

ВИКТОР ШКЛОВСКИЙ

**ЗАМЕТКИ О ПРОЗЕ
РУССКИХ
КЛАССИКОВ**



**О ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
ПУШКИНА, ГОГОЛЯ, ЛЕРМОНТОВА,
ТУРГЕНЕВА, ТОЛСТОГО,
ЧЕХОВА**



СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ

Москва

1953

А. П. ЧЕХОВ

Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная.

Письмо к М. Киселевой (1887)

I

Чеховские приемы описания, равно как и чеховская фраза, берут начало у Пушкина и Лермонтова.

Проза русских поэтов была непревзойденным образцом для Чехова; он пишет поэту Я. Полонскому в 1888 году:

«К чтению Вашей прозы я приступил с уверенностью или с предубеждением — это вернее; дело в том, что когда я еще учил историю литературы, мне уже было известно одно явление, которое я возвел почти в закон: все большие русские стихотворцы прекрасно справляются с прозой... Может быть, я и не прав, но лермонтовская «Тамань» и пушкинская «Капитанская дочка», не говоря уж о прозе других поэтов, прямо доказывают тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой»¹.

¹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XIV. М., Гослитиздат, 1949, стр. 18.

«Изящная проза» русских поэтов — это простая проза.

Любопытно отношение Чехова к простейшим описаниям. В воспоминаниях Бунина сохранилась запись:

«Чехов говорит: «Очень трудно описывать море. Знаете, какое описание моря я читал недавно в одной ученической тетрадке? «Море было большое» и только. По-моему, очень хорошо».

Чехова интересовало в описании выделение самого простого и характерного.

Эта простота шла к Чехову от Пушкина. Чехов был противником украшенной прозы. Он был противником и замысловатых сюжетов, что не мешало ему типизировать явления и характеры в их крайнем, обостренном выражении.

Уже в первый период творчества Чехов пишет не просто бытовые рассказы — он находит и изображает характерное, типическое в жизни.

Однажды Билибин, друг Чехова, предложил писателю такую тему: «изобразить порядочного человека, но забитого, который пришел у приятеля деньги в долг просить. Кажется, — что тут стыдного, а у него язык не поворачивается, и он все о другом заговаривает. Так и ушел, не попросивши».

Чехов принял эту тему и написал рассказ «Знакомый мужчина», рассказ о публичной женщине.

Писатель использовал из предложения Билибина лишь самый факт — неловкость просьбы о займе. Рассказ начинается так:

«Прелестнейшая Ванда или, как она называлась в паспорте, почетная гражданка Настасья Канавкина, выписавшись из больницы, очутилась в положении, в каком она раньше никогда не бывала: без приюта и без копейки денег».

Вся обстановка рассказана сухо и коротко, вещи названы прямо, без обиняков. Значение деталей объяснено и подчеркнуто.

Женщина без своего профессионального костюма чувствует себя как будто голой: «Ей казалось, что не только люди, но даже лошади и собаки глядят на нее

и смеются над простотой ее платья. И думала она только о платье...»

Женщина намеревается попросить денег у «знакомого мужчины» — вбежать к зубному врачу Финкелю и потребовать 25 рублей. Но, одетая в обыкновенное платье, Настасья скромна. Она входит, видит себя в большом зеркале на лестнице, без высокой шляпы, без модной кофточки и без туфель бронзового цвета. Она и в мыслях себя уже называет не Вандой, а Настасьей Канавкиной. Зубной врач не узнает ее; она шепчет, что у нее зубы болят. Врач рвет ей здоровый зуб и напоминает о плате. Она отдает ему последний рубль.

Новелла кончается так:

«Выйдя на улицу, она чувствовала еще больший стыд, чем прежде, но теперь уж ей было стыдно не бедности. Она уже не замечала, что на ней нет высокой шляпы и модной кофточки. Шла она по улице, плевала кровью, и каждый красный плевок говорил ей об ее жизни, нехорошей, тяжелой жизни, о тех оскорблениях, какие она переносила и еще будет переносить завтра, через неделю, через год — всю жизнь, до самой смерти...»

— О, как это страшно! — шептала она. — Как ужасно, боже мой!

Впрочем, на другой день она уже была в «Ренессансе» и танцевала там. На ней была новая громадная красная шляпа, новая модная кофточка и туфли бронзового цвета. И ужином угощал ее молодой купец, приезжий из Казани».

В этой новелле описания сжаты до предела. Не только зубной врач — клиент для женщины, но и женщина, пришедшая на прием, для зубного врача — клиентка. Он ее не видит, не узнает. Повествование строится на двойственности восприятия человеком самого себя, на разнице между Вандой и Настей, определяемой платьем, на разнице между дантистом Финкелем и «знакомым мужчиной».

Стыд приходит к человеку, когда он видит себя просто человеком. Рассказ проникнут не столько сочувствием художника-гуманиста к падшей женщине, сколько глубокой тоской его по иным, человеческим

отношениям между людьми, когда они уже не будут проходить мимо друг друга с холодным безразличием, когда навсегда исчезнет привычка не замечать друг-го, как у доктора, который много раз видел Ванду и не узнавал ее в Настасье Канавкиной.

В рассказ введены только те подробности, которые нужны для сюжета. Например, сказано, что у зубного врача есть на лестнице зеркало. Зеркало отражает «оборвашку», подтверждает, то, что на Ванде нет на-рядного платья — ее «формы». Пальцы доктора пах-нут табаком. Это близко ощущенный запах чужого, неприятного человека.

В письме Билибина нет даже ничего отдаленно похожего на этот сюжет; его письмо лишь подало по-вод для создания рассказа. В теме Билибина не было раскрытия типичного, характерного.

Сохранилась первоначальная запись рассказа «Крыжовник». Она такова:

«[Заглавие: Крыжовник. Х. служит в департаменте. страшно скуп, копит деньги. Мечта: женится, купит имение, будет спать на солнышке, пить на зеленой травке, есть свои щи. Прошло 25, 40, 45 лет. Уж он отказался от женитьбы, мечтает об имении.

Наконец 60. Читает многообещающие соблазни-тельные объявления о сотнях десятинах, рощах, ре-ках, прудах, мельницах. Отставка. Покупает через комиссионера именьешко на пруде... Обходит свой сад и чувствует, что чего-то недостает. Останавли-вается на мысли, что недостает крыжовника, посы-лает в питомник. Через 2—3 года, когда у него рак желудка и подходит смерть, ему подают на тарелке его крыжзник. Он поглядел равнодушно... А в со-седней комнате уже хозяйничала трудастая племян-ница, крикливая особа. («Посадил крыж. осенью, зи-мою слег и уж не вставал. Глядя на тарелку с крыж.: вот все, что дала мне в конце концов жизнь.) Он — сын разорившихся помещиков, часто вспоминает дет-ство, проведенное в деревне»¹.

¹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XII. М., Гос-литиздат, 1949, стр. 224.

После ряда записей следует уточненный, но тоже не использованный вариант конца рассказа — с разочарованием: «[Крыжовник был кисел: Как глупо, сказал чиновник и умер»].

В осуществленном рассказе развязка принципиально иная и трагизм ее глубже: чиновник, потративший всю свою жизнь на «крыжовник», доволен — он счастлив:

«— Ах, как вкусно! Ты попробуй!

Было жестко и кисло, но, как сказал Пушкин, «тмы истин нам дороже нас возвышающий обман». Я видел счастливого человека, заветная мечта которого осуществилась так очевидно, который достиг цели в жизни, получил то, что хотел, который был доволен своею судьбой, самим собой. К моим мыслям о человеческом счастье всегда почему-то примешивалось что-то грустное, теперь же при виде счастливого человека, мною овладело тяжелое чувство, близкое к отчаянию. Особенно тяжело было ночью. Мне постлали постель в комнате рядом с спальней брата, и мне было слышно, как он не спал и как вставал и подходил к тарелке с крыжовником и брал по яголке. Я соображал: как, в сущности, много довольных, счастливых людей! Какая это подавляющая сила!»

Чехов обличает такое «счастье». Он разоблачает иллюзии, стучит у ворот, не давая людям успокоиться; это и оказывается истинным сюжетом в осуществленном произведении.

Рак у чиновника, купившего имение, — случайность. Смысл этой вполне возможной случайности — тщета мелких человеческих желаний. Довольный чиновник — социально конкретен; ничтожество его стремлений, правдиво показанное, разоблачительно, и тем самым конфликт глубже раскрывает жизнь. Дело оказалось не в том, что мелкое благо, которого добивался человек, ему не пригодилось, а в том, что сама удача в достижении мелкой цели ужасна.

Нельзя сказать, что в сюжетах реалистов никогда не бывает необычайного.

Необычайное иногда необходимо для раскрытия социально-характерного. Например, у Пушкина реали-

стически описанный мелкий чиновник спорит с памятником Петра — основателя города.

Положение, при котором совершенно здоровый доктор попадает в палату умалишенных той больницы, которой он сам заведовал, и на себе испытывает ее режим, необычайно.

В «Палате № 6» правда изображения прямо переходит в обличение политического характера. Для этого рассказа Чехов выбирает наиболее типичный, наиболее резкий случай, заостряет притупившееся представление о добре и зле, воспроизводит во всей реальности насилие над человеком. Типизация явления приобретает здесь остро разоблачительное значение.

Молодой Ленин рассказывал своей сестре Анне Ильиничне:

«Когда я дочитал вчера вечером этот рассказ, мне стало прямо-таки жутко, я не мог остаться в своей комнате, я встал и вышел. У меня такое ощущение, точно я заперт в «палате № 6»¹.

Сюжет, основанный на случайности, на занимательном происшествии, Чехов отвергал.

В 1883 году Чехов написал пародийный детектив «Шведская спичка». Содержание пародии состоит в том, что молодой письмоводитель ищет на основании тончайше проанализированных им улик труп пропавшего станового пристава. В результате он решает, что труп спрятан в бане у одной женщины. Сыщик приходит к ней с предложением сознаться; она сознается, но просит не говорить мужу. Оказывается, что труп разговаривает: становой жив. Он похищен женщиной, которая его ревновала и затащила пьяным к себе.

Все кончается неожиданно: сама похитительница рассказывает своему мужу, что становой найден у какой-то чужой жены, и муж скорбит о падении нравов.

Но от таких сюжетов Чехов перешел затем к более глубокому анализу действительности.

Чеховские вещи многим критикам-современникам

¹ А. И. Ульянова-Елизарова. Воспоминания об Ильиче. М., 1934, стр. 44—45. (Цитирую по книге В. Ермилова «Чехов». Изд. «Молодая гвардия», 1949, стр. 246.)

не нравились, поражали их повседневностью тем, необычностью сюжетов, отсутствием традиционной последовательности событий. Чехов создавал новые сюжеты, а от него ждали старых. Поэтому говорили, что он сюжета строить не умеет.

В 1886 году Змиев в журнале «Новь» (т. II, № 17) напечатал рецензию, в которой говорилось: «Такие рассказы, например, как «Разговор с собакой», «Егерь», «Сонная одурь», «Кухарка женится», «Репетитор», «Надлежащие меры» и многие другие, похожи скорее на полубред какой-то, или на болтовню ради болтовни об ужасающем вздоре, нежели на мало-мальски отчетливое изложение осмысленной фабулы»¹.

Сюжет, основанный на анализе предмета изображения и не содержащий приключений или интриги, не был понятен рецензенту и просто казался ему «неотчетливым».

Литературовед М. А. Рыбникова написала книгу «По вопросам композиции»². На 49-й странице этой книги по поводу повести А. Чехова «Мужики» говорится:

«Лакей Николай Чикильдеев, его жена Ольга и дочь Саша приезжают на родину к старикам, наблюдают жизнь мужиков, Николай умирает, и Ольга с Сашей уходят обратно в Москву. Смерть Николая не образует драматического узла этой повести, это почти не событие, к нему ничто не идет, и из него ничего не вытекает. Ему уделена всего одна строка. Мужики дерутся, пьянствуют, принимают в деревне икону, бегут на пожар, слушают по вечерам бабкины сказки, но в какой последовательности идут эти картины их жизни, читатель не помнит, не знает. Одна глава не вытекает из другой, не обоснована событиями; их нет, этих событий, есть только быт, повседневность и обыденность».

Все это, конечно, неправильно. Чехов не собирался

¹ Ю. Соболев. А. П. Чехов. М., изд. «Федерация», 1930, стр. 256.

² М. А. Рыбникова. По вопросам композиции. М., 1924, стр. 49.

и не думал писать такую повесть, в которой каждый бы момент немедленно получал свою сюжетную развязку. Этого не найдем мы ни в «Мужиках», ни в «Степи».

В 1888 году Чехов пишет Короленко:

«С Вашего дружеского совета я начал маленькую повестушку для «Северн[ого] вестника». Для почина взялся описать степь, степных людей и то, что я пережил в степи. Тема хорошая, пишется весело, но, к несчастью, от непривычки писать длинно, от страха написать лишнее я впадаю в крайность: каждая страница выходит компактной, как маленький рассказ, картины громоздятся, теснятся и, заслоня друг друга, губят общее впечатление. В результате получается не картина, в которой все частности, как звезды на небе, слились в одно общее, а конспект, сухой перечень впечатлений. Пишущий, например Вы, поймете меня, читатель же соскучится и плюнет»¹.

Чехов по-новому показывает широту степи:

«Летит коршун над самой землей, плавно взмахивая крыльями, и вдруг останавливается в воздухе, точно задумавшись о скуке жизни, потом встряхивает крыльями и стрелою несется над степью, и непонятно, зачем он летает и что ему нужно. А вдали машет крыльями мельница...»

Мельница и коршун связаны словом «крылья».

Дальше идет описание степи. Снова говорится про мельницу. Подчеркнуто, что она почти не приблизилась.

«Но вот промелькнула и пшеница. Опять тянется выжженная равнина, загорелые холмы, энойное небо, опять носится над землею коршун. Вдали попрежнему машет крыльями мельница, и все еще она похожа на маленького человечка, размахивающего руками. Надоело глядеть на нее, и кажется, что до нее никогда не доедешь, что она бежит от бички».

Ветряк еще раз упоминается потом, при первом показе варламовских отар:

¹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XIV. М., Гослитиздат, 1949, стр. 11.

«Бричка ехала прямо, а мельница почему-то стала уходить влево. Ехали, ехали, а она все уходила влево и не исчезала из глаз.

— Славный ветряк поставил сыну Болтва! — заметил Дениска».

Образ мельницы здесь как бы передает пространство — открытое и бесконечное; ее медленное приближение изменяет восприятие деталей степи, не позволяет им громоздиться. Она как бы разряжает их. В то же время она дает представление о размерах земель, где властвует делец Варламов. Способ передачи пространства близок к гоголевскому (вспомним степь и отъезд казаков в «Тарасе Бульбе»).

Богач Варламов — главный герой повести и ее сюжетный центр. Моисей Моисеевич, брат его, сжегший деньги, графиня Драницкая — все живут Варламовым и движутся вокруг него.

Четвертый раздел повести так и начинается словами:

«Кто же, наконец, этот неуловимый, таинственный Варламов, о котором так много говорят, которого презирает Соломон и который нужен даже красивой графине? Севши на передок рядом с Дениской, полусонный Егорушка думал именно об этом человеке. Он никогда не видел его, но очень часто слышал о нем и нередко рисовал его в своем воображении. Ему известно было, что Варламов имеет несколько десятков тысяч десятин земли, около сотни тысяч овец и очень много денег; об его образе жизни и занятиях Егорушке было известно только то, что он всегда «кружился в этих местах» и что его всегда ищут».

Варламов кружит по степи, включая в свои «деловые» круги всех — скупщиков шерсти, графиню, обозы с возчиками, изъеденных фосфором спичечной фабрики рабочих, попики, пахнущего васильками, и возможного бунтаря, беспокойного человека Дымова. Даже Егорушка находится в сфере подчинения интересам Варламова: его оставляют на тюках с шерстью, потому что не до него деловым людям.

Чехов понимает и видит силу дельца Варламова, который «кружит по степи»:

«Этот человек сам создавал цены, никого не искал и ни от кого не зависел; как ни заурядна была его наружность, но во всем, даже в манере держать нагайку, чувствовалось сознание силы и привычной власти над степью».

Но художник верил: эта терзающая «степь» власть недолговечна, — и разоблачает Варламова — против него направлена речь полусумасшедшего, сжегшего свои деньги еврея. Образ Варламова лишен всякой поэтичности. Он только делец, приобретатель-хищник.

Повесть «Степь» начинается так:

«Из N, уездного города Z-ой губернии, ранним июльским утром выехала и с громом покатила по почтовому тракту безрессорная, ошарпанная бричка, одна из тех допотопных бричек, на которых ездят теперь на Руси только купеческие приказчики, гуртовщики и небогатые священники».

Это начало несколько напоминает начало «Мертвых душ» Гоголя — произведения, одним из героев которого является приобретатель Чичиков. В то же время и вся повесть «Степь» связана — и, вероятно, сознательно — с поэмой Гоголя «Мертвые души».

Возьмем вступление к поэме:

«В ворота гостиницы губернского города NN въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в которой ездят холостяки: отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, словом, все те, которых называют господами средней руки».

Что здесь похоже? Въезд в город NN, который заменен выездом, бричка, перечисление людей, которые ездят в таких бричках.

Но больше всего произведения похожи ощущением размаха России с ее бесконечными дорогами и быстрой ездой. В необъятных просторах несется тройка, но Гоголь отделяет птицу-тройку, ощущение захватывающей быстрой езды, от прозаических ощущений Чичикова.

В «Степи» Чехова тоже все проникнуто ощущением дороги. Увидев широкую дорогу, Егорушка вспоминает колесницы, которые он видел в учебнике за-

кона божьего. Это действительно несколько напоминает «птицу-тройку», тем более что рядом идет разговор о богатстве — о русском приволье.

У Гоголя богатство связано с песней и с работающей Россией, которая под песню «мечет кирпичи» на стройках, под песню ведет баржи и обозы.

В повести Чехова богатыря нет. Со времени Гоголя прошло немало лет, а степь не оживает, не торжествует, она не устроена. Варламов не победитель. он хищник, недаром он, как коршун, кружит по степи.

Соломон говорит: «Я теперь жид пархатый и нищий, все на меня смотрят, как на собаке, а если б у меня были деньги, то Варламов передо мной ломал бы такого дурака, как Моисей перед вами».

Чехов умел находить в жизни значительное, раскрывая его через сюжетные положения.

В 1892 году Чехов написал рассказ «Попрыгунья».

В этом рассказе Чехов изобразил женщину, которая сменяет ряд увлечений, заинтересовываясь людьми, кажущимися ей замечательными. Про этот рассказ много писали и говорили, что в нем Чехов изобразил одну свою знакомую. Чехов в письме к Авиловой иронически пишет об этом обвинении:

«Можете себе представить, одна знакомая моя, 42-летняя дама, узнала себя в двадцатилетней героине моей «Попрыгуньи» («Север», №№ 1 и 2), и меня вся Москва обвиняет в пасквиле. Главная улика — внешнее сходство: дама пишет красками, муж у нее доктор, и живет она с художником»¹.

Вещь Чехова вся основана на том, что муж легкой мысли дамы — Дымов — великий ученый. Раскрытие его судьбы является сюжетом произведения Чехова.

Что нового в этом рассказе Чехова?

Рассказов про обманутых мужей на свете существуют десятки тысяч. У одного Мопассана есть много и рассказов о мужьях, которые добродушно переносят то, что они роконосы, и рассказов о том, как люди

¹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XV. М., Гослитиздат, 1949, стр. 375.

кончают из-за этого самоубийством, и рассказов, как мужья отпускают жен с любовниками и потом в этом раскаиваются. Но глубокого, внутреннего раскрытия того, что человек является не только мужем, но и вообще человеком, у Мопассана нет.

Рассказ Чехова «Попрыгунья» написан не для того, чтобы рассказать о том, как женщина изменила мужу-доктору с художником, — сюжет создан для того, чтобы показать, как простой и большой человек погибает от жестокой невнимательности женщины.

Традиционная буржуазная новелла широко применяла благополучную развязку. Чехов отказался от такой развязки, и поэтому декаденты называли Чехова «убийцей человеческих надежд». И Чехов действительно был «убийцей надежд» частнособственнического общества. Правда, он не видел ясного пути к будущему, но он верил в работающего человека, в человека, работающего на будущее, в людей, которые сажают леса, шлюзуют реки или просто много и вдохновенно работают.

II

Чехов написал Горькому в 1899 году:

«...Вы настоящий пейзажист. Только частое уподобление человеку (антропоморфизм), когда море дышит, небо глядит, степь нежится, природа шепчет, говорит, грустит и т. п. — такие уподобления делают описания несколько однотонными, иногда слащавыми, иногда неясными; красочность и выразительность в описаниях природы достигаются только простотой, такими простыми фразами, как «зашло солнце», «стало темно», «пошел дождь» и т. д. — и эта простота свойственна Вам в сильной степени, как редко кому из беллетристов»¹.

Через много лет Горький как бы ответил Чехову в своей статье «О том, как я учился писать»:

¹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XVIII. М., Гослитиздат, 1949, стр. 11—12.

«Море смеялось» — писал я и долго верил, что это — хорошо. В погоне за красотой я постоянно грешил против точности описаний, неправильно ставил вещи, неверно освещал людей...

Мне нужно было написать несколькими словами внешний вид уездного городка средней полосы России. Вероятно я сидел часа три, прежде чем удалось подобрать и расположить слова в таком порядке:

«Волнистая равнина вся исхлестана серыми дорогами, и пестрый городок Окуров посреди ее — как затейливая игрушка на широкой сморщенной ладони».

Мне показалось, что я написал хорошо, но когда рассказ был напечатан, я увидел, что мною сделано нечто похожее на расписной пряник или красивенькую коробку для конфет.

Вообще — слова необходимо употреблять с точностью самой строгой¹.

Слово, соединение слов становится художественным образом лишь тогда, когда в нем закрепляется познавательная работа писателя. Правда и красота не в слове, а в том, что оно выражает. Чехов пишет про свою повесть «Степь»: «Быть может, она раскроет глаза моим сверстникам и покажет им, какое богатство, какие залежи красоты остаются еще нетронутыми, и как еще не тесно русскому художнику»².

Каковы приемы описания у Чехова? Каким образом ему удавалось открывать «залежи красоты» в самых, казалось бы, «прозаических» предметах?

Чехов стремится передать не столько внешнее правдоподобие явления, предмета, сколько раскрыть его внутренние свойства, проявить их обычно не путем сравнения или другого тропа, а обогащая наше представление о предмете, углубляя эмоциональное внимание к предмету или явлению через уточнение представления. Вот описание из рассказа «Счастье» (1887):

¹ М. Горький. Литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1937, стр. 344—345.

² А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XIV. М., Гослитиздат, 1949, стр. 14.

«Уже светало. Млечный путь бледнел и мало-помалу таял, как снег, теряя свои очертания. Небо становилось хмурым и мутным, когда не разберешь, чисто оно или покрыто сплошь облаками, и только по ясной, глянцовой полосе на востоке и по кое-где уцелевшим звездам поймешь, в чем дело».

Сравнение здесь только одно — «таял, как снег», притом обычное в языке. Это сравнение передает характер исчезновения полосы звезд в небе; смысловая нагрузка лежит на слове «таял».

Дальше развернута точная и прямая характеристика неба: оно облачного «мутного» цвета; на нем полоса на востоке, отличающаяся не цветом, а «глянцем», да кое-где уцелевшие звезды показывают, что небо чисто.

Читатель будто смотрит на то, что происходит в природе, вглядывается вместе с автором в окружающее и мало-помалу постигает картину в законченном виде.

Возьмем пример из повести «Степь» (1888):

«За острогом промелькнули черные, закопченные кузницы, за ними уютное зеленое кладбище, обнесенное оградой из булыжника; из-за ограды весело выглядывали белые кресты и памятники, которые прячутся в зелени вишневых деревьев и издали кажутся белыми пятнами. Егорушка вспомнил, что когда цветет вишня, эти белые пятна мешаются с вишневыми цветами в белое море; а когда она спеет, белые памятники и кресты бывают усыпаны багряными, как кровь, точками».

Как выписана эта картина?

Она основана на сопоставлении неизменного цвета крестов и памятников кладбища и постоянно изменяющихся красок живой природы. Весной беленые кресты и памятники погружаются «в белое море» цветущей вишни, «мешаются» с ним. Когда вишня созревает, она пестрит «багряными, как кровь, точками» на фоне памятников. Как видим, картина дается не в непосредственном ее облике, а в анализе ее временных изменений, дается такой, какой ее не только видишь, но и знаешь.

В описаниях Чехов уже очень рано стал освобождаться от всякой «литературности». Это видно хотя бы по такой его юношеской вещи, как «В Москве на Трубной площади» (1883). В этом произведении у Чехова нет ни одного нарядного сравнения, ни одного изысканного эпитета и только в конце сказано: «...Труба, этот небольшой кусочек Москвы, где животных любят так нежно и где их так мучают, живет своей маленькой жизнью, шумит и волнуется, и тем деловым и богомольным людям, которые проходят мимо по бульвару, непонятно, зачем собралась эта толпа людей, эта пестрая смесь шапок, картузов и цилиндров, о чем тут говорят, чем торгуют».

Эмоциональные слова — «любят так нежно» — следуют лишь после того, как мы просмотрели много картин жестокости в обращении с животными. Их лирическое восприятие мотивировано. Весь торг описан, объяснен, показаны характеры людей; повествование заканчивается картиной, обозреваемой сверху, — «Труба» находится под горой. Точка зрения передана выделением шапок, картузов и цилиндров.

Во всем описании нет красивых или неточных слов: сперва дается обзор частей и затем целое, удаляющее нас от картины и дающее как бы развязку всего рассказа.

В 1895 году Чехов пишет, утверждая значение «целого»:

«...набор же таких моментов, как сумерки, цвет свинца, лужа, сырость, серебристость тополей, горизонт с тучей, воробьи, далекие луга — это не картина, ибо при всем моем желании я никак не могу вообразить в стройном целом всего этого»¹.

Чехов против литературности в описании.

В то же время он спорит с натуралистическим нагромождением подробностей.

В письме к Горькому от 3/IX 1899 года Чехов замечает:

«Понятно, когда я пишу: «человек сел на траву»;

¹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XVI. М., Гослитиздат, 1949, стр. 235.

это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжеловато для мозгов, если я пишу: «высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел на зеленую, уже измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь»¹.

Цитата, приведенная Чеховым в кавычках, содержит противоречие: «высокий» и «среднего роста», но это не заметно, так как все описание не достигает цели — не создает впечатления; оно мнимо реалистично, поэтому в нем и не заметны противоречия слов, так как они не создают целого, а только передают суетливое и невнимательное разглядывание.

Чехов давал подробности, но подробности крупного смыслового значения, которые сразу вводят в эпоху, в быт, сообщают предмету, явлению единственный, неповторимый признак. В рассказе «Архиерей» (1903) у купца Еракина пробуют электричество: «Лавки были уже заперты, и только у купца Еракина, миллионера, пробовали электрическое освещение, которое сильно мигало, и около толпился народ».

Это ярко зрительно не только само по себе, но еще и потому, что дальше следует описание темных улиц, безлюдного шоссе и высокой колокольни, освещенной луной. А в то же время эта картина и очень локальна: ее можно было наблюдать лишь в том году, когда впервые загорались в России угольные лампочки, желтый цвет которых выделялся в голубой лунной ночи.

Народ, смотрящий на диковинку, не описан, но фраза составлена так, что слово «народ» выделено своим положением в конце предложения.

К таким деталям крупного смыслового значения, но поставленным так, что они не пестрят, а служат «целому», Чехов прибегал очень часто; такую манеру письма мы встречаем у Пушкина.

Стиль Чехова не имеет для сравнения даже отдаленного образца в классической западноевропейской прозе с ее широким применением украшающих предметов сравнений.

¹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XVIII, М., Гослитиздат, 1949, стр. 221.

Чехов стремился к пушкинской простоте стиля.

Украшающая деталь — деталь лишь хорошо помеченная, редкостная и как будто обновляющая представление о предмете, а на самом деле случайная, — ни Пушкину, ни Чехову не была нужна. Поэтому Чехов был против эпигонской прозы, основанной на выделении массы мелких, второстепенных деталей, терявшей «главную мысль».

В «Чайке» дан спор художников разных направлений. Тригорин весь в деталях, причем в деталях, взятых вне общего; он говорит в покаянном монологе, обращенном к Нине:

«Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль. Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовий цвет, упомянуть при описании летнего вечера. Ловлю себя и вас на каждой фразе, на каждом слове и спешу скорее запереть все эти фразы и слова в свою литературную кладовую: авось, пригодится!»

Начинающий писатель Треплев завидует Тригору и так отзывается о нем:

«Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе...»

Здесь видение Тригорина как будто выше, конкретнее видения Треплева. И все же Чехов, полемизируя и с тем и с другим, с большим сочувствием относится к молодому писателю. Он разделяет взгляд Дорна, который, посмотрев на пьесу Треплева, заметил: «...художественное произведение непременно должно выражать какую-нибудь большую мысль... В произведении должна быть ясная, определенная мысль».

Тригорин — опытный беллетрист, но он не художник, он скорее ремесленник. Умение писать, манера замечают ему свежее, непосредственное ощущение мира.

Чехов предостерегал против расточительности дета-

лей в пейзаже, которые разрушают цельность впечатления.

В письме к Авиловой (3/XI 1897 года) он пишет:

«Пейзаж Вы чувствуете, он у Вас хорош, но Вы не умеете экономить и то и дело он попадает на глаза, когда не нужно, и даже один рассказ совсем исчезает под массой пейзажных обломков, которые грудой навалены на всем протяжении от начала рассказа до (почти) его середины»¹.

«Записные книжки» Чехова содержат, как правило, не детали, не «меткие черточки», как некоторым может показаться, а сюжеты или краткие описания противоречивых фактов, фиксацию конфликтов, которые можно развернуть в сюжет или обратить в четкую образную форму.

Куприн писал:

«Внешней, механической памятью Чехов не отличался. Я говорю про ту мелочную память, которою так часто обладают в сильной степени женщины и крестьяне и которая состоит в запоминании того, кто как был одет, носит ли бороду и усы, какая была цепочка от часов и какие сапоги, какого цвета волосы. Просто эти детали для него были неважны и неинтересны. Но зато он сразу брал всего человека, определял быстро и верно, точно опытный химик, его удельный вес, качество и порядок и уже знал, как очертить его главную, внутреннюю суть двумя-тремя штрихами»².

«Мелочная память», про которую говорит Куприн, свойственна литературе мелочных деталей, которая более или менее правильно фиксирует поверхность факта, но не в состоянии передать его общий смысл. Это направление и олицетворяет Тригорин.

У Тригорина заведена «литературная кладовая», в ней накапливаются мелочные редкости, набранные по тому принципу, что другой их не увидит.

Между тем истинное мастерство великой русской

¹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XVII. М., Гослитиздат, 1949, стр. 168.

² А. И. Куприн. Полн. собр. соч., т. VII. СПб, 1912, стр. 119—120

литературы, подлинно художественная сила русского литератора всегда состояли в умении выявлять сущность явлений, а детали давать постольку, поскольку они необходимо нужны для художественного воплощения этой сущности.

Вот почему Чехову понравилось, что гимназистка написала про море, что оно «большое».

Однако писателю мало сказать про море, что оно «большое», ему нужно так сказать про море, чтобы громадность его была видна, стала ощущаться как реальность.

Посмотрим, как Чехов вскрывает в повести сущность «конфликта», освобождаясь от всего условного. В 1889 году Чехов начал свой рассказ «Дама с собачкой» так: «Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой».

Следующая фраза вводит героя — Дмитрия Гурова. Дама не описана, дан только один ее признак: она с собачкой. Эта собачка упомянута в заголовке. Между тем она не определяет даму и только усиливает обыкновенность дамы; она — знак того, что для обозначения бытия обыкновенного человека в мире обыденного нужна примета. После того как новелла как будто уже рассказана, начинается история двух людей, любящих друг друга просто и верно. Создан конфликт, показанный в высокой неразрешенности: развязки нет и не может быть.

Чеховские описания имеют целью анализ изображаемого; Чехов избегает сказать о герсе больше, чем о нем необходимо сказать. Например, муж «Дамы с собачкой» описан так:

«Вместе с Анной Сергеевной вошел и сел рядом молодой человек с небольшими бакенами, очень высокий, сутулый; он при каждом шаге покачивал головой и, казалось, постоянно кланялся. Вероятно, это был муж, которого она тогда в Ялте, в порыве горького чувства, обозвала лакеем. И в самом деле, в его длинной фигуре, в бакенах, в небольшой лысине было что-то лакейски-скромное, улыбался он сладко, и в петлице у него блестел какой-то ученый значок, точно лакейский номер».

В этом описании нет ничего нарочитого, оно естественно, просто, а вместе с тем удивительно целеустремленно, как бы подчинено главному — понятию «лакей», причем вначале даются черты внешности: фигура, баки, манера двигаться, а затем все это как бы стекается в цельную и законченную характеристику, причем «ученый значок» переосмысливается.

Для современников «Дама с собачкой» была вещью, исполненной необычайной силы. Эмоционально ярко выразил впечатление от этого рассказа Горький. Он писал Чехову (в начале января 1900 года):

«Читал «Даму» вашу. Знаете, что вы делаете? Убиваете реализм. И убьете вы его скоро — на смерть, надолго... После самого незначительного вашего рассказа — все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом. И, — главное, — все кажется не простым, т. е. не правдивым»¹.

III

В 1889 году Чехов закончил повесть «Скучная история».

Этой повестью восхищался Толстой. Гольденвейзер записал: «На днях я читал «Скучную историю». Л. Н. все время восхищался умом Чехова...»²

Герой «Скучной истории» — тайный советник, заслуженный профессор — Николай Степанович говорит о себе в третьем лице:

«Теперь дружить ему не с кем, но если говорить о прошлом, то длинный список его славных друзей заканчивается такими именами, как Пирогов, Кавелин и поэт Некрасов, дарившие его самой искренней и теплой дружбой».

Профессор — медик. Он был отдан науке, никогда «не лез» в политику, был «трудолюбив, как верблюд», и талантлив.

¹ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания. М.—Л., Изд. Академии наук СССР, 1937, стр. 47.

² А. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. I. М., Кооперат. изд., 1922, стр. 71.

Друзей у него в университете теперь почти нет. Между тем в Московском университете того времени преподавали Столетов, Ключевский, Тихонравов, Тимирязев, Ковалевский, Сеченов, Анучин, а среди молодых профессоров подымался будущий создатель аэродинамики — Жуковский.

Почему же так одинок профессор и почему его история скучная? Может быть, он стар? Да, он стар — ему шестьдесят два года, у него отекают ноги, он кашляет.

Но мы знаем старость Вильямса, Павлова, Горького, Мичурина. Шестьдесят два года были и для них старостью, но не были временем немощи и безысходной тоски.

Герой «Скучной истории», профессор, говорит: «Никогда я не совал своего носа в литературу и в политику. . .»

Но «политика» совала свой нос в жизнь профессора, политика не передовая, а реакционная, и разманивала его жизнь на пустяки, на мелочи, обесцвечивала ее.

Обстановка в семье профессора скучная. Жена его ушла в мелкие тревоги, озабочена одной только дороговизной; сын — неудачник-офицер, которому надо каждый месяц посылать пятьдесят рублей; дочь влюблена в неинтересного, пустого и лгущего человека. Все плохо. Даже едят в доме невкусно, и лакею не заплачено жалование за много месяцев.

Профессор думает, что он прожил хорошую, прямую жизнь. Даже сейчас нет людей ему в рост. Он Сеченова не замечает, но гордится Кавелиным.

Но профессор напрасно ставит имя Кавелина между именами Пирогова и Некрасова. Кавелин — человек другого типа. Товарищи профессора по университету — Сеченов, Тимирязев — не стали бы даже разговаривать с Кавелиным. Герцен, которого профессор, вероятно, уважал, презирал Кавелина за либеральную тупость, за то, что Кавелин в борьбе правительства с Чернышевским был на стороне царя.

Чехов говорил, что в кофе не надо искать пива, и не надо принимать мысли профессора за мысли самого

Чехова. Чехов понимал своего профессора и его настоящие страдания, но знал, что это скучные, банальные и бесплодные страдания.

Сеченову не было скучно, и не было скучно Базарову — материалисту, человеку, во многом предугаданному Тургеневым.

Знает ли о своих ошибках сам профессор?

Жена послала его в Харьков наводить справки о женихе дочери, к которой он был совершенно холоден. В дешевом номере, на гостиничной кровати, профессор думает о прожитой жизни.

«Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках, и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или богом живого человека.

А коли нет этого, то, значит, нет ничего...

Ничего же поэтому нет удивительного, что последние месяцы своей жизни я омрачил мыслями и чувствами, достойными раба и варвара, что теперь я равнодушен и не замечаю рассвета. Когда в человеке нет того, что выше и сильнее всех внешних влияний, то, право, достаточно для него хорошего насморка, чтобы потерять равновесие и начать видеть в каждой птице сову, в каждом звуке слышать собачий вой».

Скучно и страшно тогда, когда нет больших стремлений и мыслей, связующих мир и перебрасывающих мост даже через смерть в прошлое и будущее народов.

«Скучная история» — это история мелкой, ползучей эмпирической науки и убийственно скучной, с переполнением дня в день, обывательской жизни; это в ином сюжетном выражении повторение смерти Ивана Ильича, жизнь которого была страшнее его мучительной смерти.

Не страшно умереть. Страшно — скучно и банально жить, утратив связь с миром, не ощущая в себе будущего, не будучи участником в «общей жизни человечества» (Л. Н. Толстой, «Анна Каренина»).

Любовь профессора, его приемная дочь, поэзия его жизни — Катя уходит от него.

Профессор — либерал, а либерал пуще всего боится менять русло жизни; боясь социальных потрясений, он виляет перед историей, перед людьми, перед самим собой.

Чернышевский писал в 1850 году:

«Вот мой образ мысли о России: неодолимое ожидание близкой революции и жажда ее, хоть я и знаю, что долго, может быть, весьма долго, из этого ничего не выйдет хорошего, что, может быть, надолго только увеличатся угнетения и т. д. — что нужды? — Человек, не ослепленный идеализацией, умеющий судить о будущем по прошлому и благословляющий известные эпохи прошедшего, несмотря на все зло, какое сначала принесли они, не может утрашиться этого; он знает, что иного и нельзя ожидать от людей, что мирное, тихое развитие невозможно. Пусть будут со мною конвульсии, — я знаю, что без конвульсий нет никогда ни одного шага вперед в истории. Разве и кровь двигается в человеке не конвульсивно? Биение сердца разве не конвульсия? Разве человек идет, не шатаясь? Нет, с каждым шагом он наклоняется, шатается, и путь его — цепь таких наклонов. Глупо думать, что человечество может идти прямо и ровно, когда это до сих пор никогда не бывало»¹.

Так думал великий революционный демократ, обосновывая мораль самоотверженной революционной борьбы во имя прекрасного будущего. Профессор «Скучной истории» и жил и думал иначе — и потерпел полный духовный крах.

Когда Чехов напечатал «Скучную историю», либеральная «Русская мысль» просто недоумевала: «Чего еще нужно профессору при его общественном положении, славе и учёности и чего еще нужно автору от профессора — дай бог всякому такую жизнь».

Но Чехов презирал рабье понимание жизни. Вспоминая, очевидно, смерть Базарова и его слова, что он вилять не будет, Чехов характеризовал в письме к Плещееву поведение героя «Скучной истории» как «ви-

¹ Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. I. М., Гослитиздат, 1939, стр. 356—357.

ляные перед самым собой». В другом письме того же года Чехов поясняет, что ему «...хотелось... изобразить тот заколдованный круг, попав в который добрый и умный человек... брюзжит, как раб, и бранит людей даже в те минуты, когда принуждает себя отзываться о них хорошо»¹.

Сюжет «Скучной истории» основан на раскрытии жизни робко, по-рабы мысливающего и поступающего либерального профессора.

IV

Посмотрим еще раз на конкретном примере, как Чехов «отрабатывал» сюжет при его осуществлении.

В первоначальной записи сюжета «Скрипки Ротшильда» (1894) скрипки — то есть всей темы искусства — нет. Герой сопоставлен только с воспоминаниями своей молодости:

«[Гроб для Ольги. У гробовщика умирает жена; он делает гроб. Она умрет дня через три, но он спешит с гробом, потому что завтра и в следующие затем дни — праздник, напр. Пасха.

На 3-й день она все-таки не умерла; приходят покупать гроб. Он, находясь в неизвестности, продает; она умирает. Он бранит ее, когда ее соборуют. Когда она умирает, он записывает гроб в расход. С живой жены снял мерку. Она: помнишь, 30 лет назад у нас родился ребенок с белокурыми волосиками? Мы сидели на речке. После ее смерти, он пошел на речку; за 30 лет верба значительно выросла]»².

Вначале характер задуман схематично. В рассказе же гробовщик нарисован могучим человеком. Его жизнь описана нарочито просто — почти одним перечислением вещей, которые его окружают:

«...уличное прозвище у него было почему-то — Бронза, а жил он бедно, как простой мужик, в неболь-

¹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XIV. М., Гослитиздат, 1949, стр. 404 и 417.

² А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XII. М., Гослитиздат, 1949, стр. 285—286.

шой старой избе, где была одна только комната, и в этой комнате помещались он, Марфа, печь, двухспальная кровать, гробы, верстак и все хозяйство.

Яков делал гробы хорошие, прочные. Для мужиков и мещан он делал их на свой рост и ни разу не ошибся, так как выше и крепче его не было людей нигде, даже в тюремном замке, хотя ему было уже семьдесят лет. Для благородных же и для женщин делал по мерке и употреблял для этого железный аршин. Заказы на детские гробики принимал он очень неохотно и делал их прямо без мерки, с презрением, и всякий раз, получая деньги за работу, говорил:

— Признаться, не люблю заниматься чепухой».

Итак, перед нами ограниченный, жестокий человек. Но в этом ограниченном ремесленнике Чехов открывает великого человека.

Сюжет и имеет назначением раскрыть эту противоположность.

Яков Бронза — артист, музыкант. Но вначале об этом говорится коротко. Бронза всегда полон мыслями об убытках. Вот обычный ход его рассуждений:

«Полицейский надзиратель был два года болен и чахнул, и Яков с нетерпением ждал, когда он умрет, но надзиратель уехал в губернский город лечиться и взял да там и умер. Вот вам и убыток, по меньшей мере рублей на десять, так как гроб пришлось бы делать дорогой, с глазетом. Мысли об убытках донимали Якова особенно по ночам; он клал рядом с собой на постели скрипку и, когда всякая чепуха лезла в голову, трогал струны, скрипка в темноте издавала звук, и ему становилось легче».

Здесь впервые соприкасаются две темы: тема тягости жизни (убытки) и тема искусства, говорящего о настоящей жизни (скрипка).

Жена Бронзы заболевает.

«Шестого мая прошлого года Марфа вдруг занемогла».

Бронза считал убытки. Убытков оказалось тысяча рублей, а с процентами тысяча сорок.

«— Яков! — позвала Марфа неожиданно. — Я умираю!»

«А Яков глядел на нее со скукой и вспоминал, что завтра Иоанна богослова, послезавтра Николая чудотворца, а потом воскресенье, потом понедельник — тяжелый день. Четыре дня нельзя будет работать, а на верное Марфа умрет в какой-нибудь из этих дней; значит, гроб надо делать сегодня. Он взял свой железный аршин, подошел к старухе и снял с нее мерку. Потом она легла, а он перекрестился и стал делать гроб».

Все привычно, все идет своим чередом: считаются убытки, старуха лежит с закрытыми глазами. Вечером она позвала старика.

«— Помнишь, Яков? — спросила она, глядя на него радостно. — Помнишь, пятьдесят лет назад нам бог дал ребеночка с белокурыми волосиками? Мы с тобой тогда все на речке сидели и песни пели... под вербой. — И, горько усмехнувшись, она добавила: — Умерла девочка.

Яков напряг память, но никак не мог вспомнить ни ребеночка, ни вербы.

— Это тебе мерещится, — сказал он».

Марфа умирает. Прощаясь в последний раз с Марфой, Яков потрогал рукой гроб и подумал: «Хорошая работа!..»

К Якову приходит еврей, зовет его играть на скрипке. Гробовщик травит еврея собакой. Затем идет рассеяться к реке.

«Тут с писком носились кулики, крикали утки... А вот широкая старая верба с громадным дуплом, а на ней вороньи гнезда... И вдруг в памяти Якова, как живой, вырос младенец с белокурыми волосами и верба, про которую говорила Марфа. Да, это и есть та самая верба — зеленая, тихая, грустная... Как она постарела, бедная!»

Жизнь-то прошла, словно и не жил Бронза, и от жизни остались только воспоминания про эту вербу и про ребенка. Возвращается скорбь о жизни с мыслью об убытках, но само это понятие наполняется уже новым содержанием: убытки — это пропащая зря жизнь. Эта «...жизнь прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря, ни за понюшку табаку; впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад —

там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет».

Тема убытков становится темой неустроенной человеческой жизни.

«И почему человек не может жить так, чтобы не было этих потерь и убытков? Спрашивается, зачем срубили березняк и сосновый бор? Зачем даром гуляет выгон? Зачем люди делают всегда именно не то, что нужно? Зачем Яков всю свою жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену и, спрашивается, для какой надобности давеча напугал и оскорбил жида? Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу».

Столяр несколько раз встает и принимается играть на скрипке. К утру рождается мелодия.

Якову Бронзе нужна полноводная река, человеческое счастье, новые отношения людей друг к другу.

Тоска Бронзы по настоящей жизни не случайна. То, что нужно Бронзе, нужно и Астрову, но Астров не может никак встретиться с Бронзой: они не только в разных произведениях — они живут в разных социальных кругах.

Казалось бы, что образ гробовщика — великого музыканта, скорбящего о неустроенной жизни, мечтающего о преобразовании природы, — необычен. Ведь такие люди, как Бронза, не так-то часто встречались; в нем есть черты гениальности. Но этот образ поражает нас правдой, он олицетворяет самые глубокие и благородные человеческие стремления и потому типичен.

Чехов был современником Вильямса и Докучаева. Он современник людей, которые поняли, что человечество в своем старом обликии, человек-собственник губит природу, уничтожает леса, истощает почву. Жизнь такого человечества — «скучная история», а ее итог — «одни убытки».

Писатель был против того, чтобы частнособственнический мир чинили мелкими заплатками.

Люди, которые надеялись поправить жизнь малыми делами, для него мелкие люди. Одна из героинь рас-

сказа «Дом с мезонином» (1896), богатая помещица Лида, имеющая две тысячи десятин, служит учительницей и проживает только двадцать четыре рубля своего жалованья. Она старается объединить вокруг себя молодых либералов и свалить на уездных выборах старую дворянскую партию.

К Лиде в доме все относятся с уважением, как относятся на корабле матросы к адмиралу, сидящему в каюте и делающему какое-то таинственное дело. Но у Чехова иное отношение к ней. Писатель видит ничтожество и призрачность цели, на которую тратится и ум и тупая добросовестность Лиды. Ей Чехов противопоставляет художника-пейзажиста и сестру Лиды — Мисюсю.

Лида презирует художника. Она при нем ведет привычную светскую болтовню о каком-то князе, перемещивая ее с обычными разговорами об открытии медицинского пункта. На эти разговоры отвечает художник. Он говорит, что народ опутан цепью, а филантропы не рубят эту цепь, а только «прибавляют новые звенья».

Он говорит:

«Вы приходите к ним на помощь с больницами и школами, но этим не освобождаете их от пут, а, напротив, еще больше порабощаете...»

Мужицкая грамотность, книжки с жалкими наставлениями и прибаутками и медицинские пункты не могут уменьшить ни невежества, ни смертности так же, как свет из ваших окон не может осветить этого громадного сада».

Пейзажист стремится мыслить широко, хотя подчас и сбивается и впадает в противоречия. Он за великое искусство, он за биологию, философию, математику, обращенные к жизни, за науку, которая стремится не к временным и частным, а к великим целям.

Художник говорит о современном ему искусстве:

«При таких условиях жизнь художника не имеет смысла, и чем он талантливее, тем страннее и непонятнее его роль, так как на поверку выходит, что работает он для забавы хищного нечистоплотного животного, поддерживая существующий порядок. И я не хочу

работать, и не буду... Ничего не нужно, пусть земля провалится в тартарары!»

Чехов, как и его герой-художник, против малых дел, мелкого, обывательского счастья. Но он не видел реальной дороги к большому, человеческому счастью и потому откладывал переустройство мира в одних вещах на триста лет, в других — на пятьдесят.

V

Для того, чтобы показать, как Чехов вскрывал конфликты в самом течении жизни, возьмем рассказ «Учитель словесности» (1894).

Молодой, двадцатилетний учитель словесности ездит в дом, где есть невесты. Он ухаживает за восемнадцатилетней Машей Шелестовой. Дом Шелестовых богатый, гости ездят кавалькадами на прекрасных дорогих лошадях, вечером, «когда белая акация и сирень пахнут так сильно, что, кажется, воздух и сами деревья стынут от своего запаха».

Облака в небе «мягки на вид», тени «тянутся через всю широкую улицу и захватывают на другой стороне дома до самых балконов и вторых этажей».

Описание очень точно. Дана ранняя весна, когда дубовые деревья еще прозрачны. Учитель влюблен; ему кажется, что в доме Шелестовых стонут только египетские голуби — остальные все счастливы. Зла только Мушка, собачонка с мохнатой мордой. Происходит поэтическое признание в любви. Все счастливы, только собака Мушка иногда рычит из-под стола да и пес Сом попрежнему недоброжелателен.

Приятель учителя Ипполит Ипполитович все время говорит общеизвестные вещи, — например, что «зимою нужно печи топить, а летом и без печей тепло». Он же говорит: «женитьба — шаг серьезный».

Подробно описана свадьба: наряды, паникадила, певчие, — а потом начинается счастливая жизнь.

В «Анне Карениной» Толстой пишет про Кити: «Она, инстинктивно чувствуя приближение весны и зная, что будут и ненастные дни, вила, как умела,

свое гнездо и торопилась в одно время и вить его и учиться, как это делать».

Ее ровесница Шелестова делает то же самое. Учитель наблюдает, «как его разумная и положительная Маня устраивала гнездо...»

Но вот штабс-капитан Полянский, который ухаживал за Варей, старшей сестрой, уехал не посватавшись. Дом в негодовании. Отец рычал, как пес Сом.

Учитель словесности узнает от своей жены, что он сам необходимо должен был посвататься. А он-то считал, что был влюблен, удивлялся и радовался на любовь и даже на паникадила, зажженные в церкви во время венчания. На самом деле он выполнял необходимость жизни, скучную, как изречения Ипполита Ипполитовича. Происходит сцена; жена уже не кажется учителю «розаном», он сердится на нее.

«В ответ ему под кроватью заворчала сонная Мушка:

«Ррр... нга-нга-нга...»

Тяжелая злоба, точно холодный молоток, повернулась в его душе, и ему захотелось сказать Мане что-нибудь грубое и даже вскочить и ударить ее. Началось сердцебиение.

— Так значит, — спросил он, сдерживая себя, — если я ходил к вам в дом, то непременно должен был жениться на тебе?

— Конечно. Ты сам это отлично понимаешь.

— Мило.

И через минуту опять повторил:

— Мило».

Ведь ничего не произошло; человек только узнал, что то, что он сделал как будто добровольно, сделано по необходимости. Он узнал, что его история самая обыкновенная, и вот сердце его разбито, а семья обращивается злой собачонкой, рычащей из-под кровати.

То, что для Гегеля казалось признаком невозможности конфликта в искусстве именно в силу его масовости, то, что «Служба заставит работать и будет доставлять огорчения, брак создаст домашний крест; таким образом, ему (т. е. герою. — *В. Ш.*) выпадет на

долю ощутить всю ту горечь похмелья, что и другим» — все это стало основой нового конфликта.

Кити у Толстого ни в чем не виновата, хотя она родная сестра Шелестовой. Но Чехов в этом случае смотрит смелее Толстого, и его герой мечтает о большем.

О чем же мечтает его герой?

«И ему страшно, до тоски вдруг захотелось в этот другой мир, чтобы самому работать где-нибудь на заводе или в большой мастерской, говорить с кафедры, сочинять, печатать, шуметь, утомляться, страдать». . . Ему не нужен мирок, в котором живет спокойно и сладко, как «вот этому коту».

Чехов писал про писателей прошлого:

«Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и Вас зовут туда же, и Вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая даром приходила и тревожила воображение»¹.

Чехов тревожит воображение прежде всего показом смерти старого мира.

В своем рассказе «Невеста» Чехов описывает жизнь девушки из состоятельной семьи в провинциальном городе. Девушка — невеста попovichа, состоятельного скрипача-дилетанта. Жених ей не нравится, но свадьба представляется неизбежной. Большая жизнь где-то там, вдали, кажется прекрасной, но недоступной.

В рассказе почти ничего не случается. Девушка убежала из-под венца, но с нею ничего не произошло, ничего особенного не случилось. Однако сама система описания, способ изображения окружающего, резкая перемена в отношении к нему создает своеобразный, исполненный внутреннего драматизма сюжет, основанный на преодолении старого, на высвобождении человека из-под его власти.

Будущее невесты дано в бытовой перспективе, по-

¹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем, т. XV, М., Гослитиздат, 1949, стр. 446.

казано лаконично, просто, точно, и в то же время вскрыта вся его бессмысленность, отупляющая человека.

«Дом двухэтажный, но убран был пока только верхний этаж. В зале блестящий пол, выкрашенный под паркет, венские стулья, рояль, пюпитр для скрипки. Пахло краской. На стене в золотой раме висела большая картина, написанная красками: нагая дама и около нее лиловая ваза с отбитой ручкой.

— Чудесная картина, — проговорил Андрей Андреевич и из уважения вздохнул. — Это художника Шишмачевского».

Здесь все ново до того, что еще пахнет краской, и все дряхло настолько, что одно усилие, один толчок — и все расползется, развалится.

Еда, музыка, разговоры — все бессмысленно, все «выжило из ума». Мать говорит дочери: «...А когда я не сплю по ночам, то закрываю глаза крепко-крепко, вот этак, и рисую себе Анну Каренину, как она ходит и как говорит, или рисую что-нибудь историческое из древнего мира...»

С искусством своего времени эти люди не имели ничего общего. Это дано в пародийном сочетании имени Анны Карениной со словами о чем-нибудь «историческом из древнего мира».

Отсюда надо бежать. И девушка уезжает. «...А когда сели в вагон и поезд тронулся, то все это прошлое, такое большое и серьезное, сжалось в комочек, и разворачивалось громадное, широкое будущее, которое до сих пор было так мало заметно. Дождь стучал в окна вагона, было видно только зеленое поле, мелькали телеграфные столбы да птицы на проволоках, и радость вдруг перехватила ей дыхание: она вспомнила, что она едет на волю, едет учиться, а это все равно, что когда-то очень давно называлось уходить в казачество».

Мы помним побег Наташи Ростовой, которая уже обручена с Андреем Болконским. Этот побег разрушает счастье князя Андрея, счастье Наташи.

Чехов показывает иную Россию, в которой многое продолжает существовать, но лишено внутреннего своего оправдания.

Надя не верит в любовь своего жениха, Надя видит условность жизни своего дома. Стена быта, которая перед ней стоит, такова, что она сама рассыпается.

Конфликт понимается по-новому, потому что изменилась действительность. Само отсутствие старого конфликта является здесь чертой глубоко реалистической.

Героиня, вернувшись в свой родной город, видит его слабым и немощным.

Вспомним, что и возвращение дочери в родной дом должно было быть дано трогательным или трагическим.

В «Невесте» мы видим иное:

«Приехала Надя в свой город в полдень. Когда она ехала с вокзала домой, то улицы казались ей очень широкими, а дома маленькими, приплюснутыми; людей не было, и только встретился немец-настройщик в рыжем пальто. И все дома точно пылью покрыты. Бабушка, совсем уже старая, попрежнему полная и некрасивая, охватила Надю руками и долго плакала, прижавшись лицом к ее плечу, и не могла оторваться».

Про город как будто нечего сказать.

Старая жизнь в богатом доме вызывает улыбку. «Вечером она легла спать, укрылась, и почему-то было смешно лежать в этой теплой, очень мягкой постели».

Настоящее, кажущееся внешне грозным и устойчивым, на самом деле дряхло и бессильно, лишено «общей мысли» — опровергнуто.

В. И. Ленин, призывая русских марксистов к созданию партии нового типа, указывал:

«... роль передового борца может выполнить только партия, руководимая передовой теорией. А чтобы хоть сколько-нибудь конкретно представить себе, что это означает, пусть читатель вспомнит о таких предшественниках русской социал-демократии, как Герцен, Белинский, Чернышевский и блестящая плеяда революционеров 70-х годов; пусть подумает о том всемирном значении, которое приобретает теперь русская литература; пусть... да довольно и этого!»¹

¹ В. И. Ленин. Сочинения, изд. 4, т. 5, стр. 342.

С тех пор, как были написаны эти слова, прошло больше чем полстолетия. За этот период неизмеримо возросло и возрастает с каждым днем мировое значение и влияние русской литературы.

М. Горький писал:

«Наша литература — наша гордость... в этом дивном, сказочно быстро построенном храме по сей день ярко горят умы великой красоты и силы, сердца святой чистоты — умы и сердца истинных художников»¹.

Изучение русской классической литературы поможет нам быстрее двигать вперед литературу социалистического реализма, кровно связанную с русской классической литературой, поможет еще активнее влиять на мировое художественное развитие.

1947—1953

¹ М. Горький. Литературно-критические статьи. М., Гослитиздат, 1937, стр. 57.