

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!



ЛИТЕРАТУРА В ШКОЛЕ



ОРГАН МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР

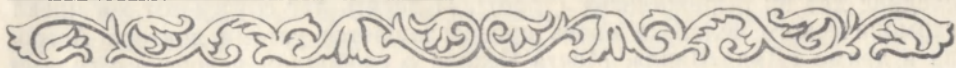
ПЯТНАДЦАТЫЙ ГОД ИЗДАНИЯ

1

ЯНВАРЬ-ФЕВРАЛЬ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР
МОСКВА · 1954





М. Д. СМОЛКИН,
кандидат филологических наук,
Ленинград

О художественном мастерстве Чехова

I

Высоко оценивая творчество А. П. Чехова, отмечая, что он «двинул вперед форму»¹, Л. Н. Толстой сказал: Чехов это Пушкин в прозе. Русская реалистическая литература XIX века берет свое начало в поэзии Пушкина и завершается в творчестве Толстого и Чехова.

Антон Павлович Чехов родился за год до отмены крепостного права, он не дожил всего лишь год до событий революции 1905 года. Таким образом, жизнь и творчество писателя проходили в период подготовки первой русской революции, в эпоху, получившую гениальное освещение в статье В. И. Ленина «Лев Толстой и его эпоха». «Период 1862—1904 годов, — указывает В. И. Ленин, — был именно такой эпохой ломки в России, когда старое бесповоротно, у всех на глазах рушилось, а новое только укладывалось, причем общественные силы, эту укладку творящие, впервые показали себя на деле, в широком общенациональном масштабе, в массовидном, открытом действии на самых различных поприщах лишь в 1905 году»².

Конечно, особенности и своеобразие революции 1905 года как буржуазно-демократической революции, в которой большую роль играли крестьянские массы, наиболее полно, непосредственно и ясно отразились в мировоззрении и творчестве Л. Н. Толстого. Но та же эпоха 1861—1905 годов определила идейные искания Чехова, мотив и темы его творчества. «Крепостного права нет, зато растет капитализм. И в самый разгар освободительных идей, так же, как во времена Батюга, большинство кормит, одевает и защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным», — эти слова героя повести Чехова «Моя жизнь» перекликаются с мыслями героя Толстого К. Левина, пытавшегося осмыслить, в чем же состоит перевал истории, начавшийся после 1861 года.

Нельзя понять и правильно объяснить своеобразие художественного метода Чехова, не определив, хотя бы коротко, места и значения его произведений в общественном движении, в подготовке революции 1905 года. Изумительное мастерство художника, его искусство словесной живописи не нашли бы столь яркого и совершенного воплощения, если бы не освещались великой идеей освобождения человека.

Демократ по своим убеждениям, врач по образованию, Чехов поставил в центре своих материалистических философских воззрений человека с его естественными потребностями и стремлениями. «Мое святое святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы по-

¹ Н. Гусев. Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого, 1936, стр. 646.

² В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 31.

следние две ни выражались» (1888)¹. И десять лет спустя тот же идеал гармонического человека вновь провозглашается устами доктора Астрова в драме «Дядя Ваня». Мечта Чехова о свободном человеке с годами принимала все более конкретные и осязаемые формы, включая в себя борьбу с враждебными человеку социальными условиями. Ненависть к рабству и произволу, в чем бы они ни проявлялись — в политике, в быту, в сознании, — и стремление к свободе — вот пафос всего творчества Чехова.

Идейное и творческое развитие Чехова отражает в себе сложные и своеобразные условия переходного периода, когда народническое революционное движение исчерпало себя 1 марта 1881 года (убийство Александра II) и обнаружило несостоятельность старых методов борьбы с самодержавием, а новая революционная волна еще только поднималась из среды рабочего класса, ставшего во главе широких народных масс.

В творчестве Чехова можно наметить два главных периода, соответственно двум последним десятилетиям XIX века, отразившимся в его произведениях. Вступив в литературу в годы реакции, Чехов в рассказах, созданных в 80-е годы («Смерть чиновника», «Хамелеон», «Маска», «Унтер Пришибеев» и др.), разоблачил полицейский произвол самодержавия, власть денег в эпоху развивавшегося капитализма, осудил зачатую трусость, запуганность чиновников, бездушие и эгоизм представителей буржуазии, наглость и пресмыкательство прислужников самодержавия, тупость и застойность мещанской обывательской жизни.

Не видя в эпоху реакции революционных сил народа, писатель переживает тяжелое разочарование, испытывает сомнение, неверие в действенность революционных и социалистических теорий. В это время он приходит к пессимистическому заключению, что «революции в России никогда не будет», хотя добавляет в том же письме к А. Н. Плещееву (от 9 февраля 1888 года), что в России имеются люди, созданные для революции. Пройдет сравнительно небольшой период времени, всего каких-либо 13 лет, и мотив революционной бури с особенной силой прозвучит в «Трех сестрах» (1901), где писатель устами Тузенбаха возвестит: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку». Сомнение в возможности революции в России в начале пути и радостное предчувствие демократического переворота в конце — таковы те крайние точки, между которыми пролегал идейное и творческое развитие Чехова. Надо было пережить свинцовые годы реакции, увидеть сахалинскую каторгу, пожить с народом в Мелихове, написать «Палату № 6», «Мужиков», понять «прелести» капитализма, чтобы заклеймить весь самодержавно-капиталистический строй и решительно отвергнуть его. «С приближением революции 1905 года, — вспоминает писатель С. Я. Елпатьевский, — Чехов стал неузнаваем. Тяжело больной, он живо интересовался политическими событиями, выступлениями рабочих, оживлением в обществе. Прежде сомневающийся, он не позволял теперь сомневаться другим, он стал «верующим». «Верующим не в то, что будет хорошая жизнь через двести лет, как говорили персонажи его произведений, а что эта хорошая жизнь для России придвинулась вплотную, что вот-вот сейчас перестроится вся Россия по-новому, светлому, радостному...»² Тема приближающейся бури и предчувствие новой жизни в «Невесте» и в «Вишневом саде» указывают на глубокие изменения, происшедшие в мировоззрении Чехова под влиянием общественного подъема.

¹ А. П. Чехов. Полное собрание сочинений, т. 14, Гослитиздат, М., 1949, стр. 177. В дальнейшем ссылки на соответствующие тома и страницы настоящего издания даются в тексте.

² «Чехов в воспоминаниях современников», 1952, стр. 460.

Путь Чехова был по-своему закономерен и характерен для той части демократической интеллигенции, которая постепенно теряла веру в надклассовые иллюзии, но еще не знала путей к подлинной свободе, не видела ясно сил, способных творить новую жизнь.

В скептицизме, сказавшемся в мировоззрении писателя в 80-е годы, содержалось и положительное начало. Отрицание и сомнение, заложенные в нем, были обращены против старого мира и сил, его поддерживающих. Мысль, недовольная настоящим, обратилась к будущему, начались поиски истины, изучение действительности, сопоставление теории с жизнью, и в итоге всего этого утверждается собственное отношение к жизни. Подвергнув критическому анализу толстовство и народничество, Чехов, преклонявшийся перед Толстым-художником, смело вступил в полемику с Толстым-философом, страстно обрушился на теорию «непротивления злу», пытавшуюся примирить угнетенных с угнетателями во имя высшей «божеской» правды. Начатый в «Палате № 6» спор с толстовством продолжается с возрастающей силой в письмах, дневниках и художественных произведениях 90-х годов: «Моя жизнь», «Человек в футляре», «Крыжовник» и «О любви». Общественный смысл выступлений Чехова против толстовства становится особенно понятным в свете ленинского указания о том, что толстовское непротивление злу явилось «серьезнейшей причиной поражения первой революционной кампании»¹.

Еще не зная, во что выльется толстовская проповедь в условиях открытой борьбы, Чехов в своих произведениях, написанных в годы, предшествующие революции, развенчивает философию пассивности, воспринимая тем самым активное, действенное отношение к жизни. Критика непротивления злу привела его с логической неизбежностью к мысли о необходимости противления социальному злу, о невозможности дальнейшего прогресса без коренных социальных преобразований. В эпоху, когда развернулась полемика между марксистами и народниками, Чехов пишет повести «Мужики» и «В овраге», в которых он, писатель-реалист, не будучи марксистом, создал правдивую и яркую картину деревенской жизни в условиях капитализма, показал темноту и забитость крестьян, их равнодушие к религии, их затаенную ненависть к господам и начальству.

Патриархальная крестьянская община, с которой народники связывали свои надежды на будущее, не встретила сочувствия у Чехова, отметившего несовместимость общины с капитализмом. «Я сам против общины,— заявляет писатель,—...община живет земледелием, но раз земледелие начинает переходить в сельскохозяйственную культуру, то община уже трещит по всем швам, так как община и культура — понятия несовместимые» (18, 22). В известном рассказе «Дом с мезонином» Чехов вскрыл фальшь и иллюзорность народнической теории «малых дел», рассчитанной на улучшение положения народа при сохранении основ существующего строя. «По-моему,— говорит от имени автора герой рассказа,— медицинские пункты, школы, библиотечки, аптечки, при существующих условиях, служат только порабощению. Народ опутан цепью великой, и вы не рубите этой цепи, а лишь прибавляете новые звенья — вот вам мое убеждение». Размышляя над путями и способами изменения старого уклада жизни, Чехов берет под сомнение теорию прогресса путем эволюции, протестует против бездейственности, рассчитанной на то, что все должно перестроиться само собой, без скачков, мирно и постепенно.

«Во имя чего ждать, я вас спрашиваю? Во имя каких соображений? Мне говорят, что не все сразу, всякая идея осуществляется в жизни постепенно, в свое время. Но кто это говорит? Где доказательства, что это справедливо? Вы ссылаетесь на естественный порядок вещей, на законность явлений, но есть ли порядок и законность в том, что я, живой, мыс-

¹ В. И. Ленин, Сочинения, т. 15, стр. 185.

лящий человек, стою надо рвом и жду, когда он зарастет сам, или затащит его илом, в то время как, быть может, я мог бы перескочить через него или построить через него мост?» («Крыжовник», 1898). Обращает на себя внимание не только глубоко выстраданная мысль, но также интонация, ее сопровождающая, выражающая порыв и нетерпение, напоминающая о том, что «больше жить так невозможно!»

Осудив крохоборческую программу народников, писатель указывает на то, что при создавшихся условиях «нужны другие способы борьбы, сильные, смелые, скорые».

Как видим, А. П. Чехов не стоял в стороне от идейной борьбы, развернувшейся в его эпоху. Оставаясь на почве реальной жизни, чуждый идеализму и религии, писатель решительно отверг идеи реакционного толстовства, поднялся над иллюзиями народников. Все это придало его произведениям глубину и критическую силу, но он не сумел (или не успел) воспринять самую передовую теорию его времени — марксизм, и в этом обнаружился исторический предел его идейного развития.

Чехов участвовал в освободительном движении своими талантливыми художественными произведениями. Правдиво рисуя жизнь, Чехов вызывал к ней определенное отношение, и там, где писатель только ставил вопросы, читатель давал на них ответы, — сила слов переплавлялась в силу действия. Своим метким и острым художественным словом Чехов оказывал большое влияние на читателей, вызывая в них гнев и ненависть к самодержавному строю. Он умел чувствовать поэзию труда, мечтал об иной, возможной и желанной жизни, и люди с надеждой обращались к будущему.

В глубокое революционное подполье проникали рассказы Чехова. Их читали В. И. Ленин, И. В. Сталин и все революционеры, боровшиеся под знаменем партии. Он «ободрял нас, — вспоминал впоследствии М. И. Калинин, — вселял непримиримую ненависть к деспотизму, к полицейщине»¹. Рассказы Чехова сохранили и сегодня свою художественную силу. Они настигают хамелеонов, чинуш, ретивых администраторов формулой «как бы чего не вышло». Чехов клеймит трусов и перестраховщиков, футлярных людей, которые в страхе перед новым и современным цепляются за старое и уходят в прошлое.

Мечта Чехова о свободном и радостном труде и о людях, преобразующих жизнь, нашла свое воплощение в советском обществе, в принципах социалистического гуманизма.

II

Областью своего творчества Чехов избрал изображение обыкновенной жизни и тех отношений между людьми, которые складывались в повседневных условиях. Здесь, в сфере человеческого быта, понятного широко, власть старых крепостнических привычек и ложь новых буржуазных отношений, освященных религией и узаконенных государственной политикой, были особенно цепкими, живучими и опасными.

Зорким глазом большого художника всматривался он в окружающую жизнь, открывая за внешним благополучием обреченность старого мира, за мнимой тишиной — страдания людей под гнетом царского режима, их протест и стремление к свободе.

Многогранность таланта — одна из особенностей Чехова: тонкий лирик, он умел в то же время быть веселым юмористом и гневным сатириком, когда встречался с хамелеонами, пришибевыми и «человеками в футлярах». «Он обладал, — по словам А. М. Горького, — искусством всюду находить и оттенять пошлость, — искусством, которое доступно

¹ «М. И. Калинин о литературе», Лениздат, 1949, стр. 11.

только человеку высоких требований к жизни, которое создается лишь горячим желанием видеть людей простыми, красивыми, гармоничными»¹. Всеми силами своей души Чехов ненавидел мещанскую, обывательскую жизнь, самодовольную и ограниченную, но понимание несовершенства жизни не испугало, не оттолкнуло его от реальной действительности. Своими сатирическими обличениями, своим смехом Чехов расшатывал основы современного ему строя. «Все это было бы так скучно, когда бы не было смешно» — этот лермонтовский афоризм, перефразированный Чеховым, показывает его отношение к старой, уходящей в прошлое жизни.

Отвечая на письмо М. В. Киселевой (14 января 1887 года), упрекнувшей писателя в том, что в рассказе «Тина» он осмелился описать «низкую» действительность, А. П. Чехов, обнаруживая связь с традициями русского реализма, формулирует свое понимание искусства. «Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная» (13,262).

Сохранив верность реалистическим традициям русской классической литературы, Чехов всем своим творчеством решительно противостоял натуралистическому и декадентскому искусству, враждебному реальной жизни и человеку. «Вся энергия художника должна быть обращена на две силы: человек и природа» (14,33).

Наделенный не только огромным талантом, но и глубоким и ясным умом, проникавшим в самую суть явлений, Чехов обладал способностью поднимать обыденные и на первый взгляд случайные события на высоту больших художественных обобщений, умел видеть в малом большое, в единичном и случайном — общее и типическое. Так, переданный ему анекдот о смерти чиновника вырастает в рассказ о рабском и зависимом положении человека в обществе, где ценился чин, а не человек; хамелеонство получает социальное объяснение, а история Ваньки Жукова напоминает об участи миллионов детей, лишенных детства, заброшенных, эксплуатируемых.

Талантливость писателя, по мнению Чехова, выражается в умении отличать в жизни явления существенные от несущественных, т. е. в искусстве типизации, обобщения. Жизнь щедро давала писателю сюжеты, но он никогда не копировал натуру. Прежде чем писать, Чехов серьезно и подолгу обдумывал, проверял временем и памятью явления и события, остановившие его внимание, дополнял их силой творческой фантазии, создавая, таким образом, типические характеры. Типическое для Чехова как раз и было той привычной сферой, в которой проявлялись его взгляды, симпатии, его отношение к жизни. «Художник, — указывает Чехов, — наблюдает, выбирает, догадывается, компанует — уже одни эти действия предполагают в своем начале вопрос; если с самого начала не задать себе вопроса, то не о чем догадываться и нечего выбирать» (14,207).

Процесс его работы был кропотливым и часто не кончался появлением рассказа в печати. На тему о хамелеонстве у Чехова написано два рассказа: «Двое в одном» (1883) и «Хамелеон» (1884). В первом содержится лишь зерно образа хамелеона, созданного во втором рассказе. Двуличность маленького канцелярского чиновника в рассказе 1883 года обнаруживается случайно, и сама фигура содержит в себе еще мало типического; политический и социальный смысл явления не раскрыт. А тема была чрезвычайно важной, она подсказывалась самой эпохой реакции с ее полицейским режимом, двурушничеством буржуазной интеллигенции и всех прислужников самодержавия. Вернувшись к той же теме через год, писатель создает новый рассказ — «Хамелеон». Его название

¹ М. Горький, Собрание сочинений, т. 5, стр. 424.

стало нарицательным для обозначения людей, которые, руководствуясь шкурными интересами, меняют, в зависимости от обстоятельств, свою политическую окраску, свои мнения и свое поведение. «Хамелеон» — одно из первых серьезных достижений писателя-реалиста, вставшего на путь создания глубоких типических образов.

В чем же изменилась трактовка образа, что нового вносит второй рассказ в его характеристику? Прежде всего, вместо безличного канцелярского чиновника в рассказ входит полицейский — типическая фигура времени Александра III. Образ, далее, получает более конкретную, яркую характеристику, резко оттеняющую основное в Очумелове — его рабскую натуру, наглую и в то же время до смешного трусливую. Толпа мирных обывателей, окружающая в рассказе Очумелова, является той типической средой, на фоне которой ярко выделяется фигура хамелеона. Вся сила рассказа проявляется в языковой характеристике Очумелова, Хрюкина, в репликах из толпы. Полицейский Очумелов — взяточник, олицетворяющий целую систему, трусливую и жестокую, раскрывается в его «собачьих» нежностях («Собака — нежная тварь», «Она маленькая», «цуцык этакий»), в начальственном окрике и в бессмысленном наборе фраз, памятных ему из полицейских циркуляров и кажущихся верхом образованности («Пора обратить внимание на подобных господ, не желающих подчиняться постановлениям»). Дух времени хорошо передан в иронических замечаниях относительно закона, которые автор закрепляет за Хрюкиным. Откровенным издевательством над свирепыми царскими указами звучит фраза: «У него в законе сказано... нынче все равны». (Ранее, в «Смерти чиновника», Чехов разъяснял, что «равенство» это состоит в том, что всем одинаково чихать дозволено.) И далее в том же духе: «Этого, ваше благородие, и в законе нет, чтоб от твари терпеть», т. е., говоря иными словами, закон разрешал всякое насилие, разве что кусаться не велел.

С углублением идеи рассказа он выиграл и в художественной законченности: описательные характеристики и повествование чередуются с драматизированными картинками, смена которых хорошо передает частые колебания в настроении хамелеона. Это говорит о том, что писатель упорно и настойчиво совершенствовал свои рассказы, добываясь типичности художественного изображения.

В произведениях искусства мысль и чувство, индивидуальное и типическое неотделимы и выступают в сложном и многообразном единстве. Типическое в художественной литературе раскрывается через индивидуальное, а не в отрыве от него. У каждого писателя имеются свои особенности портретной характеристики; портрет — неотъемлемая, органическая часть образа.

«Никакой мелочью нельзя пренебрегать в искусстве, — говорил Толстой, — потому что иногда какая-нибудь полуоторванная пуговица может осветить известную сторону жизни данного лица. И пуговицу непременно надо изобразить. Но надо, чтобы и все усилия, и полуоторванная пуговица были направлены исключительно на внутреннюю сущность дела, а не отвлекали внимание от главного и важного к частностям и пустякам...»¹ Этому совету великого мастера всегда следовал Чехов, для которого портрет никогда не являлся самоцелью, а лишь одним из способов проникновения в сущность образа. В портрете и во внешней обстановке, окружающей человека, писатель отмечал лишь самое основное, то, что сразу же дает представление о социальной принадлежности и характере данного лица. Полицейского надзирателя Очумелова можно было описать подробно от носков сапог до форменной фуражки с околышем, но Чехов фиксирует внимание читателя на одной детали — новая

¹ П. Сергеевко, Из жизни Льва Николаевича Толстого, «Северный вестник», 1898, № 8—9, стр. 61.

шинель, которая затем по ходу рассказа снимается и одевается в зависимости от того, генеральская или не генеральская собака.

Представить себе Беликова без калош и зонтика так же трудно, как и Обломова без его вечного халата. И подобно тому, как за Обломовым стоит обломовщина, Беликов неотделим от футляра, от беликовщины. Выразительная деталь портрета Беликова — темные очки, закрывающие от него жизнь и окрашивающие ее в мрачные тона. Кроме очков, на лице нет ничего — ни тени мысли, ни отблеска чувства. В рассказе «Ионыч» внутренний мир Старцева освещается скупо и лаконично, а глубокие перемены, происходящие в нем, переданы в его внешнем облике. Дух стяжательства проявляется, например, тогда, когда Ионыч жадно пересчитывает бумажки и спешит их отвезти в кредитное общество. Некогда мечтавший при луне, он теперь «пополнел, ожирел, тяжело дышит и уже ходит, откинув голову». Так человеческий характер рисуется Чеховым в единстве внутреннего и внешнего самыми простыми и экономными художественными средствами.

В его рассказах встречаются купцы и крестьяне, чиновники и мещане — люди различных званий, профессий и состояний, но Чехов не был писателем-бытовиком, писателем-жанристом в узком смысле этого слова, его нельзя назвать крестьянским, купеческим или мещанским писателем, он был писателем жизни и всегда видел за человеком определенное жизненное явление. Именно потому типы, созданные Чеховым (хамелеон, унтер Пришибеев, человек в футляре, душечка и другие), возникнув в известную эпоху и в определенной социальной среде, пережили свое время и продолжают свою жизнь уже независимо от среды, из которой они вышли.

В своей литературной работе писатель добивался того, чтобы произведения его были художественными, правдиво и объективно изображали реальную действительность. По мнению Чехова, нарушение художественности и объективности ведет неизбежно к нарушению или ограничению жизненной правды, которая неотделима от правды в искусстве. Объективность в понимании Чехова была лишь синонимом правдивости и жизненности произведения. Именно в смысле необходимости воспроизведения полноты и многообразия жизни нужно понимать мысль писателя о том, что «литератор должен быть объективен, как химик».

Больше всего споров в современной Чехову критике вызвал принцип объективности изображения, последовательно проводившийся Чеховым и исключавший какие бы то ни было авторские пояснения и комментарии. Буржуазно-либеральная критика 80-х годов, имея перед собой готовые образцы народнической литературы, с которой Чехов вел спор не только в идейном, но и в художественном плане, искала у Чехова между строк тенденцию и, не обнаружив ее на поверхности, обвиняла его в равнодушии к «заветам», в аполитичности, безидейности и т. д.

Заметим, что об «аполитичности» Чехова писали в 80-х годах не только Скабичевский и Михайловский, но и такой продажный журналист, как Суворин. Ему автор «Хамелеона» и «Унтера Пришибеева» отвечал: «Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч. Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно... Конечно, было бы приятно сочетать искусство с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники. Ведь чтобы изобразить конокрадов в 700 строк, я все время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе, иначе, если я подбавлю субъективности, образы расплывутся и рассказ не будет так компактен, как надлежит быть всем коротеньким рассказам» (15,51).

Отказываясь от комментариев и пояснений, требуя от литературы правды безусловной и честной, Чехов выступал не вообще против тен-

денции, присущей любому произведению, а лишь против грубой, нарочитой тенденциозности, осужденной в свое время Энгельсом в его известном письме к М. Гаркнес. Писателю-реалисту, чтобы быть тенденциозным, достаточно быть правдивым и рисовать жизнь без прикрас.

Поэтому борьба Чехова за объективность является борьбой за адекватное отображение в художественном образе наиболее существенных черт действительности. Она направлена против субъективного приукрашивания действительности. Внешняя сдержанность в передаче остро драматических положений создавала контраст, вызывавший эмоциональный отклик читателей, которые плакали над объективными «холодными» рассказами «Тоска», «Ванька», «Спать хочется» и в то же время оставались равнодушными к «субъективным» творениям иных писателей-народников.

В рассказе «Тоска», например, Чехов нигде не высказывает своего отношения к герою. Перед нами самый обыкновенный, простой и забытый крестьянин-извозчик, в характеристике которого Чехов не разрешает себе ни малейшей идеализации. При всем том Чехов раскрывает глубокую человеческую трагедию, понимание которой было бы невозможно без подлинно гуманного личного участия автора к своему герою.

Сочувствие автора к крестьянам обнаруживается в повести «Мужики» также не сразу, оно проявляется в беспощадно правдивом, строго реалистическом изображении повседневной деревенской жизни. Тем сильнее получается впечатление от финальной сцены повести, когда Ольга и Саша, возвращаясь в город, просят милостыню. Сцена эта, оказывающая на читателя сильнейшее эмоциональное воздействие, вместе с тем отражает реальную картину разорения и обнищания народных масс при капитализме.

Отвергая субъективную социологию писателей-народников, пытавшихся «предписать» жизни законы, Чехов одновременно и еще более решительно осуждал и эстетское безразличие к общественной жизни, свойственное декадентам.

Высмеивая жрецов «чистого искусства», писатель в 80-х годах говорил: «...если отрицать в творчестве вопрос и намерение, то нужно признать, что художник творит непреднамеренно, без умысла, под влиянием аффекта; поэтому, если бы какой-нибудь автор похвастал мне, что он написал повесть без заранее обдуманного намерения, а только по вдохновению, то я назвал бы его сумасшедшим» (14,207—208).

Не только в 90-х, как это принято считать, но и в 80-х годах Чехов утверждал зависимость писателя от жизни, от общественной среды: «Литераторы, — читаем в письме от 14 января 1887 года, — сыны своего века, а потому, как и вся прочая публика, должны подчиняться внешним условиям общежития» (13,263). С развитием общественной жизни развивалось и формировалось политическое мировоззрение писателя, углублялся его критический реализм, мужало и крепло его мастерство.

III

В то время, когда А. П. Чехов пришел в литературу, в ней безраздельно господствовал роман, поднятый Л. Н. Толстым на такую высоту, перед которой с изумлением остановился весь мир. Роман увлекал своей широтой и масштабностью, к нему устремились почти все писатели, уже известные и начинающие. По совету Григоровича и Плещеева, Чехов во второй половине 80-х годов несколько раз принимался за роман. Уже возникла фабула романа из современной жизни, определялись постепенно герои и своеобразная «чеховская» форма, но роман этот, к сожалению, не был написан.

Продолжая увлекавшую его работу над рассказом, Чехов вскоре поставил критику изменить свое отношение к этому жанру. Со временем у Чехова появились ученики и подражатели; рассказ занял свое место

в литературе наряду с романом. Отмечая этот факт, критик журнала «Русское богатство» писал: «За последнее время, как кажется, начинать входить в моду особый род творчества, который в живописи носит название миниатюры. Теперь область миниатюры расширилась и на другие искусства. Поэты забыли о поэмах и предпочитают небольшие лирические пьесы... беллетристы полюбили новеллу и рассказ, и не только прежний король литературы — роман — утратил свое господство, но сменявшая его на некоторое время повесть ныне сама вытесняется «очерками» и «эскизами»... Первым, насадившим его (рассказ. — М. С.) на нашей почве, или, по крайней мере, обратившим на себя в этой области внимание, был, как известно, Чехов»¹. Рассказ имеет в русской литературе свою устойчивую традицию, и Чехов не смог бы открыть в этой области ничего нового, если бы он не опирался на опыт предшествующей литературы. Рассказы Пушкина, Лермонтова, Гоголя, а также очерки и рассказы писателей-демократов были предметом его внимательного изучения. И вместе с тем рассказ Чехова неповторим в своей оригинальности, он отличается новизной и свежестью поэтического стиля.

Короткий рассказ — вот подлинное призвание Чехова, здесь он не знает себе равных. В его рассказах, по условиям жанра, лаконизм, краткость доведены до степени высокого совершенства. Чехов умел коротко писать о предметах важных и серьезных. «Краткость — сестра таланта», — любил он повторять, и все, что он читал у других, и все, что он писал сам, казалось ему недостаточно кратким, хотелось писать еще короче. Лаконизм формы и глубина содержания — главная особенность рассказов Чехова. По словам А. М. Горького, в рассказах Чехова больше мыслей, чем слов, он обладал способностью писать так, чтобы словам было тесно, а мыслям просторно.

Согласно давно установившейся традиции, рассказ в теории литературы определяется как малая эпическая форма, передающая один эпизод, одно событие в жизни человека. А. П. Чехов убедительно доказал, что предметом рассказа может быть не только одно событие, какой-либо случай или происшествие, как это обычно и бывало в литературе, а вся человеческая жизнь в ее типическом выражении и социальной обусловленности. К тому же и в частном эпизоде можно увидеть много важного и существенного. «Хамелеон» построен на случайном и смешном эпизоде, но типы взяты так глубоко, что за ними начинаешь чувствовать контуры всей эпохи безвременья. О судьбе доктора, заброшенного в провинцию и потерявшего там человеческий облик, можно было написать роман, а Чехов ограничился сравнительно небольшим рассказом («Ионыч»), в котором отразилась вся жизнь человека с ее взлетами и падением, мещанской средой и забытыми мечтаниями.

Рассказ «Человек в футляре» менее печатного листа. «Обломов» — монументальное произведение. Естественно, «Человек в футляре» в смысле полноты изображения жизни, количества действующих лиц и детальности описания не может сравниться с «Обломовым». Но Беликов как художественный тип не уступает Обломову. Отчеканенный с огромной силой, он встал в один ряд с классическими типами русской литературы: с Плюшкиным, Коробочкой, Обломовым, Иудушкой и другими. Беликов — одновременно и образ, и жизнь, «не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне». Человек в футляре, и жизнь в футляре.

Каким же образом достигается писателем такая широта обобщения в маленьком рассказе, в чем секрет его творчества? Ответ на этот вопрос следует искать в особенностях чеховского реализма, нашедших свое выражение в специфических средствах индивидуализации и типизации.

¹ «Русское богатство», 1893, № 6, стр. 35—36.

Не полагаясь на вдохновение и талант, писатель с первых же шагов в литературе стремился выработать сознательные приемы письма. Правила, по которым пишутся рассказы, А. П. Чехов изложил в письме к брату — писателю Ал. П. Чехову: «1)...отсутствие продлиновенных слово-извержений политико-социально-экономического свойства; 2) объективность сплошная; 3) правдивость в описании действующих лиц и предметов; 4) сугубая краткость; 5) смелость и оригинальность, беги от шаблона; 6) сердечность» (13, 214—215).

Невозможность всестороннего освещения в небольшом рассказе всех действующих лиц подсказала Чехову такую расстановку образов, в основе которой лежало резкое разграничение главного персонажа, носителя основной идеи, от персонажей второстепенных и третьестепенных, объединяемых Чеховым понятием *фон*. Развернутую характеристику получает только главное лицо, остальные фигуры, расположенные в дополнение к нему или по контрасту с ним, играют служебную роль и усиливают основную фигуру. Отдельные детали рассказа, ценные сами по себе, имеют значение лишь в целом, в зависимости от своего отношения к ведущему образу рассказа. Наглядное объяснение этого принципа находим в одном из писем: «Поневоле, делая рассказ, хлопчешь прежде всего о его рамках: из массы героев и полугероев берешь только одно лицо ...кладешь это лицо на фон и рисуешь только его, его и подчеркиваешь, а остальных разбрасываешь по фону, как мелкую монету, и получается нечто вроде небесного свода: одна большая луна и вокруг нее масса очень маленьких звезд» (14, 209). Семья Туркиных, самая «образованная» во всем городе, нужна Чехову лишь для того, чтобы дать читателю представление о всем обществе, на фоне которого и раскрывается постепенное падение главного персонажа — Ионыча, как раз и выступающего в рассказе той «луной», вокруг которой рассыпаны «маленькие звезды» — второстепенные персонажи. В рассказе «Человек в футляре» мы видим не только «человека», но и условия, его создающие, ощущаем не только главную фигуру, но и среду, из которой она вышла: инспектора, директора, гимназического учителя, — всю эту мешанскую обывательскую среду, которую так ненавидел писатель. Она, эта среда, нужна опять-таки для характеристики Беликова. Это фон, резко оттеняющий его футлярность.

Концентрация на узком поле рассказа всех художественных средств, направленных к центру и характеризующих главное действующее лицо, открывала возможность создания ярких, законченных и запоминающихся образов-типов. Сжимая до предела описательную часть рассказа, Чехов в пейзажных характеристиках был близок к искусству живописи, недаром его молодость прошла в кругу художников (И. Левитан, Н. Чехов). Умелым расположением и освещением деталей писатель давал ощущение того, что в живописи называется объемом. В его рассказах пейзаж не занимает большого места, но мы как бы видим и ту природу, которая осталась за пределами небольшой рамки, чувствуем воздух и дальний план, — словом, все. «По моему мнению, описания природы должны быть весьма кратки... общие места вроде: «заходящее солнце, купаясь в волнах темневшего моря, заливало багровым золотом» и проч., «Ласточки, летая над поверхностью воды, весело чирикали», — такие общие места надо бросить. В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина. Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки и т. д.» (13, 214—215).

Образ лунной ночи возникает впоследствии в пьесе «Чайка» в рассказе писателя Тригорина о приемах его работы. Между «настроением» природы и настроением людей устанавливается связь. Тиха и прекрасна

природа — ясно на душе; холод, дождь, туман оттеняют грусть, тоску, неустроенность жизни. «Было холодно, все повесили носы, птицы улетели обратно на юг, и я не писал Вам, чтобы не заразить Вас своим дурным настроением. Теперь птицы вернулись, и я пишу» (15, 357). Так всем своим существом глубоко и полно воспринимал природу Чехов, умевший мягко и лирично передавать картины летней лунной ночи, ясных весенних дней, багрянец осенних лесов, глубоко чувствовавший поэзию русских полей и прелесть вишневых садов. Психологию своих героев писатель раскрывает через восприятие ими природы; их чувства как бы растворяются, сливаются с «настроением» природы, красота которой подчеркивает их переживания, мечты и надежды: «Теперь, в тихую погоду, когда вся природа казалась кроткой и задумчивой, Иван Иванович и Буркин были проникнуты любовью к этому полю и оба думали о том, как велика, как прекрасна эта страна» («Крыжовник», 1898).

Наоборот, люди, лишенные полноты жизни, мещански-ограниченные, остаются безразличными к природе, они чужды эстетического чувства. Сравните для контраста восторженное отношение к степной природе Егорушки и полное равнодушие к ней тупых «печенегов» — обывателей из рассказа «Печенег». Как правило, Чехов избегает описывать душевное состояние героев, психология их раскрывается в отношении к природе, к событиям и людям, окружающим их; она становится понятной из действий героев. Глубокое проникновение в психику человека достигается предельно простыми средствами, без каких-либо эффектов и мелодраматических сцен. Сила материнской любви и все бездушные, вся черствость кулака-стяжателя раскрываются в рассказе «На мельнице» в следующем лаконичном эпизоде: «Старуха протянула к сыну руку с небольшим мятным пряником...

— Отстаньте вы! — крикнул мельник и отстранил ее руку». И пряник этот, припасенный для сына и принесенный издалека, говорит читателю больше, чем самые проникновенные слова о материнском чувстве.

Точно так же и в других случаях Чехов отыскивает характерную деталь, находит фокус с помощью которого резко и ярко освещается весь человек. Идиотизм жизни обывателей — печенегов — передан в дикой забаве с петушком, который подбрасывался в воздух и расстреливался на лету; потеря человеческого облика Чимшей-Гималайским находит свое выражение в том, что он чуть ли не хрюкает от удовольствия, глядя на собственный крыжовник; страх Беликова перед жизнью обнаруживается в его постоянном и болезненном стремлении окружить себя футляром.

С учетом активности читательского восприятия связан лаконизм чеховских рассказов и заключений. В некоторых из них дается «подтекст», т. е. внутреннее содержание, второй план, открывающийся за первым, внешне небогатым, эмоционально сдержанным. Подтекст в рассказах и пьесах Чехова — очень важная их особенность, указывающая на богатство мыслей, заложенных в них, — обнаруживается в том, что иногда герои говорят не то, что думают и поступают не так, как хотят, а читатели, следя за их судьбой, понимают, что в действительности скрывается за их часто обыкновенными словами. Этот прием многозначительной речи, идущий от Толстого, когда жест, улыбка, взгляд говорят больше, чем слова, впервые испытанный Чеховым в рассказе «Герой-барыня» (1883), встречается и в других его произведениях: «Полинька» (1889), «Палата № 6» (1892). В конце «Скучной истории» профессор и Катя говорят о завтраке, о Харькове и о Кавказе. Разговор этот как-то не вяжется с драматической сценой, происшедшей только что, и сразу видно, что он затеян профессором с единственной целью скрыть свою растерянность, свою беспомощность дать ответ на неумолимо поставленный Катей вопрос: что делать? И вот профессор предлагает завтракать, заводит разговор о Харькове, — говорятся обыкновенные слова, в которых, однако, заключен глубокий подтекст, слышится трагедия целой жизни,

прожитой без руководящей идеи и вследствие этого не могущей стать примером для других. Привыкнув к особенностям рассказов Чехова, читатели начинали понимать недосказанное и по частностям воссоздавать целое, а в самой недосказанности заключался для читателей интерес, вызываемый работой мысли, стремлением понять и выразить в понятиях то, о чем коротко и образно сказал автор.

Глубокое убеждение в том, что рассказ непременно должен быть коротким, повлекло за собой строгий отбор существенного, типического, экононое и смелое отношение к слову. Стремясь сделать свои произведения общедоступными, писатель строго следил за чистотой языка, писал просто, ясно и коротко.

Наблюдение над рукописями раскрывает процесс работы писателя, показывает, как старательно шлифовал он, обрабатывал, делал фразу, освобождая ее от ненужных или необязательных для смысла деепричастных и причастных оборотов, определений и придаточных предложений. Вот, например, первая страница начатого и неоконченного рассказа «У Зелениных». Из фразы: «На дороге была гололедица, и с неба сыпала крупа, стучавшая по стеклам», писатель вычеркивает причастный оборот. Новая редакция предложения, сохраняя его основной смысл, дает краткое и ясное представление о происходящем: «На дворе была гололедица и с неба сыпала крупа».

В стиле Чехова заметную роль играют афоризмы, их произносят как положительные, так и отрицательные персонажи, — отсюда их смысловое различие. В первом случае коротко формулируется заветное желание, мысль, во втором — пошлость и убожество мысли прикрываются прописной истиной, глупой шуткой, ходячей моралью.

- | | |
|---|---|
| 1. Да здравствует правда. («Палата № 6».) | 1. Чихать никому и нигде не возбраняется. («Смерть чиновника».) |
| 2. Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа. («Крыжовник».) | 2. Собака — нежная тварь. («Хамелеон».) |
| 3. Кто трудится, кто терпит, тот и старше. («В овраге».) | 3. А лето не то, что зима. Зимой нужно печи топить, а летом и без печей тепло. («Учитель словесности».) |
| 4. Главное — перевернуть жизнь, а все остальное не нужно. («Невеста».) | 4. Женитьба — шаг серьезный. («Человек в футляре».) |

В умении схватить и выразить в одном слове всю сущность человека сказалось поразительное мастерство Чехова-стилиста. «О, как звучен, как прекрасен греческий язык!» — говорил он (Беликов. — М. С.) со сладким выражением; и, как бы в доказательство своих слов, прищуривая глаза и подняв палец, произносил: «Антропос!» Вырванное из контекста мертвое слово древнего языка выдает учителя греческого языка, футлярного человека, для которого общение с мертвыми предметами и филологическими древностями заменяет общение с людьми.

В лучших рассказах Чехова большинство слов играет активную стилистическую и смысловую роль, нет ни одного лишнего слова, ни одного ненужного стилистического элемента. Полная гармония и единство всех частей и частей, все лица необходимы, рассказ может быть понят только в художественном единстве.

Своей литературной работой писатель окончательно опроверг неверное представление о рассказе, как о жанре второстепенном и малозначительном. Область рассказа — вся жизнь. В этом отношении между рассказом и романом нет принципиальной разницы, отличие лишь в размерах, т. е. в масштабе изображения. Известно, однако, что даже самый малый масштаб дает представление о целом и грандиозном. Восприняв лирический пейзаж Тургенева, сатирическую меткость Гоголя и Щедрина, психологический анализ Толстого, Чехов, оставаясь в пределах критического реализма, обогатил его новыми изобразительными средствами, ввел маленький рассказ в большую литературу и открыл его неизведанные возможности.