

ОКтябрь

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ
Ж У Р Н А Л

ОРГАН СОЮЗА
СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

ГОД ИЗДАНИЯ XXX

2

КНИГА
ФЕВРАЛЬ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПРАВДА»
МОСКВА

1953

Л. МЫШКОВСКАЯ

Художественное мастерство Чехова - новеллиста

Освещение проблемы типического, которое мы находим в докладе товарища Маленкова на XIX съезде партии, имеет огромное значение не только для советской литературы, но и при анализе образов наследства классиков. Мысль о том, что «типичность соответствует сущности данного социально-исторического явления», что «проблема типичности есть всегда проблема политическая», помогает нам глубже понимать общественно-политическое значение многих образов-типов в произведениях великих мастеров прошлого, к каким относится Чехов.

Отражая жизнь во всем ее многообразии, Чехов в своем творчестве, особенно в своих рассказах, создал немало типических характеров, как Беликов, унтер Пришибеев, полицейский надзиратель Очумслов («Хамелеон») и др., в которых выражались существеннейшие явления всего общественного строя эпохи царизма.

Появление этих образов на страницах печати приветствовалось всем, что было в стране передового, демократического и мыслящего, так как они, наподобие гоголевских сатирических образов, своей обличительной направленностью наносили сильнейшие удары реакции. Создание таких типических характеров было не только явлением художественного порядка, но и делом общественно-политическим. Проблема типичности — проблема политическая. Все это в полной мере относится и к образам-типам в рассказах Чехова.

«Сознательное преувеличение, заострение образа не исключает типичности, а полнее раскрывает и подчеркивает её», — говорит товарищ Маленков. Это мы и наблюдаем в художественном мастерстве Чехова.

Работая над образами-типами, стремясь придать им остроту и выразительность, Чехов прибегал к гротеску, к преувеличению. Будучи образами-типами, отражавшими существенные явления определенной эпохи, эти чеховские герои, однако, далеко перешагнули за пределы ее.

1

Чехов вызывал восхищение современников не только глубиной социального содержания своих произведений, но также изумляющей красотой и стро-

гостью их художественной формы. «Художник жизни», «Пушкин в прозе», — говорил о нем Толстой, а Горький добавлял: «Как стилист Чехов недосыгаем».

В этих высказываниях утверждается мысль об огромном новаторстве Чехова, о необыкновенных завоеваниях его в области стиля. Он действительно прокладывал новую дорогу, в особенности в жанре малого рассказа.

Новаторство Чехова, его исключительное мастерство новеллиста с наибольшей силой выразилось в его рассказах небольшой формы¹. До Чехова этот жанр влачил жалкое существование, ютясь по преимуществу в мелких юмористических журналах. Чехов в своем творческом опыте нашел новые художественные средства, с помощью которых он и поднял этот жанр на высоту небывалую, создав в нем ряд образов огромного обобщающего значения. К проблемам мастерства Чехов относился с исключительным вниманием. В деле литературы для него не существовало мелочей — все было важно, обо всем он думал, и если собрать множество его высказываний по вопросам стиля, разбросанных в письмах и разговорах с писателями, то нетрудно убедиться, что у Чехова была очень тщательно разработанная, глубоко продуманная стройная система — своего рода теория прозы, созданная на основании собственного опыта и долгих размышлений.

Рисуя отдельные житейские случаи, Чехов изображал бытие своих героев сквозь призму «частностей», и оно становилось осязательным, видимым, ясным. Большое просвечивало через малое, общее — через частное. Раздумья писателя проходят перед нами в его до предела сжатых рассказах. Мысль о значительности жизни человеческой, горечь о зле, царящем в ней, вера в будущее, в человека — все это сквозит в простых рассказах Чехова, являясь их подспудной сущностью, невидимым подтекстом.

¹ Рассказы размером начиная с 3—4 и кончая приблизительно 10—12 страницами являются у Чехова преобладающими: они насчитываются сотнями, рассказы же большого размера — единицами.

Изображать жизнь со всей строгой правдивостью, без украшательств, привычных условностей и эффектов было всегда и мечтой и делом жизни великих русских писателей, но каждый из них подходил к этой задаче по-своему, стремясь осуществить ее особыми, ему свойственными средствами. Для Чехова воплощать правду жизни значило показывать действительность в ее ежедневном течении, полном глубокого, истинного драматизма.

Это представление Чехова о правде жизни в искусстве сказалось на художественных особенностях его творчества и, в частности, на его сюжетах.

Чехов является непревзойденным мастером сюжета, и при анализе художественной формы его рассказов нельзя не заметить величайшего своеобразия его сюжетов. Чехов отнюдь не стремится обходить жизненные события; самые потрясающие, истинно трагические события не раз встречаются как в малых, так и в развернутых рассказах его. Но все дело в том, что для Чехова подлинная сущность жизненных явлений раскрывается не столько в драматизме отдельного описанного им события, сколько в тех условиях, обстоятельствах и положениях, неизбежным следствием которых и является то или иное чрезвычайное происшествие. Потому не столько само событие, сколько обстоятельства, положения, душевное состояние людей в центре внимания писателя. Широко известный чеховский рассказ «Палата № 6» очень характерен в этом смысле.

Доктора Андрея Ефимовича Рагина — мыслящего, умного человека — запирают в дом для умалишенных, жестоко избивают, и на второй день своего пребывания в нем он умирает от апоплексического удара — таково основное страшное событие рассказа. Замечательно, однако, что в этом произведении, по размерам близком к повести, самому событию, которое дано в конце (как момент завершающий), отведено всего несколько страниц. Все повествование же в рассказе посвящено изображению обстановки, окружающей доктора, обрисовке дома умалишенных, его больных, царящего в нем распорядка, разговорам доктора с одним из душевнобольных. Очень важное место занимают размышления Рагина, его критицизм, ежедневное времяпровождение, его беседы с людьми и отношение к ним, его душевное состояние. Все это дано с такой исчерпывающей полнотой и выразительностью, что весь ужас вещей, ужас ежедневной жизни встает перед читателем с совершенно необычайной силой. После всего обрисованного трагическая судьба доктора уже не кажется ни неожиданной, ни необычайной: она выступает как закономерность, как неизбежный вывод из всего, что показано писателем. Палата № 6 (а не доктор Рагин и его судьба) стала

как бы именем нарицательным, своего рода символом царизма.

Аналогичное мы наблюдаем и в чеховском рассказе «Спать хочется». Тема горестной жизни обездоленного ребенка из народа, беззащитного и бесприютного, брошенного в город и отданного в бесконтрольную и полную власть хозяев, издавна волновала Чехова. В начале своего творческого пути он писал о ней как публицист. В небольшой статье Чехов, ратуя за узаконение праздничного отдыха для мальчиков, отданных в услужение в качестве приказчиков, следующими словами изображает жизнь таких детей:

«Их может бить и увечить каждый желающий домочадец. Нет на мальчишке синяков — значит, домочадцы на богомолье уехали... Мальчики ложатся в 12 часов, встают в 5 часов. Едят они объедки, носят драные лохмотья, засыпают за чистой приказчиных сапогов. День в холодной, сырой и темной лавке, ночь в кухне, или в холодных сенях, около холодного, как лед, рукомойника. И этих «герцеговинцев» не десять, не сто, а тысячи».

Эта жестокая жизненная тема впоследствии нашла свое художественное воплощение в нескольких рассказах Чехова. «Спать хочется» — один из них. Его построение, особенности его сюжета очень характерны.

Девочка-нянька, отданная в услужение к сапожнику, после целого ряда дней и ночей, проведенных без минуты отдыха и сна, чтобы избавиться от помехи, не дающей ей уснуть, в полузабытьи души ребенка своих хозяев. При всем трагизме этого события драматизм здесь, однако, кроется не столько в нем, сколько в тех ежедневных, постоянно наблюдающихся страшных условиях, которыми это событие и вызвано. Само построение рассказа, движение его сюжета со всей очевидностью свидетельствуют об этом. Рассказ построен так, что основное в нем не потрясающая развязка, а изображение мучительных дней и ночей девочки-подростка, психологический показ состояния, которое доводит ее до невольного преступления.

В рассказе мы видим постоянное сплетение двух планов: полуяви, сна, грез, с одной стороны, и действительности — с другой. Сон и явь все время перескакают, перекрещиваются, одно переходит в другое, и через этот сложный и тонкий переплет раскрывается внутреннее состояние девочки-няньки.

Ребенок кричит, а измученная Варька засыпает. Во сне она видит прошлое, мать, умирающего отца.

«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. — Дитё плачет, а ты спишь!»

Смешение сна с реальностью и постоянно повторяющийся мотив — желание «спать хочется» исподволь подготавливают развязку. Этот мотив везде — как в сновидениях, так и в страдальческой яви Варьки:

«...По обе стороны сквозь холодный, суровый туман видны леса. Вдруг люди с котомками и тенями 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».

Это тончайшее сплетение сна и действительности ведется Чеховым на протяжении всего рассказа с поразительными по своему реализму мотивировками каждого движения героя. Сама развязка происходит при тех же обстоятельствах — 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 долусон она не может только никак понять той силы, которая сковывает ее по рукам и ногам, давит ее и мешает ей жить. Она оглядывается, ищет ту силу, чтобы избавиться от нее, но не находит. Наконец, измучившись, она напрягает... зрение, глядит вверх на мигающее зеленое пятно и, прислушавшись к крику, находит врага, мешающего ей жить.

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

Теперь психологически все подготовлено, и на развязку Чехов тратит всего несколько слов: «Смеясь, подмигивая и грозя зеленому пятну пальцами, Варька подкрадывается к колыбели и наклоняется к ребенку. Задушив его, она быстро ложится на пол, смеется от радости, что ей можно спать, и через минуту спит уже крепко, как мертвая...»

Как видим, все усилия Чехова-художника, все мастерство его в этом рассказе направлены на изображение внутреннего состояния героя, которое привело к роковому исходу. В результате этого через исключительное событие рассказа резче и отчетливее обнаруживается типическое — трагическое положение замученного и обездоленного существа.

Психологизм Чехова здесь, как и везде в его творчестве, глубоко социален по своему характеру и назначению. Благодаря его тонкости и правдивости весь социальный фон, те социальные

устои, которые породили изображаемое явление, выступают с такой огромной художественной силой и конкретностью. Эти явления становятся особенно ощутимыми, ибо показаны писателем как закономерность всего строя жизни, как естественное его проявление.

Порою у Чехова бывает так, что даже в тех случаях, когда в жизни героя рассказа происходит важнейшее событие, накладывающее резкую печать на все его существование, само это происшествие вовсе обходится. В центре внимания оказывается лишь душевное состояние героя до этого события и после него — его размышления, ощущения. Так именно и происходит в замечательном чеховском рассказе «Шампанское».

Герой этого рассказа, человек, оказавшийся «на дне», вспоминает о прошлом, о случае, приведшем его к этому положению, — встрече в памятный новогодний вечер на глухом полустанке с женщиной, перевернувшей всю его жизнь. Никаких подробностей о том, что произошло с героем рассказа после этой встречи, нет, и вся острота события, таким образом, снята: даны лишь раздумья героя о прошлом и настоящем, его сетования, сожаления, размышления.

«Не помню, что было потом, — говорит герой рассказа, вспоминая тот новогодний вечер и шампанское. — Кому угодно знать, как начинается любовь, тот пусть читает романы и длинные повести, а я скажу только немного и словами все того же глупого романа:

Знать, увидел вас
Я не в добрый час...

Все полетело к чорту верхним концом вниз. Помнится мне страшный бешеный вихрь, который закружил меня, как перышко. Кружил он долго и стер с лица земли и жену, и самую тетю, и мою силу. Из степного полустанка, как видите, он забросил меня на эту темную улицу».

Теперь скажите: что еще недоброе может со мной случиться?»

Рассказ глубоко психологичен и полон поэзии, но, как видим, само сокрушительное событие остается за занавесом, о нем говорится лишь намеком. Все это очень характерно для сюжетов Чехова, для его тенденции сосредотачиваться не на событийном, а на внутреннем, не на самих фактах, а на преломлении их в душевной жизни его героев, на драматизме положения. Вот эта-то особенность Чехова, преобладающее в нем стремление изображать действительность в ее ежедневном жестком течении, в трагизме ее будничных условий, где даже самые страшные события являются закономерными, естественно вытекающими из создавшихся положений, — черта, глубоко присущая ему, неизменно отражающаяся в его

сюжетах и отличающая Чехова от многих, самых блестящих новеллистов мировой литературы (например, от О'Генри, в рассказах которого все раскрывается в событиях неожиданных, острых и увлекательных).

Но исключительные события, подобные описанным в рассказах «Палата № 6», «Спать хочется» и «Шампанское», не часто встречаются в прозе Чехова.

Глубина Чехова, его умение проникнуть в самое важное проявляется не в поисках особо выдающихся моментов жизни человеческой. Очень часто Чехов показывает характерное и значительное в явлениях самых обычных. Большинство его произведений построено так, что все, что происходит в них с людьми, весьма заурядно; незаурядно и особенно запоминается лишь то, что думают и чувствуют люди. Ничего необычайного не происходит и с героями таких удивительных произведений, как «Дама с собачкой» или «Скучная история».

Внутренний драматизм действующих лиц кроется здесь в том, что в силу различных обстоятельств они не в состоянии изменить хода своей жизни; драматизм косности социальных условий, драматизм несвершившихся стремлений, неосуществленных порывов и мечтаний, жизнь, куда так редко, редко залетает радость, — вот что здесь самое существенное. На этом и сосредоточено все внимание автора в таких рассказах.

«Егерь» — бытовой рассказ. В нем показана неожиданная встреча на поле скотницы Пелагеи с егерем — ее мужем, которого насильно женил на ней барин; она его почти никогда не видит, но любит восторженно и робко. Событий в рассказе нет никаких, но словно выхвачена из будней минута, и на нескольких страницах скупыми, сдержанными словами, но с поразительной тонкостью и поэзией показаны боль и радость сердца человеческого.

Таков и рассказ «Иван Матвеевич». К ученому ежедневно приходит его переписчик — молодой увалень, бедняк, нищенски одетый и голодный. Он всегда опаздывает, и ученый его добродушно бранит. Иван Матвеевич неразвит, простодушен, как ребенок, но знает и любит природу. Он рассказывает ученому о весне на Дону, откуда он родом, о таранулах и птицах, которых он ловил там в детстве, и ученый слушает его с вниманием и теплотой. На всем рассказе особый «чеховский» колорит — притягательная мягкость и чистота красок, какими изображены здесь два человека, у которых, несмотря на все различие, есть что-то общее, влекущее их друг к другу. Неистовым чеховским состраданием к человеку пропитаны все строки рассказа, что и придает ему такую чисто чеховскую, неповторимую интонацию.

В рассказах о детях, которые мы часто встречаем у многих писателей, приключения различного рода нередко играют видную роль. В рассказах же Чехова, где фигурируют дети, приключений, можно сказать, вовсе нет. Даже в таком рассказе, как «Мальчишки», где в теме как будто таится нечто приключенческое, развитие сюжета идет, однако, по другому пути. Два мальчика, начитавшись Майн-Рида, собираются тайно бежать из дому и отправиться в Калифорнию; однако вся суть здесь не в самом приключении (побеге детей и их возвращении), а в поведении их: в таинственных разговорах, намеком брошенных словах, страхе и слезах, и поэзия детства озаряет весь рассказ.

В юмористических рассказах Чехова мы неоднократно наблюдаем ту же тенденцию — часто основная сущность их заключается не в происшествии. Во многих из них не раз встречаются неожиданные ситуации и неожиданные концовки, но нельзя не заметить, что большинство таких рассказов по построению сюжета являются как бы развернутыми анекдотами, и само собой понятно, что такие концовки и сюжетные повороты не могут не быть в них (таковы рассказы «Лошадиная фамилия», «Месть», «Винт» и др.).

Во многих же юмористических рассказах Чехова, так же как и в рассказах другого характера, все внимание автора обращено на изображение психики действующих лиц и комических ситуаций («Капитанский мундир», «Беззащитное существо» и др.). Есть у Чехова и ряд юмористических рассказов, где нет никаких происшествий, но обрисованы комические моменты («Живая хронология», «Сирена», «В бане» и др.).

2

Одно из важнейших свойств поэтики Чехова — стремление к величайшей сжатости и внутреннему единству. «Краткость — сестра таланта», — не раз говорил Чехов. Его небольшие рассказы подтверждают эту истину. Любой из самых малых рассказов Чехова — законченное, замкнутое целое, в котором нет ничего лишнего, где каждое слово на своем месте. Известное чеховское изречение, что если в первой главе висит на стене ружье, то во второй или третьей оно должно выстрелить — в противном случае о нем и упоминать не следовало, выражает собой один из существенных принципов его творческой практики. У Чехова каждое слово, каждая деталь неизменно работает для целого. Примеров тому, самых разительных, можно привести множество.

В начале рассказа «Хамелеон» говорится, что полицейский надзиратель Очумелов (герой рассказа) был в новой шинели. Через короткое время эта шинель уже вводится в действие и проходит затем по всему рассказу, необычайно усиливая его комизм.

«— Гм... Сними-ка, Елдырин, с меня пальто... Ужас, как жарко! Должно полагать, перед дождем...» — обращается он к городовому, стараясь скрыть свое смущение после очередной смены «мнения» о виновнице скандала — маленькой собачонке (он только что заявил, что она бешеная и ее надобно немедленно истребить, и тут вдруг из толпы поступило новое сообщение: собака-де принадлежит генералу Жигалову).

Через несколько мгновений после новой «перемены погоды» Очумелов снова говорит городовому:

«— Гм... Надень-ка, брат Елдырин, на меня пальто... Что-то ветром подуло... Знобит...»

И в концовке рассказа снова появляется та же шинель:

«— Я еще доберусь до тебя! — грозит ему (мастеровому. — Л. М.) Очумелов и, запахиваясь в шинель, продолжает свой путь по базарной площади».

Эта действенность, эффективность каждого слова способствуют завершенности, собранности и внутреннему единству всего произведения.

И в другом небольшом рассказе, где, как обычно у Чехова, изображен житейский случай, освещающий ярчайшим светом и людей, и обстановку, мы встречаемся с аналогичным явлением.

Герой рассказа — доктор находит в комнате жены телеграмму, написанную на иностранном языке. Жене своей он уже давно не верит и «привык подозревать, угадывать, разбираться в уликах». С помощью словаря он прочитывает телеграмму и убеждается, что она написана молодым человеком, находящимся в Монте-Карло, ради свиданья с которым жена все время просила заграничный паспорт.

Долго и с большой горечью размышляет доктор о тяжести своей домашней обстановки, о пошлости и непоправимых разрушениях, которые внесла в его жизнь жена, и приходит к выводу, что он, усталый, больной и замученный человек, должен дать ей свободу, — пусть уходит к тому, кого любит.

Доктор долго ждет жену, решившись поговорить с ней открыто и серьезно. Она является только в пять часов утра, входит в его кабинет и сразу начинает жаловаться и всхлипывать: «Меня провожал сейчас студент Азарбеков и потерял мою сумку, а в сумке пятнадцать рублей».

«— Что ж делать!.. Потерял, так потерял», — успокаивает ее доктор, но она попрежнему продолжает плакать, и он с раздражением говорит ей: «Ах, я дам тебе завтра двадцать пять, только замолчи, пожалуйста!»

Когда она успокаивается, доктор с глубоким волнением говорит ей о своем решении дать ей свободу — развод. Он уверен, что его жертва будет понята и принята как должное, как единственный выход из трагического положения. Но жена доктора — птица особого поле-

та: развод вовсе не входит в ее расчеты, свобода ей не нужна, и она с негодованием обрушивается на мужа. Подлинный характер этой женщины раскрывается не только в бурном разговоре ее с мужем, но и в удивительной концовке рассказа:

«Когда в одиннадцать часов он надевал скюртук, чтобы ехать в больницу, в кабинет вошла горничная.

— Что вам? — спросил он.

— Барыня встала и просит двадцать пять рублей, что вы давеча обещали».

Так разрешила для себя всю драму супруга доктора... «Ружье» выстрелило необычайно метко: вся ситуация, безнадёжность положения героя рассказа, моральный уровень его спутницы — все это как нельзя острее выразилось в этой лаконичной, трагикомической концовке. Замечательно, что появление горничной в концовке рассказа также не случайно — она была в начале его (рассказ начинается с обращения доктора к ней: он просит найти исчезнувшую с его стола телеграмму).

Так строго, глубоко продуманно распределяет Чехов весь словесный материал в своем рассказе.

В повести и рассказе, говорил он, «не должно быть ничего лишнего. Вот как на военном корабле на палубе — там нет ничего лишнего — так следует делать и в рассказе».

В этой особенности, как и во всей чеховской поэтике, совершенно ощутимо, что в своей работе Чехов руководствовался не только интуицией, чутьем и тактом художника, но и глубокой осознанностью каждого шага, размышлениями над всеми деталями того дела, которому была безраздельно посвящена жизнь его.

3

Создавая типически-обличительные характеры, о которых мы говорили выше, Чехов со всей ясностью выражал свое отношение к окружающей его действительности. Многие всего похож Чехов на тех писателей (если вообще существуют такие), которые работают, «добру и злу внимая равнодушно». Его отношение к своим героям и изображаемой им действительности не вызывает в нас сомнений. Его оценки, неприятие этой действительности, вера в будущее, в человека выражены у Чехова совершенно отчетливо. Но это действительное отношение к жизни Чехов выражал не прямо и открыто, а теми средствами, которые он считал наиболее эффективными. Чехов избегал видимого, открытого вмешательства в дела и жизнь своих героев. Он писал: «Над рассказами можно и плакать и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление». Именно поэтому Чехов,

вовсе не стремясь вообще скрыть свое отношение к изображаемой действительности, изыскивал такие средства, которые, по его мнению, делали это отношение внешне незаметным, но зато очень действенным и внутренне ощутимым.

Симпатии и антипатии автора, его желания, мечты и сострадание, так же как и отрицание, у Чехова везде показаны не прямыми, а окольными путями (через что-то и через кого-то); сам же автор чаще всего остается за сценой, в тени, его дирижирующая рука находится как бы вне пределов видимости.

По мысли Чехова, такой метод художественного отражения действительности в наибольшей мере способствует созданию иллюзии совершенной естественности, реальности всего происходящего, так что читателю кажется — сама жизнь разворачивается перед ним свои картины.

Именно так и построен рассказ «Человек в футляре», где автор устами рассказчика, сослуживца и соседа героя — Беликова, высказывает самые резкие, самые обличительные суждения о нем. Автора почти не видно — он появляется лишь на миг в начале и конце повествования.

Замечательно, что для создания обличительного образа Чехов следует здесь принципу Гоголя: он пользуется множеством вещных деталей для раскрытия характера, и каждая из них подчеркивает, выделяет одну и ту же черту. Таким путем рисуется и портрет Беликова, и быт, и обстановка его — иначе говоря, футляр внешний. Каждая вещная деталь здесь почти так же, как это происходит в аналогичных случаях у Гоголя, словно говорит о себе: «и я футляр», «и я очень надежный футляр!» Калоши и зонтик в теплую погоду, на лице темные очки, в ушах вата; часы и перочинный ножик — в чехлах-футлярчиках; в домашней обстановке — полог над кроватью, ставни, задвижки, — словом, везде футляр, скорлупа, укрытие...

Так заостренно-гротескно, с нагнетанием через ряд вещных подробностей создает Чехов портрет — внешний облик своего героя, прибегая к характерным сатирическим приемам.

Моральный облик Беликова, его внутреннее существо вырастает в рассказе из его поведения — ряда поступков, характерных эпизодов, сентенций и наставлений, взаимоотношений с окружающими. В результате перед нами предстает человек и внутренне живущий в футляре, стремящийся всех и все сковать футляром — страхом, запретами, подозрениями...

И смерть Беликова, как она изображена Чеховым, — не случайность, она неотъемлемо связана со всем обликом его. Как и некоторые герои Гоголя, Беликов умирает из-за комического

происшествия. Всевозможные соображения и страхи («Ах, кабы чего не вышло!») довели дело и довели футлярного человека. Он слег и больше уже не вставал.

Каждый эпизод в рассказе дополняет, усиливает, накапливает основную типическую черту характера героя так же, как это совершает каждая вещная деталь в его портрете. Смерть Беликова является последней точкой в этом ряду.

Картина похорон чеховского героя не является исключением в этой цепи, и здесь каждая деталь бьет в одну и ту же цель: пасмурная погода, все в калошах и с зонтами. Даже выражение лица покойника также напоминает о футляре: казалось, он был доволен, что наконец приобрел столь прочный футляр. Не только в жизни, но и в последнем земном путешествии Беликова неизменно сопровождает футляр, он словно сросся с ним.

Таким путем — целой цепью гротескно подобранных деталей, работающих в одном направлении (для выявления одной и той же типической черты), а также рядом поступков, подкрепляющих ее, — на наших глазах встает образ необычайно крепко слаженный, почти монументальный, несмотря на небольшой объем рассказа.

Основной художественный принцип Чехова, о котором мы говорили выше, конкретнее всего выразился в постоянном стремлении его к самовыявлению характеров, и следует сказать, что и композиция многих чеховских рассказов способствовала этому. Она позволяла увидеть героев непосредственно в действии, в поведении, услышать выразительную, необычайно индивидуализированную речь каждого из них. При таком построении рассказа авторские комментарии могут быть без всякого ущерба крайне краткими, немногословными, действие разворачивается как бы само собой, без чьих-то видимых усилий, и создается иллюзия исключительного правдоподобия всего происходящего — кажется, сама жизнь говорит со страниц рассказа множеством своих голосов.

Такого рода композиционная форма, т. е. короткий рассказ, насыщенный диалогом (сценка), была наиболее распространена у Чехова в первые годы его писательской работы, однако он прибегал к ней неоднократно и в более поздний период своего творчества. Многие из чеховских рассказов первоначально и назывались «сценками». Широко известные «Унтер Пришибеев», «Хамелеон», «Злоумышленник», «Хирургия» и др. построены по этому принципу (сценка в суде, на улице небольшого городка, в земской больнице и т. д.). Герой здесь предстает в определенный миг своего бытия повернутым к читателю наиболее типической своей стороной, которая и проявляется

со всей полнотой в показанной художником краткой сцене.

Эта форма особенно привлекла Чехова, с одной стороны, своей конкретностью и лаконичностью и, с другой — потому, что она предоставляла возможность максимального раскрытия образа при минимально видимом авторском вмешательстве. Она была наиболее распространённой формой в юмористических журналах, где впервые начал печататься Чехов, но именно он и довёл её до такой высоты и совершенства.

Классический образ унтера Пришибеева создан именно таким путём. Характер как бы вырастает на наших глазах, и его типическая черта со всей отчётливостью выступает через жесты и язык героя.

При анализе чеховских рассказов нельзя не видеть, каким важным средством создания образов в них является язык героев. У Чехова сотни героев, и у каждого из них свой язык, своя интонация голоса. Он пользуется всеми мыслимыми оттенками общенародного языка, всеми тающимися в нём богатствами и возможностями, чтобы индивидуализировать язык своих героев.

В словаре героя всегда ощутимы и круг его ежедневных интересов, и умственный уровень его, и возраст, и наклонности. Даже в самом малом рассказе мы без особого труда можем заметить эту чеховскую особенность, играющую такую огромную роль в деле создания правдивых, полных жизни образов.

«Стало быть, по всем статьям закона выходит причина аттестовать всякое обстоятельство во взаимности», «все это дело вышло из-за, царствие ему небесное, мертвого трупа», «уголовное смертоубийство», «по слабости болезни ушел из пожарных», — таким языком изъясняется чеховский унтер Пришибеев. Вся эта словесная смесь, бессмысленные словосочетания с необъяснимой ясностью рисуют подлинный умственный уровень героя рассказа. Этот глубоко индивидуализированный, характерный язык Пришибеева, так же как и интонация его голоса («...унтер делает руки по швам и отвечает хриплым, придуроченным голосом, отчеканивая каждое слово...»), и является здесь, как и в других случаях у Чехова, одним из существеннейших средств создания образа. Такая художественная конкретность, как жест и интонация голоса, при своеобразии языка героя, даёт нам очень яркое представление о нём. Мы так ясно видим чеховского унтера, стоящего перед судьей, и всю сцену суда, невзирая на то, что рассказ занимает всего несколько страниц. Чеховский лаконизм не уменьшает выразительности и типичности образа, — напротив, действие в таких рассказах становится острее и напряженней.

Поведение унтера Чехов тщательно мотивирует и умственным уровнем, и привычками Держиморды, и укоренившимися представлениями его о «про-

стом народе» и о собственном, как блюстителя порядка, назначении.

Обличительность рассказа и отношение автора ко всему изображаемому создаются прежде всего самим характером героя. В сцене показано вместе с тем и отношение жителей села, т. е. отношение народа к унтеру Пришибееву, — оно становится ясным из перекрестных реплик на суде («Житья от него нету, вашеско-родие! Пятнадцать лет от него терпим... Замучил всех!»).

Конкретным художественным показом, избегая множества описаний и комментариев, рисуя все действиями, движениями и языком героев, создает Чехов в небольшой сцене фигуру огромного обобщения.

Однако такая композиционная форма у Чехова лишь одна из многих. Свою важнейшую художественную задачу — самовыявление характеров — Чехов решает с помощью самых разнообразных композиционных форм. В известном чеховском рассказе «Ванька» мы встречаемся с формой письма, т. е. рассказом девятилетнего героя о самом себе. О «пропащей» жизни мальчишка мы узнаем из его же уст, все дано его ощущениями и представлениями. Такая композиция рассказа на острую социальную тему полностью отвечала требованиям Чехова, говорившего, что чем чувствительнее сюжет, тем опаснее автору откровенно расчувствоваться и этим ослабить трагизм, который надлежит раскрыть перед читателем. Весь смысл формы письма здесь в том, что трагическое положение показано «глазами» ребенка, именно таким, как оно преломляется в детском сознании. «Пожалей ты меня, сироту несчастную, а то все меня колотят, и кушают страсть хочется...» — пишет деду Ванька.

Среди чеховских шедевров письмо Ваньки с адресом «на деревню дедушке», несомненно, занимает одно из первых мест. В нём Чехов на протяжении одной лишь страницы создал потрясающую картину.

«А вчера же мне была выволочка. Хозяин выволок меня за волосы и отчесал шпандырем за то, что я качал ихнего ребятенка в люльке и по нечаянности заснул. А на неделе хозяйка велела мне почистить сеledку, а я начал с хвоста, а она взяла сеledку и ейной мордой начала меня в харю тыкать... а хозяин бьет, чем попадая. А еды нету никакой... А спать мне велят в сенях, а когда ребяенок ихний плачет, я вовсе не сплю, а качаю люльку».

Читая эти горестные строки, нельзя не вспомнить слов Чехова о житье-бытье мальчишек, находящихся в услужении, в его ранней статье на эту тему, о чем мы говорили выше. Ванькино письмо — ярчайшая к ним иллюстрация, созданная рукой великого художника.

Авторских комментариев к необыкновенному письму потребовалось не слишком много. Ни с чем не сравнимое зна-

ние народного языка, всевозможных оттенков его помогло Чехову создать это чудо искусства.

Наивно-простодушная, бесхитростная интонация письма Ваньки достигается сочетанием разговорно-простонародного словаря («ейной мордой», «в харю тыкать», «вчера», «выволочка», «отчесал шпандырем», «сами трескают», «ребяенок ихний») и определенного синтаксического построения каждой фразы: с очень малым количеством придаточных и постоянным употреблением союзов «а» или «и» в начале каждого из них: «и пишу тебе письмо» (если отбросить это «и», вся фраза потеряет свою характерную интонацию), «а вчера мне была выволочка», «а хозяин бьет чем попадя», «а еды нету никакой», «а Москва город большой», «и видал, которые лавки», «а еще кланяюсь Алене и кривому Егорке», «а гармонь мою никому не отдавай» и т. д. Все это и создает характерную детскую интонацию письма.

Не менее, чем само письмо, выразительны и авторские комментарии к нему, которыми оно несколько раз прерывается. Они даны как воспоминания маленького героя рассказа о своем недавнем прошлом — о жизни в деревне, о деде — ночном стороже «господ Живаревых». Все это показано образами, соответствующими представлениям и восприятию ребенка.

Есть здесь и пейзаж, нарисованный со свойственной Чехову лаконичностью, простотой и ясностью.

Ванька вспоминает, как он в деревне под Рождество ходил вместе с дедом в лес за елкой:

«Веселое было время! И дед крикал, и мороз крикал, а глядя на них, и Ванька крикал... Молодые елки, окутанные инеем, стоят неподвижно и ждут, которой из них помирать. Откуда ни возьмись, по сугробам летит стрелой заяц... Дед не может, чтоб не крикнуть:

— Держи, держи... держи! Ах, куцый дьявол!»

Характерна и концовка. Комическим адресом и сном Ваньки (убаюканному сладкими надеждами, ему снится деревня, дед, который читает кухаркам его письмо) словно подчеркивается, что ничего не меняется в жизни героя — она остается такой же горестной. Из нее вынут и показан один лишь миг.

На самом деле так и происходит в очень многих рассказах Чехова — он рисует лишь отдельные мгновения из жизни людей, но они типичны, эти мгновения, и в своей совокупности (в целом ряде рассказов его) воссоздают единую колоссальную картину.

Среди рассказов Чехова встречается и множество таких, которые построены по другим принципам: повествование в них ведется от автора; однако и здесь находит он пути, благодаря которым характеры выявляются в непосредственном действии. Очень часто мы наблюдаем это в рассказах, где показаны фигуры типические.

В коротких рассказах все действие обычно разворачивается в одном эпизоде; в рассказах же большого размера герой и его поведение показаны в ряде эпизодов, обстоятельств, и черта типическая вырастает на наших глазах из многих поступков его. Герой ставится автором в различные положения, и мы наблюдаем его действия, его реакцию в каждом из этих положений. Именно таким путем и создан образ чеховской «душечки» (рассказ «Душечка»).

У «душечки» на протяжении рассказа четыре сильные привязанности. Три раза «выдает» ее замуж автор и делает это неспроста, ибо три замужества «душечки» ставят ее в совершенно различные обстоятельства, а реакция ее при этом остается неизменной во всех случаях. Этим путем черта доминирующая проявляется с наибольшей очевидностью, выпуклостью, почти гротескно.

Первый муж «душечки» — содержатель театра, второй — торговец лесом, третий — ветеринарный врач, и «душечка» каждый раз говорит с одинаковым увлечением о предметах, ничего общего друг с другом не имеющих. Горбыли, бабки и доски совершенно так же, как прежде театральные спектакли, а впоследствии болезни и здоровье рогатого скота, в одинаковой мере являются предметом ее тревог и забот. «А тариф! Какой тариф!» — восклицает она, сокрушаясь об интересах мужа — торговца лесом, совершенно так же, как она сокрушалась недавно о делах театральных.

Если бы занятия трех мужей «душечки» не были столь различны, то та типическая черта, которая и делает героиню рассказа «душечкой», не проявилась бы с такой выразительной силой и комизмом. Именно резкая разница профессий и положений тех людей, которые являются предметом привязанности (а следовательно, и интересов) «душечки», и способствует в максимальной степени выявлению характерной черты, т. е. созданию образа-типа.

В последнем эпизоде рассказа героиня живет интересами десятилетнего мальчика, и эта новая резкая разница положения по сравнению с прежними, при совершенно однородной реакции («душечка» с тем же умилением повторяет слова своей очередной привязанности), — как бы густой штрих, окончательно закрепляющий основную черту ее характера.

Такими средствами, целой цепью однородных поступков и реакций при обстоятельствах диаметрально противоположных, создает здесь Чехов образ типический.

Во многих рассказах Чехова одно из важнейших средств создания образа — изображение всего мира явлений «глазами» существа, восприятие которого резко отличается от обычного. В таких рассказах, — и в этом особая их привлекательность, свежесть, непосредственность и своеобразие, — в центре автор-

ского внимания не столько мир окружающий, сколько внутренний мир героя. Это мир детей по преимуществу: «Кухарка женится» — уже в самом заглавии подчеркивается, что житейское событие показано ощущениями и представлениями ребенка.

Особенно ярко выразился этот чеховский прием в рассказе уже не о ребенке, а о животном («Каштанка»), где все окружающее (и люди, и явления) дано ощущениями собаки (Каштанки — «помеси таксы и дворняжки»).

Сильнейшее место в рассказе — изображение той беспокойной ночи, когда умирает гусь Иван Иванович. Тон сцены, в противовес большинству других в этом рассказе, глубоко серьезный, грустно-лирический.

Каштанке «было страшно. Гусь не кричал, но ей опять стало чудиться, что в потемках стоит кто-то чужой. Страшнее всего было то, что этого чужого нельзя было укусить, так как он был невидим... В потемках и в тишине почудилось ей что-то такое же тоскливое и страшное, как в крике Ивана Ивановича. Все было в тревоге и в беспокойстве, но отчего? Кто этот чужой, которого не было видно?»

Гусь умирает, хозяин опечален, «и по щекам его поползли вниз блестящие капельки, какие бывают на окнах во время дождя». Так преломляются в представлениях Каштанки слезы человеческие — деталь неожиданная, своеобразная, трудно забываемая.

4

Деталью, как одним из действенных художественных средств, пользуются все писатели и поэты, и прозаики, и драматурги, но у Чехова она играет особенно существенную роль. Деталь — подлинный бог чеховской поэтики, важнейшее орудие ее: она наилучшим образом отвечала требованиям того жанра, в котором по преимуществу работал Чехов, т. е. жанру малого рассказа, где длинные описания совершенно неприемлемы. К пространным описаниям Чехов всегда относился резко отрицательно, полагая, что деталь и в пейзаже, и в области быта, и в области психики несравненно эффективней. Деталь отвечала новаторским стремлениям Чехова. Его известное высказывание, что лунная ночь получится, если написать: «На мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки», утверждает тот же принцип: пейзаж без описания, но через свежую и конкретную деталь. «В сфере психики тоже частности» — т. е. детали, писал он и неизменно следовал этому правилу.

Смелой, удачной деталью Чехов наиболее лаконичным образом раскрывал и душевное состояние человека, и все своеобразие восприятия им окружающего. Деталь давала возможность нарисовать правдивую картину, психологиче-

ски очень тонкую, наиболее экономным и наиболее выразительным путем.

Особенно важна была деталь в рассказах остро драматических, где изображалось положение и душевное состояние человека в минуты трудные. Драматизм положения выступал в этих рассказах с огромной силой благодаря немногим, скупым, но навсегда запоминающимся психологическим деталям.

Старый токарь — герой рассказа «Горе» был известен во всей волости как прекрасный мастер и в то же время как самый «непутевый» мужик. Вся жизнь его прошла, как в пьяном угаре. И вот внезапно нависла беда — заболела его старуха. В зимнюю метельную ночь он везет ее в больницу. Серьезность положения впервые протрезвила токаря. Он с болью начинает сознавать, как виноват он перед умирающей, и ему кажется, что именно теперь, лишь бы ей только выздороветь, он исправится, жизнь пойдет по-иному. Он без конца бормочет, разговаривает сам с собою, утешает жену, но вдруг оглядывается и видит — она мертва.

«И токарь плачет... Он думает: как на этом свете все быстро делается! Не успело еще начаться его горе, как уж готова развязка. Не успел он пожить со старухой, высказать ей, пожалеть ее, как она уже умерла. Жил он с нею сорок лет, но ведь эти сорок лет прошли, словно в тумане. За пьянством, драками и нуждой не чувствовалась жизнь... Сызнова бы жить, — думает токарь. — Инструмент бы новый завести, заказы брать... деньги бы отдавать старухе... да!» Он поворачивает назад к дому, но лошадь вязнет в снегу, выбивается из сил. Токарь впадает в забытие.

Просыпается он в больнице и видит — у него ни рук, ни ног. В палате он замечает доктора, того самого, к которому вез заболевшую жену, и сквозь слезы говорит ему:

«И как на этом свете все скоро делается! Ваше высокородие Павел Иванович! Портсигарчик из карельской березы наилучший! Крокетик выточу...

Доктор машет рукой и выходит из палаты. Токарю — аминь!»

«Портсигарчик из карельской березы...» — реплика, которая звучит так безнадежно в устах умирающего безрукого токаря. Ею, как выразительной психологической деталью, еще острее подчеркивается вся безысходность положения, подлинное «горе» — как и озаглавлен рассказ.

Очень характерна для чеховской поэтики и концовка: «Токарю — аминь», сугубо лаконическая и подчеркнута прозаическая в рассказе глубоко драматическом.

Всячески избегая патетики, Чехов любил пользоваться прозаизмами, буднично-разговорными оборотами, и очень часто самое драматическое, даже страшное подано у него особенно тихо, подчеркнуто прозаическими словами. Это придает исключительную простоту и стро-

гость его произведениям. В последней сцене «Чайки», после того как Треплев покончил с собой, доктор Дорн, «перелистывая журнал», обращается к Тригорину: «Тут месца два назад была напечатана одна статья... и я хотел вас спросить между прочим... так как я очень интересуюсь этим вопросом (тоном ниже, вполголоса). Увидите отсюда Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился».

Патетику в искусстве Чехов ощущал как нечто наигнанное, неестественное, и тот внутренний пафос, который в нем жил и который был вызван глубоким состраданием к человеку, Чехов выражал иными путями и больше всего — своеобразным лиризмом, тихим и беспатетическим в основе своей.

Лиризм Чехова чаще всего словно прикрыт чем-то, заслонен от опасности перейти в патетику. Для этого у Чехова в запасе самые разнообразнейшие средства. Это и намек, и недосказанность, и внешне комизм в репликах героев при обстоятельствах самых драматических, и нарочитый прозаизм в концовках произведений, отнюдь не комических, и многое другое.

В пьесах Чехова его герои в моменты большого душевного напряжения нередко произносят то каламбуры, то реплики, не имеющие никакого непосредственного отношения к происходящему. В «Трех сестрах» Чебутыкин, рассказав Ирине о гибели Тузенбаха на дуэли, тихо, про себя напевает: «Та-ра-ра-бумбия... сижу на тумбе я...» Маша после прощания с Вершининым, сдерживая рыдания, повторяет: «У лукоморья дуб зеленый, золотая цепь на дубе том...», а Тузенбах, уходя перед дуэлью из дому, говорит Ирине: «Я не пил сегодня кофе. Скажи, чтобы мне сварили...» Такого же характера и фраза, произносимая Астровым в последней сцене «Дяди Вани»: «А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело!»

Чехов не любил ни «высоких» слов, ни аффектированных жестов, шедших вразрез с его органической сдержанностью художника, и поэтому моменты остро драматические он стремился выражать средствами сугубо прозаическими, словами, как будто отводящими от настроения героя в ту или иную минуту, а часто и каким-нибудь характерным движением героя. С поразительной ясностью эта тенденция Чехова выражена в одном из писем к О. А. Книппер, игравшей роль Маши в «Трех сестрах». Он писал ей:

«Не делай печального лица ни в одном акте. Сердитое, да, но не печальное. Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают и задумываются часто, так и ты частенько задумывайся на сцене, во время разговора. Понимашь?»

Реплика Астрова и ей аналогичные — разве это не то же «посвистыванье» в минуту горькую? Ни печального лица, ни слез, ни громких слов в моменты

драматические: задумываться — это и значительнее, и вернее. Так мыслит Чехов, ибо для него сдержанность и грация в искусстве — понятия разнозначные. Рекомендую молодому Горькому остерегаться излишеств и несдержанности, Чехов писал: «Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация».

Именно к этому и стремился Чехов, рисуя скупыми словами внутреннюю жизнь своих героев, заставляя их и на сцене быть сдержанными в проявлении своих чувств, как бы сильные и драматичны они ни были. Эти особенности Чехова очень заметно выступают в рассказах, где он рисует душевную жизнь своих героев через их лирические размышления.

Своему лиризму Чехов не позволяет свободно изливаться, он то и дело словно окутывает его холодной водой — прозаизмами самого различного вида. Поэтому чеховский лиризм всегда идет не сплошной линией, а как бы пунктиром, отдельными точками, вкрапленными в резко контрастные ему прозаические ряды.

В рассказе «На подводе» Чехов изображает жизнь сельской учительницы. За тринадцать лет своего пребывания в глуши она очерствела и погубела — забыла свое прошлое, свою молодость. Но вот однажды, возвращаясь из поездки по делам школы, учительница на площадке одного из вагонов промчавшегося поезда видит женщину, удивительно похожую на ее давно умершую мать.

«И она живо, с поразительной ясностью, в первый раз за все эти тринадцать лет, представила себе мать, отца, брата, квартиру в Москве, аквариум с рыбками, и все до последней мелочи, услышала вдруг игру на рояле, голос отца, почувствовала себя, как и тогда, молодой, красивой, нарядной, в светлой, теплой комнате, в кругу родных; чувство радости и счастья вдруг охватило ее, от восторга она сжала себе виски ладонями и окликнула нежно, с мольбой:

— Мама!

И заплакала неизвестно отчего. В это время как раз проезжал на четверке Ханов, и она, видя его, вообразила счастье, какого никогда не было, и улыбалась, кивала ему головой, как равная и близкая, и казалось ей, что и на небе, и всюду в окнах, и на деревьях светится ее счастье, ее торжество. Да, никогда не умирали ее отец и мать, никогда она не была учительницей, то был длинный, тяжелый, страшный сон, а теперь она проснулась...

— Васильевна, садись!

И вдруг все исчезло. Шлагбаум медленно поднимался. Марья Васильевна, дрожа, коченея от холода, села в телегу. Четверка переехала линию, за ней Семен. Сторож на переезде снял шапку.

— А вот и Вязовье. Приехали.

На этом и кончается рассказ. «Васильевна, садись!» — резкий окрик действи-

тельности в одно мгновение разрушил все мечты о возможном счастье, которое, казалось, светится «на небе, и всюду в окнах, и на деревьях». Контрастной пронзительной нотой, врывающейся так неожиданно резко в авторскую лирическую интонацию, Чехов достигает многого. Лиризм еще больше подчеркнут, обострен, и вместе с ним возрастает и сострадание читателя к героине рассказа, к трудной, одинокой жизни ее.

Эти особенности чеховского лиризма глубоко органичны — они кроются в характере его реализма, вытекают из его постоянного стремления отражать жизнь в суровой наготе, без прикрас и позолоты. Как у всякого большого художника, форма и содержание у Чехова являются собой пример величайшего единства.

В одном из наиболее лирических рассказов Чехова, «Дом с мезонином», лиризм то и дело прорывается в самой авторской интонации, придавая удивительный свет — чистый и ясный — всему рассказу.

Повествование ведется от лица героя-художника. Он был счастлив недолго — один вечер. Наутро он узнает, что его любимая, маленькая Мисюсь, не посмеяв ослушаться старшей сестры, уехала неизвестно куда. И он потерял ее. Прошло много времени, он уже начинает забывать про дом с мезонином, где она жила. Но где-то там, далеко в глубине, спрятано, живет и не гаснет надежда. Он верит: его ждут, они встретятся. «Мисюсь, где ты?» — так кончает свой рассказ Чехов.

В этих трех простых словах заключено так много: это и призыв, и надежда, и вопрос, обращенный в мир, о возможности счастья на земле. «Мисюсь, где ты?» — это как бы лирическая формула Чехова. Именно так, почти односложно, говорят его герои о самом важном в жизни своей.

5

В произведениях Чехова пейзаж — очень своеобразный — играет весьма заметную роль. По своим художественным особенностям он теснейшим образом связан со всем стилем Чехова.

Природа в пейзажах Чехова очень мало похожа на могучую, величественную стихию, бурную и своенравную, какую мы нередко встречаем у его предшественников и современников. Чаще всего она показана не как нечто самостоятельное, а как своего рода комплекс впечатлений его героя — человека городского по преимуществу. Ее явления часто сравниваются с действиями и чувствами человеческими и показываются через них. В центре таких пейзажей — человек, его мысли и ощущения, а природа — лишь тень его. Она поэтически «снижена», предельно приближена к человеку. Сравнения и образные средства в таких пейзажах чаще всего взяты из

человеческого обихода. В рассказе «Мальчики» мы встречаем такой специфически чеховский пейзаж, неотделимый от героев рассказа. Пейзаж здесь является лишь деталью домашней обстановки их.

«Немного погода, Володя и его друг Чечевицын, ошеломленные шумной встречей и все еще розовые от холода, сидели за столом и пили чай. Зимнее солнышко, проникая сквозь снег и узоры на окнах, дрожало на самоваре и купало свои чистые лучи в полоскательной чашке. В комнате было тепло, и мальчики чувствовали, как в их озябших телах, не желая уступить друг другу, щекались тепло и мороз».

У классиков — предшественников Чехова могучее светило посылает свои лучи морям, рекам и озерам, у Чехова же здесь солнце такое «детское», приближенное к дому, к героям — мальчикам. Оно кушает свои чистые лучи в полоскательной чашке, отражает их в самоваре, а мороз и тепло в их телах податски играют («щекались»).

Характерный для Чехова пейзаж мы встречаем и в рассказе «Ванька», о котором говорилось выше:

«А погода великолепная. Воздух тих, прозрачен и свеж. Ночь темна, но видно всю деревню с ее белыми крышами и струйками дыма, идущими из труб, деревья, посеребренные инеем, сугробы. Все небо усыпано весело мигающими звездами, и млечный путь вырисовывается так ясно, как будто его перед праздником шомыли и потеряли снегом...»

Звезды в чеховских пейзажах величиной с «гусиное яйцо» и с «конопальное зерно», а Млечный путь в них выглядит так, как будто «его перед праздником помыли и потеряли снегом». Так приближает Чехов светила небесные к человеку, его дому и домашней обстановке, беря сравнения и образные средства из мира ежедневного, обиходного.

Эти особенности пейзажа так естественны у Чехова и так характерны для постоянного стремления его искать поэзию в самом простом, ежедневном. Он создавал самую чудесную поэзию из самого простого, ничуть не изысканного словесного материала. Недаром он писал молодому Горькому, что «красочность и выразительность в описаниях природы достигаются только простотой, такими простыми фразами, как «зашло солнце», «стало темно», «пошел дождь» и т. д.

«По моему мнению, описания природы должны быть весьма кратки... храни бог от общих мест», следует «хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, создавалась картина».

Всем этим правилам следовал Чехов в своих пейзажах, где отдельные блестящие детали — «частности» и воссоздают удивительные картины. Очень характерен для стиля Чехова по лаконичности и образным средствам весенний пейзаж в его рассказе «Белолобый».

В большинстве случаев пейзаж у Чехова дан ощущениями человека, очень часто ребенка, в этом же рассказе весна показана через движения и ощущения зверей и птиц в лесу.

«Подойдя к волчатам, он (т. е. щенок — «Белолобый». — Л. М.) протянул вперед широкие лапы, положил на них морду и начал:

— Мня, мня... нга-нга-нга!

Волчата ничего не поняли, но замаха-ли хвостами. Тогда щенок ударил лапой одного волчонка по большой голове... Волчата погнались за ним, он упал на спину и задрал вверх ноги, а они втроем напали на него и, визжа от восторга, стали кусать его, но не больно, а в шутку. Вороны сидели на высокой сосне и смотрели сверху на их борьбу и очень беспокоились. Стало шумно и весело. Солнце припекало уже по-весеннему, и петухи, то и дело перелетавшие через сосну, поваленную бурей, при блеске солнца казались изумрудными».

Волчата кусают щенка «не больно, а в шутку», вороны «беспокоятся», — с помощью таких живых и свежих деталей встает картина весны в лесу, где в фокусе не столько сама природа, сколько ощущения и движения существ, близких к ней; как и во многих чеховских пейзажах, природа здесь дана опосредованно — не сама по себе, а через чье-либо восприятие.

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

Состояние природы весной сравнивается с состоянием выздоравливающего человека. Его чувства и ощущения — в центре, а природа — словно частица его.

«В такое время хорошо гнать метлой или лопатой грязную воду в канавах, пускать по воде кораблики, или долбить каблуками упрямый лед. Хорошо также гонять голубей под самую высь поднебесную, или лазить на деревья и привязывать там скворешни. Да, все хорошо в это счастливое время года...»

Весна показана здесь движениями невидимого, но подразумеваемого существа — мальчишка-подростка, и поэтому в своеобразном, чеховском пейзаже так много глаголов, обозначающих действия

этого воображаемого персонажа (гнать, пускать, долбить, лазить и т. д.).

И в дальнейшем пейзаж снова сливается с мыслями и душевным состоянием людей различных профессий: садовника, который «глядит на природу с сознанием своего превосходства, и во взгляде у него что-то хозяйское, повелительное», охотника, которому в воображении рисуется охота и весь «путь, по которому он пойдет, со всеми тропинками, зазорами и ручьями... Ему чужды звуки, которые издает харкающий вальдшнеп. ...Ему хорошо, он безмерно, бестолково счастлив».

Так ощущениями, волнениями, чувствами людей различных возрастов и положений показана весна у Чехова. Природа здесь вся у ног человека, и лучи солнца, словно дети, «играя и улыбаясь», — купаются в лужах вместе с воробьями. Этот образ, чудесно-простодушный, выражает подлинную поэзию и радость весны. Чеховское «снижение» — на самом деле явление очень большого, свежего и своеобразного искусства изображения природы.

Во многих случаях лирические пейзажи сливаются с раздумьями о человеке, его судьбе и горестях и являются важнейшим средством для раскрытия душевного состояния героя. В чеховской повести «В овраге» встречаем мы такой пейзаж — сильнейшее место в произведении.

Теплой весенней ночью возвращается из больницы, одна, с мертвым младенцем на руках, юная мать — Липа. В том страшном мире хищников и стяжателей, где она жила, ее ребенок оказался помехой. Изображение горя и одиночества женщины дано Чеховым в теснейшей взаимосвязи с лирическим пейзажем весенней ночи, полной звуков, шумов и призывов к жизни.

«...У самого пруда в кустах, за поселком и кругом в поле заливались соловьи. Чьи-то года считала кукушка и все сбивалась со счета, и опять начинала. В пруде сердито, надрываясь, перекликались лягушки... Какой был шум! Казалось, что все эти твари кричали и пели нарочно, чтобы никто не спал в этот весенний вечер, чтобы все, даже сердитые лягушки, дорожили и наслаждались каждой минутой: ведь жизнь дается только один раз!»

Весенняя ночь с радующейся тварью дана как контрастный фон душевному состоянию героя; тоска и одиночество Липы еще больше этим подчеркиваются.

«Липа шла быстро, потеряла с головы платок... О, как одиноко в поле ночью, среди этого пенья, когда сам не можешь петь, среди непрерывных криков радости, когда сам не можешь радоваться, когда с неба смотрит месяц, тоже одинокий, которому все равно — весна теперь или зима, живы люди или мертвы... Когда на душе горе, то тяжело без людей...»

По дороге Липа встречает людей у костра — старика и парня — и в душев-

ном смятении, обрадовавшись людскому голосу, спрашивает у старика: «Вы святые?»

— Нет. Мы из Фирсанова.

— Ты давеча взглянул на меня, и сердце мое поматчило. И парень тихий. Я и подумала: это, должно, святые».

В этом наивном, простодушно-детском вопросе с такой ясностью видна Липа, еще почти ребенок, но уже раненная горем, как взрослая. Лирическим пейзажем, слитым с авторским раздумьем о герое, и этим необычайным разговором по дороге с прохожими Чехов рисует душу человеческую в минуту величайшего смятения. И в этом смысл и назначение чеховского лиризма в его пейзажах и размышлениях, которые часто неотделимы друг от друга. В таких лирических вставках чаще всего и выражается вера Чехова в будущее, его любовь к человеку.

Значительный интерес представляет пейзаж в рассказе Чехова «Святой ночью». Он отличается от предыдущих тем, что в нем самой природе, а не человеку уделено значительное место. Язык автора и образные средства в этом пейзаже чрезвычайно характерны для лирических пейзажей и лирических размышлений Чехова.

Лирическая интонация этого пейзажа создается из двух противоположных языковых струй, двух языковых начал: подчеркнуто прозаического, делового и абсолютно ему контрастного — глубоко лирического, хотя и чрезвычайно сдержанного, причем эти диаметрально различные тональности постоянно перебивают одна другую.

«Я стоял на берегу Голтвы и ждал с того берега паром. В обыкновенное время Голтва представляет из себя речонку средней руки, молчаливую и задумчивую, кротко блистающую из-за густых камышей, теперь же предо мной расстилалось целое озеро. Разгулявшаяся вешняя вода перешагнула оба берега и далеко затопила оба побережья, захватив огороды, сенокосы и болота, так что на водной поверхности не редкость было встретить одиноко торчащие тополи и кусты, похожие в потемках на суровые утесы».

Весь этот абзац рассказа, а одновременно и пейзажа, почти протоколен — точное описание места и вида его; выделяется из всего контекста только несколько эпитетов («молчаливую», «задумчивую», «кротко блистающую»); они нужны для лирического пейзажа.

«Погода казалась мне великолепной. Было темно, но я все-таки видел и деревья, и воду, и людей... Мир освещался звездами, которые всплошную усыпали все небо. Не помню, когда в другое время я видел столько звезд. Буквально некуда было пальцем ткнуть. Тут были крупные, как гусиное яйцо, и мелкие, с конопляное зерно... Ради

праздничного парада вышли они на небо все до одной.... тихо шевелили своими лучами. Небо отражалось в воде; звезды купались в темной глубине и дрожали вместе с легкой зыбью. В воздухе было тепло и тихо».

Лирическая интонация создается всей совокупностью средств и определенным сочетанием слов в контексте, и паузами, и повторами: «Ради праздничного парада вышли они на небо все до одной, от мала до велика, умытые, обновленные, радостные, и все до одной тихо шевелили своими лучами».

Интонационные особенности, которые мы наблюдаем в пейзаже рассказа «Святой ночью», встречаются у Чехова повсюду, во всех лирических пейзажах его. Эти пейзажи (как и лирические раздумья героев Чехова) вкраплены в сугубо точные, прозаические описания, подчас вовсе не связанные с ними непосредственно. Лиризм таких пейзажей словно предельно сжат, прикрыт прозаическим окружением, и тем значительней его движущая сила. Такой пейзаж мы находим в рассказе «Случай из практики». Ему здесь предшествует такой отрывок:

«Нужно было проехать от Москвы две станции и потом на лошадях версты четыре. За Королевым выслали на станцию тройку; кучер был в шляпе с павлиньим пером и на все вопросы отвечал громко, по-солдатски: «Никак нет!», «Точно так!»

Непосредственно за этим следует пейзаж: «Был субботный вечер, заходило солнце. От фабрики к станции толпами шли рабочие и кланялись лошадям, на которых ехал Королев. И его пленял вечер, и усадьбы, и дачи по сторонам, и березы, и это тихое настроение кругом, когда, казалось, вместе с рабочими теперь накануне праздника собирались отдыхать и поле, и лес, и солнце,— отдыхать, и, быть может, молиться...»

За этим пейзажем следует, по чеховскому обыкновению, снова сугубо прозаический отрывок: «Он родился в Москве, деревни не знал, фабриками никогда не интересовался и не бывал на них...», и т. д.

Исключительной простотой образов, как бы невзначай брошенным намеком, недоговоренностью, а также лирическим ритмом фразы достигает здесь Чехов затаенной взволнованности, глубокой эмоциональности своего пейзажа.

В пейзаже Чехова, как в зеркале, отразились важнейшие стилевые устремления писателя. Предельная простота и ясность, сдержанность лиризма, изображение природы через восприятие героя, через бытовую, обиходную деталь, приближение природы к человеку — все эти особенности чеховского пейзажа как нельзя более соответствуют важнейшим принципам чеховской поэтики, о которых мы говорили выше.