

А. ПЛОТКИН

ЛИТЕРАТУРНЫЕ
ОЧЕРКИ
и
СТАТЬИ



СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ

Ленинград

1958

САТИРИЧЕСКОЕ У ЧЕХОВА

1

Немало легенд о Чехове разрушено советским литературоведением. Давно доказана несостоятельность представления о нем как о бессильном певце «сумерек» и «хмурых людей», воплотившем в своем творчестве политическое безвременье восьмидесятых годов. Отброшены версии, согласно которым Чехов объявлен был равнодушным, хотя и блистательным бытописателем, лишенным больших жизненных целей и идеалов. В нашей критике прочно утвердилась мысль об авторе «Палаты № 6» и «Вишневого сада» как об одном из великих выразителей русской демократии, стороннике политической свободы и общенародного прогресса, последовательном гуманисте, убежденном противнике деспотизма и угнетения. Глубокая человечность, борьба за гармоничного, счастливого и свободного человека, протест против всех форм унижения человеческого достоинства — таков пафос творчества Чехова.

Однако и теперь еще можно встретить утверждения, которые способны лишь обеднить и затемнить истинное значение творчества Чехова. Самое сложное состоит здесь в том, что исходный пункт в некоторых работах о Чехове сам по себе правилен и плодотворен, но выводы, которые делаются при этом, ошибочны и ложны. Творчество Чехова — доказывается в этих ра-

ботах — пронизано одной господствующей мыслью: дальше так жить нельзя; противоречия социальной действительности достигли такой остроты, что они неизбежно должны привести к коренному преобразованию общественных отношений. Этот исходный пункт сам по себе неоспорим, но из справедливой посылки делаются ложные выводы. Поскольку подлинный источник всех зол заключен в самих основах жизни, то, стало быть, человек сам по себе не может быть признан плохим, и, рисуя многообразную галерею человеческих характеров, Чехов, дескать, не видит правых и виноватых. Он не одобряет и не осуждает. Во всем повинны обстоятельства, весь строй жизни, а люди сами по себе, как бы злы и ничтожны они ни были, лишь порождение этих обстоятельств, и обвинять их, по существу, нет оснований.

При этом делаются попытки опереться на некоторые вырванные из общего контекста суждения Горького, например на отдельные положения его ранней статьи о рассказе Чехова «В овраге». Горький стремился там подчеркнуть реализм и оптимизм чеховского творчества, и с этой точки зрения статья не утратила своего исключительного значения и для нашего времени. Но Горький пишет там же, что в произведениях Чехова «звучит что-то простое, сильное, примиряющее всех и вся. Его скорбь о людях очеловечивает и сыщика, и грабителя-лавочника, всех, кого она коснется. «Понять — значит, простить», — это давно сказано, и это сказано верно. Чехов понимает и говорит — простите!»¹

Характерно, однако, что в своих воспоминаниях о Чехове, написанных много позднее, Горький отмечал в качестве решающей черты творчества Чехова неугаемую ненависть к пошлости, а не сострадательное всепрощение.

Слов нет, Чехову чужды были прокурорские или адвокатские интонации, он отлично видел всю сложную, трагическую путаницу жизни, он особенно на-

¹ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 23. М., 1953, стр. 316.

ставивал на объективности авторского тона, и все же изображать Чехова писателем, который отказывается видеть правых и виноватых, хотя бы в основе такого отношения лежало отрицание существующего строя, — значит по сути дела возвращаться, в несколько ином плане, к давным-давно преодоленным концепциям Михайловского. Ведь это именно Михайловский говорил о Чехове как о силаче, который «идет по дороге, сам не зная куда и зачем».

Между тем равнодушие к добру и злу, социальный индифферентизм Чехов называл «философией отчаяния». Чеховская объективность ни в какой мере не отменяла активной оценки событий жизни. И именно потому, что этот активный элемент присущ чеховскому творчеству, в произведениях писателя так сильны сатирические мотивы.

С точки зрения охвата жизненных явлений, тона и стиля изображения действительности, в жанровом смысле палитра Чехова на редкость многоцветна. Юмореска и повесть, водевиль и лирическая комедия, сатирический очерк и рассказ, бытовая сценка и психологическая драма — во всех этих жанрах Чехов показал себя непревзойденным мастером. Нет почти ни одного социального слоя, ни одной профессии, которая не послужила бы для него объектом художественного воспроизведения. Крестьяне и помещики, врачи и актеры, адвокаты и купцы, священники и учителя — поистине неисчерпаема галерея чеховских персонажей. Ему доступны были все способы изображения жизни, все краски и тона: и лирическая нежность, и трагедийное повествование, и острое сатирическое обличение.

Сатира — не единственная форма обличения социального зла. И Чехов изображал отрицательные стороны жизни отнюдь не только в сатирическом плане. Но нельзя не признать, что чеховская сатира, необычайно богатая и гибкая по своим выразительным средствам, представляет собой замечательное явление в истории русской литературы.

В критике высказывалась правильная мысль о том, что для советской литературы много значат сатириче-

ские традиции не только Гоголя и Щедрина, но и других великих мастеров прошлого. В их ряду стоит и Чехов. Его творческий опыт во всех сферах литературной работы, в том числе и в области сатиры, представляет большой интерес для нашей современности.

Чехов прошел большой и сложный путь развития. До середины восьмидесятых годов он был известен, главным образом, как сотрудник юмористических журналов. Он участвовал в «Развлечении», «Стрекозе», «Будильнике». Но преимущественно печатался он в «Осколках», которые издавал Н. Лейкин. На фоне юмористической периодики восьмидесятых годов, которая под влиянием цензурных репрессий отошла от славных традиций «Искры» и «Свистка», «Осколки» имели относительно благопристойный вид. Правда, обывательское мелкотравчатое чтиво и здесь представлено было достаточно обильно. Но в очерках и рассказах Билибина, в стихах Пальмина звучали иногда и нотки протеста и обличительные мотивы. Разумеется, особое место занял здесь Чехов. Его рассказы и сценки, полные жизни и юмора, обличали мещанскую пошлость, лживость и рабскую приниженность, ратовали за высокое достоинство человека. Глубокая и тонкая наблюдательность, чудесный язык, остроумие и жизнерадостность, неистощимая сюжетная изобретательность сразу же выделили чеховские рассказы в юмористической журналистике восьмидесятых годов. Уже тогда были созданы такие шедевры, как «Унтер Пришибеев», «Злоумышленник», «Дочь Альбиона», «Хирургия» и многие другие, доставляющие такое живое эстетическое наслаждение нашему читателю и по сей день. В дальнейшем творчество Чехова приобретает все более глубокий философский и социальный смысл. Чехов становится одним из популярнейших писателей не только в русской, но и в мировой литературе. Он создает повести и рассказы, приобретающие подлинное значение художественных документов эпохи: «Степь», «Скучная история», «Дуэль», «Моя жизнь», «Рассказ неизвестного человека», «Черный монах», «Палата № 6», «Дом с мезонином», «Человек в футляре», «В овраге», «Мужики». В этих произведениях

отразилась русская жизнь конца XIX — начала XX века, идейные, политические, философские, эстетические искания эпохи. Своими пьесами Чехов произвел подлинный переворот в мировой драматургии.

2

Существенные изменения претерпели методы и формы чеховской сатиры.

Каковы были особенности сатирического творчества Чехова в ранний период его литературной деятельности? Вопреки распространенному мнению, будто чеховский смех касался прежде всего бытовых тем, объекты его сатиры на самом деле весьма многообразны.

Конечно, в «Осколках», «Стрекозе», «Будильнике» Чехов много внимания уделял разоблачению обывательщины, бытовым неурядицам, всем традиционным темам юмористической журналистики. Но в его произведениях тех лет немалую роль играла и политическая тема: среди объектов его сатиры значительное место занимали характерные типы самодержавной реакции. Пусть это была, главным образом, «мелюзга», но и в ней отразились специфические черты победоносцевского режима.

В рассказе, который так и называется «Мелюзга», чиновник Невыразимов мучительно думает над тем, как бы ему добиться жизненного успеха. Он перебирает в уме всевозможные способы завоевания богатства и почета, и один из способов, который он не прочь испробовать, — это донос. «Донос написать, что ли? Прошкин донес, и в гору пошел...»

Промелькнувшая в рассказе фигура преуспевшего доносчика Прошкина приобретает достаточно многозначительный смысл.

Рассказ «Праздничные» имеет подзаголовок «Из записок провинциального хапуги». Этот провинциальный хапуга, некий, по всей вероятности, полицейский чин, описывает по порядку свои посещения обывателей с целью взимания мзды. В доме № 113 он встречается

с человеком «образованным и по всем видимостям благонамеренным», но весьма странным. Вручая праздничные, тот спрашивает, существует ли нравственное право, по которому полицейские чины взимают дань? И провинциальный хапуга следующим образом разъясняет этому благонамеренному, но странному субъекту существо дела:

«Благодарность есть качество, свойственное душам возвышенным и благородным. Это качество человеку врождено, и на нашей обязанности лежит всячески поддерживать его в обывателях и не давать ему заглухнуть. Обыватель, давая праздничные, тем самым упражняет себя в чувстве благодарности. Упражнять вас в этом чувстве мы, по-настоящему, должны всегда, в будень и в праздник, но так как на нас лежит много других обязанностей и помимо взимания праздничных, то обыватель должен довольствоваться несколькими днями в году, уповая, что в будущем, с упрощением человеческих отношений, праздничные будут взиматься ежедневно».

В сатирической сказке «Самообольщение» речь идет о том, как некий «всеми уважаемый» участковый пристав страдал одним недостатком, а именно — непомерной гордостью. «Я силен! — говорил он. — Хочу — подкову сломаю, хочу — человека с кашей съем... Могу и Карфаген разрушить и гордые узлы мечом рассекать... Вот какой я!»

Его приятель, старик брендмейстер, заметил ему однажды, что, действительно, для человеческого ума нет ничего невозможного. «Может он и подковы ломать, и каланчу до неба выстроить, и с мертвого взятку взять». Есть, однако, такая сила, которую побороть невозможно. И когда самообольщенный участковый пристав, презрительно усмехаясь, спросил, что же это такое, ему старик брендмейстер сказал: «Вы можете все пересилить, но не можете пересилить самого себя». Поднялся спор. Кончилось тем, что старик брендмейстер повел гордеца в мелочную лавочку и сказал:

«— Сейчас я вам докажу-с... У этого вот лавочника в этой шкатулке лежит десятирублевка. Если вы можете пересилить себя, то не берите этих денег...»

— И не возьму! Пересилию!

Гордец скрестил на груди руки и при общем внимании стал себя пересиливать. Долго он боролся и страдал. Полчаса пучил он глаза, багровел и сжимал кулаки, но под конец не вынес, машинально протянул к шкатулке руку, вытащил десятирублевку и судорожно сунул ее к себе в карман.

— Да! — сказал он. — Теперь понимаю!

И с тех пор он уж никогда не кичился своей силой».

В своем обличении современной действительности Чехов прежде всего опирался на творческий опыт Салтыкова-Щедрина. Метод и приемы щедринского сатирического заострения видны здесь невооруженным глазом. И это совершенно естественно. Для Чехова Щедрин был не только старшим современником, но и огромным, непререкаемым авторитетом. В одном из своих писем Чехов с восторгом говорил о сказке Щедрина «Праздничный разговор» и удивлялся ее дерзновенной смелости. Щедрин в сознании Чехова стоял в ряду самых выдающихся писателей России. Когда в 1889 году Щедрин умер, Чехов в замечательных словах дал оценку писателю и вместе с тем сформулировал сокровенную суть своего понимания сатиры:

«Мне жаль Салтыкова. Это была крепкая, сильная голова. Тот сволочный дух, который живет в мелком, измощенничавшемся душевно русском интеллигенте среднего пошиба, потерял в нем своего самого упрямого и назойливого врага. Обличать умеет каждый газетчик, издеваться умеет и Буренин, но открыто презирать умел один только Салтыков. Две трети читателей не любили его, но верили ему все. Никто не сомневался в искренности его презрения».¹

Открытое презрение — вот что считал Чехов пафосом щедринской сатиры. И он учился этому открытому презрению у своего великого предшественника. Без труда обнаруживаются во многих его сатирических

¹ А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. 14. М., 1949, стр. 365.

В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте; первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

сценках и характерные формулы, напоминающие Щедрина, и черты условности и гротеска, и метод создания сатирических масок. Так, Чехов использует щедринский жанр сатирической сказки. Напомним, что знаменитые «Сказки» Щедрина печатались именно в восьмидесятых годах. Характерна в этом отношении такая сатирическая миниатюра Чехова, как «Рыбье дело». В подзаголовке мы читаем, что это «густой трактат по жидкому вопросу». И в этом трактате, преподающем рецепты различных способов ловли рыбы, наряду с чисто «осколочным», беззлобным смехом, имеются, однако, острые и язвительные, прозрачные по своему смыслу сатирические обобщения. Вот, например, «характеристика» щуки:

«Рыба некрасивая, невкусная, но рассудительная, положительная, убежденная в своих щучьих правах. Глодает все, что только попадется ей на пути: рыб, раков, лягушек, уток, ребят... Каждая щука в отдельности съедает гораздо больше рыбы, чем все посетители егоровского трактира. Сыта никогда не бывает и постоянно жалуется на упадок дел. Когда ей указывают на ее жадность и на несчастное положение мелкой рыбешки, она говорит: «Поговори мне еще, так живо в моем желудке очутишься!» Когда же подобное указание делают ей старшие чином, она заявляет: «И-и, батюшка, да кто же тепереча рыбешку не ест? Так уж спокон века положено, что мы, щуки, всегда сыты были». Когда ее пугают пропечатанием в газете, она говорит: „А мне плевать!“».

Чеховская сатирическая аллегория обнаженно-ясна. За прозрачными иносказаниями скрываются повадки хищника, крупного чином, неразборчивого и прожорливого. Столь же прозрачен сатирический портрет голавля.

«Рыбий интеллигент. Галантен, ловок, красив и имеет большой лоб. Состоит членом многих благотворительных обществ, читает с чувством Некрасова, бранит щук, но тем не менее поедает рыбешек с таким же аппетитом, как и щука. Впрочем, истребление пескарей и уклейек считает горькою необходимостью, потребностью времени... Когда в интимных беседах его по-

прекают расхождением слова с делом, он вздыхает и говорит:

— Ничего не поделаешь, батенька! Не созрели еще пескари для безопасной жизни, и к тому же, согласитесь, если мы не станем их есть, то что же мы им дадим взамен?»

Каждому было ясно, что иносказательный голавль олицетворял собой того душевно измощенничавшегося либерального фразера, о котором с таким презрением вслед за Щедриным говорил Чехов.

Далее идут обобщенные образы обывателей. Тяжелый, неповоротливый и флегматичный налим по натуре хищен, но умеет довольствоваться падалью, червяками и травой. «„Где уж нам со щуками да голавлями равняться? Что есть, то и едим. И на том спасибо“. Пойманный на крючок, вытаскивается из воды, как бревно, не изъясняя никакого протеста... Ему на все плевать...»

И, наконец, традиционный образ карася: «Сидит в тине, дремлет и ждет, когда его съест щука. Сызмальства приучается к мысли, что он хорош только в жареном виде. Поговорку: «На то и щука в море, чтоб карась не дремал» понимает в смысле, благоприятном для щуки...»

— Денно и ночью должны мы быть готовы, чтобы угодить госпоже щуке... Без ихних благоденствий...»

Нетрудно заметить, что в своих сатирических характеристиках Чехов использует мотивы и приемы сказок Щедрина, и в особенности его знаменитой сказки «Карась-идеалист».

Даже в мелкой, «поденной» журнальной работе, в подписях к рисункам, в шуточных диалогах, в островах, среди которых было немало и обычного «осколочного» зубоскальства, нет-нет да и сверкнет у Чехова чисто щедринская гневная усмешка, полная острого политического смысла. Вот, например, текст Чехова под серией рисунков художника А. Лебедева «Шляпный сезон». Изображается некий Иван Иванович, который никак не может выбрать себе подходящую шляпу. Выбрал он себе шляпу а ля Ван Дейк:

«— Вы сошли, батенька, с ума! — сказал ему один его приятель. — Нешто вы не знаете, что теперь носят широкие поля? Вы бы еще фригийскую шапку надели!»

Иван Иванович струсил и купил себе картуз. Но недолго он был покоен...

— В народники записались? — поддразнил его один знакомый старичок. — Хе-хе-хе... ужо, погодите, расскажу, кому следует!»

Дальше Ивана Ивановича пугают тем, что нельзя носить шляпу из республиканской соломы. Так, ни на чем не остановившись, Иван Иванович, напуганный до смерти, приходит домой и в отчаянии кончает жизнь самоубийством.

В одном из номеров «Осколков» была напечатана острота Чехова, которая поражала своей смелостью:

«Прокурор окружного суда, узнав в одном из подсудимых своего товарища по школе, спросил его между прочим, не знает ли он, что случилось с остальными его товарищами.

— Исключая вас и меня, все в арестантских ротах, — отвечал подсудимый».

Нет ничего удивительного, что много лет спустя, пересматривая старые «осколочные» произведения, Чехов с чувством гордости говорил об остроте своих юморесок того времени.

Чехов осваивал не только сатирические традиции Щедрина. Молодой Чехов учился и у Гоголя. Он учил и блестящее пародийное мастерство Козьмы Прутова. В юмореске «Чтение» сам Чехов указал на общность своих героев с персонажами Гоголя. Некий начальник Иван Петрович Семипалатов жалуется на своих подчиненных: «Ужасно невоспитанный, неделикатный народ!... Вы говорили, что у нас нет уже гоголевских типов... А вот вам! Чем не тип? Неряха, локти продраны, косой, никогда не чешется... А посмотрите, как он пишет! Это черт знает что! Пишет безграмотно, бессмысленно... как сапожник! Вы посмотрите!»

Семипалатов решает приобщить своих гоголевских типов к культуре и просвещению. Он раздает чиновни-

кам книги. Чиновники усердно принимаются за чтение. Но попытка Семипалатова внести свет культуры в департамент оканчивается чуть ли не катастрофой. Чиновнику Мердяеву попадается книга «Граф Монте-Кристо». На другой день он приходит на службу заплаканный. «Четыре раза уж начинал,— сказал он,— но ничего не разберу... Какие-то иностранцы». Все-знающий старый бухгалтер Будылда поднимает бунт против неразумного решения Семипалатова. Он так в глаза своему начальнику и говорит, что скорее в отставку уйдет, но читать ничего не будет.

«Я знаю,— заявил он,— что от этих самых критик и сочинений бывает. У меня от них старший внук родную мать в глаза душой зовет и весь пост молоко хлещет. Извините-с!»

В департаменте Семипалатова все идет вверх дном. И когда выясняется, что Мердяев с ума сошел, неосторожный сановник сознает свою ошибку. Семипалатов отменяет распоряжение и даже благодарит Будылду за урок. «И с этой поры,— заключает Чехов,— у нас больше ничего не было. Мердяев выздоровел, но не совсем. И до сих пор при виде книги он дрожит и отворачивается».

Использовал Чехов приемы и пародийные формулы Козьмы Пруtkова. Юмореска «И прекрасное должно иметь пределы» отчетливо носит на себе следы прутковских афоризмов. Юмореска представляет собой дневниковые записи коллежского регистратора, «умершего в прошлом году от испуга». Вот некоторые из этих афоризмов:

«Порядок вещей требует, чтобы не только злое, но даже и прекрасное имело пределы. Поясню примерами:

Даже самая прекрасная пища, принятая через меру, производит в желудке боль, икоту и чревоущание.

Лучшим украшением человеческой головы служат волосы. Но кто не знает, что сии самые волосы, будучи длинны (не говорю о женщинах), служат признаком, по коему узнаются умы легкомысленные и вредоносные?»

Остальные афоризмы этого департаментского мыс-

лителя носят такой же характер, и лишь концовка со-держит в себе опять-таки очень ясный политический намек, который понятен был каждому читателю восьмидесятых годов:

«И литература должна иметь предел, ибо многое писание может произвести соблазн. Я, например, пишу эти строки, а дворник Евсений подходит к моему окну и подозрительно посматривает на мое писание. В его душу я заронил сомнение. Спешу потушить лампу».

Таким образом, во многих произведениях Чехова этих лет мы видим некоторые специфические приемы, свойственные сатире Гоголя и Щедрина: элемент условности, гиперболизацию, гротеск, такую деформацию явлений действительности, которая вместе с тем заключает в себе жизненную реальность в конденсированном виде.

3

Однако и в это время Чехов не просто подражает своим великим предшественникам, но и прокладывает свои особые, чеховские пути во всех областях литературы, в том числе и в сатире. В некоторых произведениях он почти полностью сохраняет бытовое правдоподобие, дает все необходимые мотивировки и лишь в конце вводит и усиливает элемент условной гиперболизации. Таков рассказ «Трифон». Помещик Щеглов узнает о том, что возлюбленная его, крестьянская девушка, изменяет ему с объездчиком Трифоном. Старик остро переживает гнев и горе. Подслушав разговор влюбленных, он, «больной, ошеломленный, поплелся к себе в дом». Щеглов мечтает о мести, о тех старых временах, когда он этого Трифона выпорол бы на конюшне. Все течение рассказа основано на сочетании смешного и грустного. Но концовка его переводит повествование в резко заостренный сатирический план. Щеглов встречает Трифона и бормочет:

«— Триша! Я тебе одно только слово скажу... Поймай! Я ведь ничего... Слово одно только... Послушай! Прошу и умоляю тебя, подлеца, на старости лет! Голубчик!»

— Ну?

— Видишь ли... Я тебе четвертную дам и даже, ежели пожелаешь, жалованья прибавлю... Тридцать рублей дам, а ты... дай я тебя выпорю! Разик! Разик выпорю и больше ничего!

Трифон подумал немного, взглянул на луну и махнул рукой.

— Несогласен! — сказал он и поплелся в людскую».

В рассказах, подобных упомянутому, отчетливо пробивается свое, чеховское отношение к теме. И уже в это время, работая в юмористической журналистике, Чехов создает произведения огромной силы сатирического обобщения, пользуясь своими, им самим выработанными приемами. Он добивается сатирической типизации, не прибегая, по сути дела, к гиперболам, без условного и фантастического элемента и без прямого авторского вмешательства. Он только выделяет какую-либо сторону в изображаемом явлении, нигде по существу не отходя от бытового правдоподобия. Блестящим примером может служить знаменитый «Унтер Пришибеев».

На чем основано огромной силы обобщение, выраженное в образе Пришибеева? Выделение и сгущение господствующей черты в этом добровольном блюстителе порядка и тщательный подбор мотивирующих деталей — вот путь, по которому идет Чехов. Он ведет повествование в спокойном, сдержанном, объективном тоне. Отношение самого автора, его субъективный комментарий, отсутствует. Тем сильнее сатирический эффект.

Надо сказать, что на объективности тона как на важнейшем творческом принципе Чехов решительно настаивал.

Так, в письме Суворину от 1 апреля 1890 года Чехов обосновывал закономерность и необходимость художественной объективности требованием компактности и концентрированности образов в новелле. «Вы браните меня за объективность, — писал он по поводу рассказа «Воры», — называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч... 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 строках, 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. Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» (15, 51).

Писательницу Авилову он предостерегает против сентиментальной субъективности, особенно в трагических сюжетах: «... вот Вам мой читательский совет: когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее — это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисовывается рельефнее. А то у Вас и герои плачут и Вы вздыхаете. Да, будьте холодны» (15, 345).

Поясняя эту мысль, Чехов подчеркивал, что он имеет в виду не писательское равнодушие. Отношение писателя к своим персонажам может и должно быть страстным и субъективным. Но в манере изложения следует добиваться лаконической сдержанности: «Да! Как-то писал я Вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И Вы меня не поняли. Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагая, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление. Вот что я хотел сказать» (15, 375).

Чрезвычайно любопытно, что холодную сдержанность Чехов рассматривал как фактор, усиливающий впечатление: «тем чувствительней выйдет», — утверждал он в другом письме.

К этому положению Чехов возвращался неоднократно, на нем он настаивал как на одном из основных элементов своей поэтики.

Сдержанность и компактность, пластичность произведения он считал признаком настоящего искусства. В этом смысле замечательны его слова об искусстве

реалистической правды. «Недостаток у Вас один, крупный, по-моему, недостаток, это то, что Вы не отделяете, отчего Ваши вещи местами кажутся растянутыми, загроможденными, в них нет той компактности, которая делает живыми короткие вещи. В ваших повестях есть ум, есть талант, есть беллетристика, но недостаточно искусства. Вы правильно лепите фигуру, но не пластично. Вы не хотите или ленитесь удалить резцом все лишнее. Ведь сделать из мрамора лицо, это значит удалить из этого куска то, что не есть лицо» (16, 247).

Таким образом, обнаружение сокровенной сущности вещей, раскрытие действительности во всей ее конкретности, умение отбросить все, что не является сущностью предмета и что мешает ее постичь, лаконизм, компактность, отсутствие сентиментального субъективизма, — вот что считал Чехов художественной объективностью. Это был осознанный реалистический художественный метод, в основе которого лежало стремление средствами художественного слова наиболее полно и всесторонне раскрыть реальный объект и наиболее эффективно воздействовать на читателя.

Эти черты чеховского таланта блестяще проявились в сатире. В рассказе «Унтер Пришибеев» они в полной мере доказали свою огромную художественную силу. Нет надобности останавливаться на этом шедевре Чехова, известном каждому читателю со школьной скамьи. Но одну подробность нам хотелось бы подчеркнуть. Она помогает понять стиль Чехова, его стремление дать сатирическому образу не только общую идейную мотивировку, но и в максимальной степени бытовое и психологическое обоснование. Эти мотивировки Чехов чаще всего дает в лаконических деталях, брошенных как бы вскользь, мимоходом, без особого нажима и подчеркивания. Но от этого не уменьшается их многозначительность.

Пришибеев объясняет мировому судье: «Я не музик, я унтер-офицер, отставной каптенармус, в Варшаве служил, в штабе-с». Нам кажется, что эта деталь полна глубокого смысла. Пришибеев не просто прошел муштру в царской казарме. Он служил в Вар-

шаве, в штабе. Рассказ написан в начале восьмидесятых годов. Если учесть, что Пришибеев после своего пребывания в Варшаве служил в ряде мест, можно предположить, что пребывал он каптенармусом в шестидесятых годах. Легко представить себе, какой режим был установлен царским правительством в Варшаве после подавления польского восстания 1861—1863 годов. И этот особый режим гонений и преследований не мог не наложить своего отпечатка и на отставного каптенармуса. Чехов не делает из своего упоминания никаких выводов. Но читатель сам мог вывести необходимое заключение: именно отсюда, возможно, и возникло усердие Пришибеева. Он разгоняет народ из страха перед беспорядком. «Где это в законе написано, чтоб народу волю давать?» — спрашивает он. Он готов «по причине неблагонадежного поведения» отвести любого в губернское жандармское управление. Унтер Пришибеев, этот добровольный жандарм, дан как своеобразное воплощение самодержавной действительности.

Так уже в начале творческого пути Чехова его сатира проявляет себя гибко и многообразно. Чехов использует все средства сатирической гиперболизации и гротеска и вместе с тем добивается огромной силы сатирического обобщения своими особыми средствами, основанными на подробной психологической и бытовой мотивировке, на сохранении полного жизненного правдоподобия.

4

Со второй половины восьмидесятых годов Чехов ушел из юмористической журналистики. С течением времени его творчество приобретало все более углубленный характер. Иными стали и его методы обличения социального зла.

Правда, и в зрелый период, в девяностых годах, мы можем встретить у Чехова сатирические сцены, фельетоны и пародии, напоминающие его ранние произведения. В 1892 году Чехов написал миниатюру под названием «Отрывок». В ней воссоздан острый

сатирический портрет сластолюбивого вельможи — действительного статского советника Козерогова. В «Отрывке» приведены записи из его дневника. В них отчетливо видны и щедринские и прутковские черты. Запись от 3 марта гласит: «Весенний прилет птиц уже начался... Привет вам, пернатые дети юга! В вашем сладостном чириканьи как бы слышу пожелание: — „Будьте счастливы, ваше превосходительство!“»

Птичье приветствие по всем законам чинопочитания, конечно, воскрешает бессмертного героя прутковских пародий.

Под датой 22 марта приведена такая запись: «Приезжал становой пристав. Долго беседовали о добродетели — я сидя, он стоя. Между прочим, он спросил меня: «А желали бы вы, ваше превосходительство, чтобы к вам опять вернулась ваша молодость?» Я ему ответил на это: „Нет, не желаю, потому что, будучи молодым, я не имел бы такого чина“».

Под датой 16 апреля значится запись о том, что Козерогов собственноручно вскопал на огороде две грядки и посеял на них... манную крупу.

Так в образе Козерогова сливаются и тупое самодовольство прутковского героя и черты знаменитых щедринских генералов, которые полагали, что булки растут на деревьях.

В том же плане сатирической гиперболы рассказано в «Истории одного торгового предприятия», как некий «культуртрегер» Сидоров намерен был нести свет просвещения в массы и с этой целью открыл книжный магазин. Закупил он сочинения Михайловского и Писарева и настроен был весьма возвышенно. Но с течением времени книжная лавка превратилась в обычное торговое предприятие. От высоких замыслов не осталось и следа. Книги же, в том числе сочинения Писарева, проданы были по 1 рублю 5 копеек за пуд.

В 1892 году Чехов написал миниатюру «Из записной книжки отставного старого педагога», рисующую невежду и реакционера, который с гордостью признается, что за тридцать лет он не прочитал ни одной книги и газеты.

Таким образом, и в девяностых годах Чехов прибегал к сатирической условности, к гиперболам и гротеску.

Но все же надо сказать, что не эти стиливые средства определяют теперь характер чеховской сатиры. Здесь необходимо отметить некоторые существенно новые особенности чеховского метода. Прием условных, гиперболизованных сатирических масок у зрелого Чехова почти не применяется.

Мы в полной мере понимаем закономерность сатирических гипербол и условностей в искусстве. Мало того, мы постарались отметить, как широко пользовался этими приемами сам Чехов в своем раннем творчестве. И если мы утверждаем, что у зрелого Чехова эти приемы либо отсутствовали, либо приобретали иной характер, то делаем это только для того, чтобы подчеркнуть, насколько многообразны методы искусства вообще и методы сатиры в частности.

Изучение материала показывает, что сатира у зрелого Чехова основана главным образом не на условности и гротеске, а на иных принципах. Мало того, у Чехова в этот период, по существу, почти нет произведений, которые можно было бы целиком назвать сатирическими. Гениальное искусство Чехова в том аспекте, который нас интересует, проявилось в поразительном умении сочетать разные планы в произведении — лирический, бытовой, сатирический, а иногда и трагедийный.

При этом, как нам представляется, в тех повестях и рассказах, где повествование ведется от имени героя, оценка событиям и лицам дается чаще в открытом, резком и определенном свете. Сама эта оценка становится одним из средств характеристики рассказчика. Напротив, там, где повествование ведется от имени самого автора, Чехов прибегает к приему скрытого сатирического подтекста, к системе лейтмотивов, создающих общий тон и колорит произведения. Примером первого рода могут служить рассказы «Ариадна», «Человек в футляре», «Крыжовник», примером второго — «Ионыч», «Попрыгунья», «Анна на шее».

Конечно, речь идет только о тенденции. Здесь воз-

можны и отклонения и разновидности. Но то, что эта тенденция объективно присутствует в чеховском методе, представляется нам несомненным.

Вот рассказ «Попрыгунья». Чехов ненавидел острой ненавистью фальшь и ложь, паразитизм и пошлость, какими бы обликами они ни прикрывались. Героиня рассказа Ольга Ивановна Дымова — легкомысленное, ничтожное существо, «попрыгунья». Она живет выдуманной и пустой жизнью. Фальшивые блестяшки она принимает за действительные ценности, а мимо истинного и большого проходит равнодушно. Мужа своего, талантливого и самоотверженного ученого, она считает ограниченным, хотя и честным малым. Сатирический подтекст образа Ольги Ивановны дан в деталях. Вот как обставила свою квартиру Ольга Ивановна: «В столовой она оклеила стены лубочными картинками, повесила лапти и серпы, поставила в углу косу и грабли, и получилась столовая в русском вкусе».

«И все находили, что у молодых супругов очень миленький уголок», — добавляет Чехов. Но, конечно же, это похвала ироническая. Фальшь и претенциозное оригинальничанье — вот что тонко и без назойливых подчеркиваний оттеняет в самой обстановке писатель. Это же претенциозное оригинальничанье проявляется у Ольги Ивановны в ее бесконечной погоне за знаменитостями. Ту же фальшивую театральность рисует Чехов и в отношениях Ольги Ивановны с мужем. В присутствии мужа она говорит о нем своим гостям: «Не правда ли, в нем есть что-то сильное, могучее, медвежье?.. Дымов, мы о тебе говорим! — крикнула она мужу. — Иди сюда. Протяни свою честную руку Рябовскому». Эта последняя фраза повторяется. «Дай, я пожму твою честную руку!» — говорит она Дымову, беседуя с ним об искусстве.

Надо знать все отвращение Чехова к громкой фразе и театральному жесту, чтобы оценить ядовитый сарказм, с каким писатель рисует эти сцены.

Интересно, что в этом рассказе Чехов использует мотивы своих ранних юморесок. Так, в раннем рассказе «Лишние люди» разработана традиционная для

«Осколков» тема злключения дачного мужа. Ошалевший от городской сутолоки, духоты и пыли чиновник приезжает на дачу и чувствует себя там лишним. Жена его с какими-то актерами разучивает роли. Закуску, которую он привез из города, съедают гости. Ему остается только проклинать свою злополучную судьбу. В «Попрыгунье» — конечно, в ином совершенно стиле и плане — присутствует этот же мотив. Дымов, приезжая на дачу, застаёт трех незнакомых мужчин: двух брюнетов и какого-то толстого бритого господина, по всей видимости актера. Ольги Ивановны дома нет. И когда она появляется в сопровождении своего будущего возлюбленного Рябовского, выясняется, что Дымову надо тут же, немедленно, возвращаться в город. Ольга Ивановна дала обещание быть на свадьбе у местного телеграфиста, у которого в лице тоже есть что-то сильное, медвежье, но на даче у нее нет необходимых нарядов. И Дымов, голодный и усталый, должен ехать за ее картонками: «Как откроешь верхнюю, так там все тюль, тюль и разные лоскутки...»

«Дымов, — пишет Чехов, — быстро выпил стакан чаю, взял баранку и, кротко улыбаясь, пошел на станцию. А икру, сыр и белорыбицу съели два брюнета и толстый актер».

Рассказ ведется без единого открыто осуждающего авторского слова. Этого осуждающего слова Чехов не произносит и тогда, когда легкомысленная игра попрыгуньи оборачивается для нее серьезной жизненной драмой. И только смерть Дымова заставляет Ольгу Ивановну увидеть все в настоящем свете. Она сама себе произносит суровый приговор.

«Она уже не помнила ни лунного вечера на Волге, ни объяснений в любви, ни поэтической жизни в избе, а помнила только, что она из пустой прихоти, из баблства, вся, с руками и с ногами, вымазалась во что-то грязное, липкое, от чего никогда уж не отмоешься...»

Характерно, что Ольге Ивановне и всему ее окружению противостоят настоящие люди, скромные и трудолюбивые. Замечателен образ самого Дымова, кото-

рого Чехов рисует с нескрываемым сочувствием. Чехов именно потому и мог, не нарушая цельности рассказа, ввести, наряду с сатирическим элементом, драматическое начало и дать положительного героя, что рисунок Ольги Ивановны выдержан в спокойных и сдержанных тонах, хотя сатирический подтекст его и несомненен. Вспомним хотя бы такую деталь: и для своего мужа и для телеграфиста она находит одни и те же трескучие и банальные слова. Попробуй Чехов усилить, утрировать сатирические краски, и фигура Дымова стала бы в рассказе невозможной и немыслимой: единство тона произведения было бы резко и непоправимо нарушено.

Сочетание разных элементов — и драматизма и сатиры — мы видим в рассказе «Анна на шее». Молодая восемнадцатилетняя девушка выходит из-за денег замуж за старого чиновника. Ее семья в нужде. Отец страдает запоем. Братья — полуодетые, полуголодные. Все, что связано с несчастной судьбой семьи Анны, проникнуто подлинным драматизмом. Зато линия Анны, ее мужа, чиновничьего и светского круга, в который она попала, дана с тем скрытым сатирическим подтекстом, о котором сказано выше. Особенно это относится к новобрачному — Модесту Алексеичу и людям его круга.

Решающая сатирическая роль в изображении Модеста Алексеича отведена портрету и речевой характеристике. Вот портрет его: «Это был чиновник среднего роста, довольно полный, пухлый, очень сытый, с длинными бакенами и без усов, и его бритый, круглый, резко очерченный подбородок походил на пятку. Самое характерное в его лице было отсутствие усов, это свежесбритое, голое место, которое постепенно переходило в жирные, дрожащие, как желе, щеки». В тирадах Модеста Алексеича, переданных приемом косвенной речи, писатель выделяет один господствующий мотив: «За обедом Модест Алексеич ел очень много и говорил о политике, о назначениях, переводах и наградах, о том, что надо трудиться, что семейная жизнь есть не удовольствие, а долг, что копейка рубль бережет и что выше всего на свете он ставит

религию и нравственность. И, держа нож в кулаке, как меч, он говорил:

— Каждый человек должен иметь свои обязанности!»

И именно эта фраза — «каждый человек должен иметь свои обязанности» — образует речевой лейтмотив, как нельзя лучше характеризующий Модеста Алексеича.

Почти без авторского комментария, но с внутренним сатирическим подтекстом дана и атмосфера чиновничьего распутства. Модест Алексеич так передает жене образец остроумия «его сиятельства»:

«— Не могу не припомнить теперь одного обстоятельства,— сказал он, улыбаясь.— Пять лет назад, когда Косоротов получил орден святыя Анны второй степени и пришел благодарить, то его сиятельство выразился так: «Значит, у вас теперь три Анны: одна в петлице, две на шее». А надо сказать, что в то время к Косоротову только что вернулась его жена, особа сварливая и легкомысленная, которую звали Анной. Надеюсь, что когда я получу Анну второй степени, то его сиятельство не будет иметь повода сказать мне то же самое».

На благотворительном базаре Анна встречает высокопоставленного начальника своего мужа: «...его сиятельство шел именно к ней, потому что глядел прямо на нее в упор и слащаво улыбался, и при этом жевал губами, что делал он всегда, когда видел хорошеньких женщин.

— Очень рад, очень рад... — начал он. — А я прикажу посадить вашего мужа на гауптвахту за то, что он до сих пор скрывал от нас такое сокровище. Я к вам с поручением от жены,— продолжал он, подавая ей руку. — Вы должны помочь нам... М-да... Нужно назначить вам премию за красоту... как в Америке... М-да... Американцы... Моя жена ждет вас с нетерпением.

Он привел ее в избушку, к пожилой даме, у которой нижняя часть лица была несоразмерно велика, так что казалось, будто она во рту держала большой камень».

Сатирический подтекст в портрете «его сиятельства», в его косноязычной речи, в портрете его жены точно ощутим. Особенно рельефно выражен этот сатирический подтекст в сцене ужина «благодетелей»: «Ужинало человек двадцать, не больше, но было очень шумно. Его сиятельство провозгласил тост: «В этой роскошной столовой будет уместно выпить за процветание дешевых столовых, служивших предметом сегоднешнего базара». Бригадный генерал предложил выпить «за силу, перед которой пасует даже артиллерия», и все потянулись чокаться с дамами. Было очень, очень весело!»

Особенно знаменательны заключительные слова: «Было очень, очень весело!» Это не Чехов говорит. Так думать может Аня, хотя она и не названа. И в словах о веселье, в двукратном повторении слова «очень» сказывается вся мера презрения Чехова ко всему этому великосветскому кругу. После знакомства Анны с «его сиятельством» Модест Алексеич получает новый орден. И острота, которая так понравилась ему, снова пригодились.

Финал рассказа грустен. Почувствовав свою силу, Аня из робкой и милой девушки превращается в «светскую львицу». Семья ее забыта, отец все сильнее пьет и опускается, и братьям ее, ради которых она вышла замуж, становится жить все хуже и хуже. Так с поразительным умением сочетает Чехов в этом рассказе гуманное, сострадательное отношение к несчастным и обездоленным с сатирическим обличением пошлости и грязи. И это стало возможным у писателя именно потому, что он соблюдал единство тона, единство стиля, выделяя лишь господствующие черты, со сдержанной объективностью ведя повествование.

Если в рассказах, где повествование ведется от имени автора, Чехов чаще всего прибегает к приему скрытого сатирического подтекста, предоставляя возможность самому читателю дорисовывать картину, то в произведениях, где повествование ведется от имени рассказчика, оценки и суждения носят резкий и определенный характер. Замечательным образцом может служить рассказ «Человек в футляре».

Есть глубокий смысл в том, что на последнем этапе своей творческой деятельности Чехов вернулся к теме раннего своего рассказа, к теме «Унтера Пришибеева». Конечно, в «Человеке в футляре» и материал другой, и манера иная. Но тем яснее становится устойчивость интереса писателя к типическим чертам злойшей фигуры охранителя реакционных устоев.

В «Унтере Пришибееве» перед нами безграмотный солдафон, развращенный режимом террора, режимом преследований, гонений и доносов. Пришибееву всякое запрещение представляется ясным и правильным. И, напротив, всякое отступление от предписаний начальства таит в себе угрозу. В Беликове подчеркнута та же черта. И то, что в раннем рассказе герой — бывший варшавский каптенармус, а теперь героем стал воспитатель юношества, наставник и педагог, показывает лишь, насколько шире и многозначительней стали сатирические обобщения Чехова.

Мы уже отмечали, что в рассказах, где повествование ведется от лица самого рассказчика, краски и тона резче и определенней. В Беликове выделена и сконденсирована одна черта, которая обставлена рядом мотивирующих деталей — бытовых, психологических, идейных.

Историю Беликова рассказывает учитель гимназии Буркин. Это он характеризует человека, который старался уйти в свою скорлупу, как рак-отшельник или улитка. Чехов выделяет в Беликове преобладающий штрих — его осмотренность и осторожность, его трусость, его стремление защитить себя от внешних влияний. Без нажима в обрисовке самого Беликова, сохраняя абсолютную бытовую и психологическую мотивированность всех его поступков и переживаний, Чехов переносит центр тяжести на оценку, на метафорические уподобления, заостряющие образ, превращающие его в широкое и емкое типическое обобщение. Осторожность, мнительность, «футлярность» делают Беликова шпионом и доносчиком. Он отказывается и от личного счастья: «Женишься, а потом, чего доброго, попадешь в какую-нибудь историю». Образ в своем внутреннем смысле расширяется, приобретает черты

некоего символа, не теряя вместе с тем своей жизненной конкретности.

Буркин говорит:

«Признаюсь, хоронить таких людей, как Беликов, это большое удовольствие. Когда мы возвращались с кладбища, то у нас были скромные, постные физиономии; никому не хотелось обнаружить этого чувства удовольствия, — чувства, похожего на то, какое мы испытывали давно-давно, еще в детстве, когда старшие уезжали из дому и мы бегали по саду час-другой, наслаждаясь полною свободой. Ах, свобода, свобода! Даже намек, даже слабая надежда на ее возможность дает душе крылья, не правда ли?»

Беликовщина становится в рассказе символом всего тиранического, самодержавного строя. После слов о свободе, которая способна дать душе крылья, Буркин с грустью продолжает: «Прошло не больше недели, и жизнь потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая». И, отправляясь от мотивов образа Беликова, Буркин дает поразительную по силе характеристику этой жизни: «...жизнь, не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне». И это потому, добавляет рассказчик, что «Беликова похоронили, а сколько еще таких человек в футляре осталось, сколько их еще будет!» Другой персонаж рассказа, Иван Иванович, еще шире толкует суть беликовщины. Все тусклое, пошлое, бессмысленное, обывательское существование становится тем же футляром, который изолирует людей от подлинной, разумной и значительной жизни. Иван Иванович говорит:

«А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт — разве это не футляр? А то, что мы проводим всю жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор — разве это не футляр?»

И второй рассказ, примыкающий к «Человеку в футляре», «Крыжовник», повествует о другом человеке, для которого таким футляром оказалось мелкое и пошлое мещанское счастье.

Эти произведения свидетельствуют о том, что чехов-

ская объективность решительно ничего общего не имела с аполитичностью и идейной бесперспективностью. Своеобразная особенность художественной системы Чехова заключалась в чрезвычайно тонком сочетании объективности с оценочным элементом.

Вот, например, характерное чеховское сравнение из повести «В овраге». Он говорит об Аксинье: «Зеленая, с желтой грудью, с улыбкой, она глядела, как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову». Разумеется, это сравнение рассчитано не только на создание зрительного образа — в нем заключена почти обнаженная характеристика персонажа.

В портрете деревенского кулака из рассказа «На святках» субъективный, оценочный элемент выражен еще более открыто: «Он сидел на табурете, раскинув широко ноги под столом, сытый, здоровый, мордастый, с красным затылком. Это была сама пошлость, грубая, надменная, непобедимая, гордая тем, что она родилась и выросла в трактире...»

Эту оценку жизненных явлений Чехов передавал нередко одной какой-либо повторяющейся концентрированной деталью. Так, у Беликова — и «зонтик... был в чехле, и часы в чехле... и... перочинный нож... был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник».

В рассказе «Крыжовник» Чехов одной такой обобщающей деталью передает растительную, «бесцельную» жизнь, в которую погрузился герой рассказа: «Иду к дому, а навстречу мне рыжая собака, толстая, похожая на свинью. Хочется ей лаять, да лень. Вышла из кухни кухарка, голоногая, толстая, тоже похожая на свинью, и сказала, что барин отдыхает после обеда. Вхожу к брату, он сидит в постели, колени покрыты одеялом; постарел, располнел, обрюзг; щеки, нос и губы тянутся вперед; — того и гляди хрюкнет в одеяло».

Поразительно у Чехова это умение, оставаясь целиком в пределах абсолютного жизненного правдоподобия, создавать сатирические символы, пользуясь той атмосферой метафорических уподоблений и оценок,

которой окружен герой. Эти рассказы замечательны и тем, что рядом с сатирическим образом Беликова даны по контрасту люди большой воли, смелого размаха мысли. Один из них — Коваленко, брат предполагавшейся невесты Беликова Вареньки. Он жизнерадостен и смел, он полным голосом протестует против беликовщины.

«— Не понимаю, — говорил он нам, пожимая плечами, — не понимаю, как вы перевариваете этого фиска, эту мерзкую рожу. Эх, господа, как вы можете тут жить! Атмосфера у вас удушающая, поганая. Разве вы педагоги, учителя? Вы чиновники, у вас не храм науки, а управа благочиния, и кислотиной воняет, как в полицейской будке. Нет, братцы, проживу с вами еще немного и уеду к себе на хутор, и буду там раков ловить и хохлять учить. Уеду, а вы оставайтесь тут со своим Иудой, нехай вин лопне».

И характерно, что именно Коваленко и послужил причиной гибели Беликова. Это он выбросил из своей квартиры «человека в футляре». Чехову в высшей степени был чужд примитивный аллегоризм. Но, рисуя Коваленко, писатель как бы говорил: торжество Беликова есть результат безгласной покорности других. Коваленко выступил смело и безбоязненно против Беликова и в известной мере оказался победителем. В силах и возможностях самих людей преодолеть беликовщину, для этого нужно только покончить с пассивностью, бездеятельностью, с безропотным примирением.

Помимо Коваленко, в рассказе противостоит Беликову и образ самого рассказчика, учителя гимназии Буркина. Ему принадлежат обобщающие оценки. Беликов дан через его восприятие, и это его, Буркина, повествование, его резко определенные оценки и суждения разоблачают «человека в футляре».

Рассказ многозначителен не только своим идейным смыслом, но и характерной чертой самого творческого метода — умением в едином, целостном синтезе сочетать сатирическое начало с положительным героем.

То же гармоническое сочетание разнородных начал мы видим не только в прозе, но и в драматургии Че-

хова. В «Дяде Ване» образ Серебрякова содержит явный сатирический оттенок. Его эгоизм, его чудачество, душевная черствость, его бездарность и равнодушие к искусству, которым он занимается всю жизнь, — все это передано Чеховым в сдержанных, объективных тонах, без нарушения жизненного правдоподобия образа в целом. И лишь Войницкий дает Серебрякову резкую, исполненную эмоциональной экспрессии оценку: «Человек ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве. Двадцать пять лет он пережевывает чужие мысли о реализме, натурализме и всяком другом вздоре; двадцать пять лет читает и пишет о том, что умным давно уже известно, а для глупых неинтересно, — значит, двадцать пять лет переливает из пустого в порожнее. И в то же время какое самомнение! Какие претензии! Он вышел в отставку, и его не знает ни одна живая душа, он совершенно неизвестен; значит, двадцать пять лет он занимал чужое место. А посмотри: шагает, как полубог!» Это в состоянии запальчивости говорит о Серебрякове «дядя Ваня» — и говорит правду. Но сам Чехов этого полубога рисует сдержанно и спокойно.

И именно величайший художественный такт в распределении света и тени позволил Чехову в лирическую комедию «Вишневый сад» ввести гротескные фигуры Яши и Епиходова. Это стало возможным потому, что и в Яше и в Епиходове в более сгущенном, сконцентрированном виде отражены те черты, которые в более ослабленной форме присущи ряду других персонажей пьесы. Переход от одной фигуры к другой, с точки зрения жанровой и стилиевой, не воспринимается как нарушение единства произведения.

Мы попытались оттенить ту мысль, что Чехов на разных этапах своей литературной деятельности использовал различные методы и средства сатирического изображения действительности. Мы стремились показать, что эти средства его были многообразны и гибки. Для зрелого Чехова характерны художественная объективность, отсутствие навязчивой дидактики, величайший такт и чувство меры, умение создать сатирический

образ, не прибегая к условности, полностью оставаясь в рамках бытового и психологического правдоподобия, сочетание разнородных элементов в едином и целостном по стилю и тону произведении.

Думается, что во всем этом заключен большой и драгоценный опыт для советской литературы. Творчество Чехова, как и творчество других великих мастеров прошлого, — великая школа для наших писателей. Чехова, как и Толстого, и Щедрина, и Гоголя, и Пушкина, каждый из наших художников будет по-своему перечитывать, черпая то, что ему нужно и близко. Здесь хотелось бы указать только на одну черту в творческом методе Чехова, которая представляется актуальной и значительной.

Главной задачей нашей литературы было и остается художественное воссоздание положительного героя современности. Но свойства советских людей постигаются в быту и в труде, в преодолении препятствий, в борьбе со всеми проявлениями социального зла. Роль сатиры в этом деле общепризнана. И среди многих вопросов, возникающих в связи с ролью и задачами советской сатиры, немаловажное значение имеет вопрос о сочетании положительных начал с сатирическими элементами и неизбежно возникающая проблема стилевого единства.

Творчество Чехова в этом смысле представляет для нас исключительную ценность. Разумеется, художественной манере и такту учит нас не один Чехов, но мы старались показать, как умелое сочетание комического с серьезным, соблюдение такта и меры в сатирических обобщениях делало Чехова непревзойденным мастером. И пусть перед нашей сатирой стоят другие цели и задачи, но творческий опыт великого Чехова остается для нас замечательной школой художественного вкуса, жизненной правды и совершенного мастерства.

К ВОПРОСУ О ЧЕХОВЕ И ТУРГЕНЕВЕ

В критической литературе сопоставление творчества Чехова и Тургенева предпринималось неоднократно и в разных аспектах. Вначале это даже нельзя было назвать конкретным сравнительным анализом идейных и стилистических особенностей двух художников. Чехов просто включался в общий поток русского литературного движения, и естественно, что где-то рядом, по соседству, оказывались имена двух писателей, из которых один завершил свой жизненный путь в то самое время, когда другой только начал выступать на литературной арене.

Некоторые критики утверждали, что Чехов в числе других писателей современности отстает от реализма и в этом смысле продолжает ту творческую линию, которая наметилась у Тургенева в таких произведениях, как «Призраки», «Довольно», «Странная история» и «Сон». Эти произвольные умозаключения не имели никакой научной ценности.

В 1902 году Мельхиор де Вогюэ в книге о Чехове с наивным простодушием так устанавливал истоки чеховского творчества. По мнению Вогюэ, Гоголь преподавал Чехову свое искусство наблюдать народную жизнь, Толстой обучил его анатомии, а у Тургенева он заимствовал чувствительную восприимчивость.

Мы не будем приводить других аналогичных сближений — абстрактных, плохо аргументированных и в

силу этого субъективных и необязательных. По-иному был поставлен вопрос в работе А. С. Долинина «Тургенев и Чехов» (параллельный анализ «Свидания» Тургенева и «Егеря» Чехова).¹ В ней впервые сопоставлялись рассказ Тургенева «Свидание» и ранняя новелла Чехова «Егеря». Детально проследив все сходные черты в обоих произведениях и установив точки соприкосновения в сюжетных ситуациях и в характере обрисовки героев, А. С. Долинин подчеркнул и различие в трактовке аналогичных мотивов у Тургенева и Чехова. Видя в стиливых совпадениях лишь частный случай более общего явления — творческой близости Тургенева и Чехова, — Долинин усматривает причину этого родства в том, что и Тургенев и Чехов оба на спаде «единой творческой волны в русском искусстве прошлого века».²

Надо отметить, что представление о том, что Тургенев и Чехов находились на спаде творческой волны в русском искусстве, не подкреплено у Долинина, да и не могло быть подкреплено никакими серьезными доводами. В работе Долинина ценны наблюдения и научно неубедительна концепция в целом.

В книге «Творческий портрет Чехова» А. Дерман попытался дать общее решение вопроса о соотношении стиля Чехова и Тургенева:

«...Чеховская поэтика, — писал он, — сводится к преодолению поэтики предшествующей фазы развития русской художественной литературы.

Литературный стиль предшествующей фазы — это тургеневский стиль. Плавная, неторопливая манера изложения, с глубокими экскурсами в прошлое героев, с подбором изысканно-красивых эпитетов и определенных, с строгой последовательностью изложения подробных характеристических признаков изображаемого лица или пейзажа, с заботой о «литературности» употребляемых сравнений, с «разъяснениями» читателю мало-мальски значительных психологических положений, и т. д. и т. д.

¹ Творческий путь Тургенева. Сборник статей под ред. Н. Л. Бродского. П., 1923.

² Там же, стр. 282.

Все это Чехов считал необходимым преодолевать, характеризуя как шаблоны, как манеру «зализывать». Он противопоставлял изысканности — простоту, гладкости — намеренную «неуклюжесть», свободную небрежность, литературности сравнений — смелость их, «разъяснениям» — импрессионистический лаконизм, толчки для самостоятельной работы читательского воображения и т. д. и т. д.»¹

Таким образом, Чехов, по мнению А. Дермана, выступал лишь противником «школы Тургенева». Связи и преемственности с традициями Тургенева А. Дерман у Чехова не видел. Кроме того, общие соображения А. Дермана не подкреплялись новыми фактическими разысканиями. По сути дела, до последнего времени единственной работой, выясняющей на конкретном материале соотношений тургеневского и чеховского стилей, оставалась работа А. С. Долинина.

И лишь совсем недавно опубликована работа М. Л. Семановой «Тургенев и Чехов», широко освещающая вопрос о творческих связях этих двух художников.² Но и после появления этой работы, которая, судя по замечанию автора, представляет собой начало большого исследования, остаются неизученные проблемы. Не претендуя на исследование сложной проблемы взаимоотношения Чехова и Тургенева, мы в настоящей статье позволим себе обратить внимание на одну, на наш взгляд, очень показательную параллель между двумя произведениями — пьесой Чехова «Три сестры» и ранней повестью Тургенева «Бреттер».

Сразу же оговоримся, что мы ни в какой мере не имеем в виду сравнение двух этих произведений целиком. «Три сестры», как и большинство чеховских произведений, отличаются характерной чертой: в них дано сочетание не просто нескольких сюжетных линий, а синтез различных тематических комплексов. Так, в «Трех сестрах» мы можем различить тему Маши и Вершинина, Андрея и Натальи Ивановны и т. д. Сов-

¹ А. Дерман. Творческий портрет Чехова. М., 1929, стр. 255.

² М. Л. Семанова. Тургенев и Чехов. «Ученые записки Лен. гос. пед. института им. Герцена», т. 134. Л., 1957.

падение с тургеневским «Бреттером» относится лишь к одной тематической линии — линии Соленого, Тузенбаха и Ирины. Но зато аналогия в сюжетных ситуациях здесь представляется совершенно поразительной. И для исследования вопроса о Чехове и Тургеневе освещение этого, пусть частного, факта будет небесполезным.

Вспомним ход событий в «Бреттере». В повести Тургенева фигурируют три главных персонажа: офицеры Лучков и Кистер и Маша Перекатова — дочь помещика. Лучков, которого все называют «бреттером», и немец Кистер — однополчане. Первая же их встреча кончается ссорой и дуэлью. Лучков нарочито перевирает фамилию Кистера, называя его Кнастером, Киндербальзамом и т. д., между ними вспыхивает ссора, которая приводит к дуэли. После дуэли, однако, Лучков и Кистер становятся друзьями. Таким образом, исходная ситуация повести — ссора, закончившаяся примирением и установлением приятельских и дружеских отношений между Лучковым и Кистером. Дружба эта нарушается из-за Марьи Сергеевны. Надо сказать, что в полной мере взаимоотношения между этими тремя персонажами Тургеневым не до конца проясняются. По крайней мере, из развития сюжета рисуется такая картина. Кистер равнодушен к Марье Сергеевне, но он по некоторым косвенным намекам убеждается в том, что Маша интересуется Лучковым, и Кистер решает пожертвовать собой и помочь сближению Лучкова с Машей. Тургенев следующим образом передает рассуждения Кистера:

«„Да”, сказал он наконец почти вслух: „она его любит; я сблизю их; я оправдаю ее доверенность”. Хотя еще ничто не доказывало явного расположения Маши к Лучкову, хотя, по собственным его словам, он только возбуждал ее любопытство, но Кистер успел уже сочинить себе целую повесть, предписать себе свою обязанность. Он решился пожертвовать своим чувством — тем более что «пока, кроме искренней привязанности, я ничего ведь не ощущаю», думал он. Кистер действительно был в состоянии принести себя в жертву дружеству, признанному долгу. Он много читал, и потому

воображал себя опытным и даже проникательным; он не сомневался в истине своих предположений; он не подозревал, что жизнь бесконечно разнообразна и не повторяется никогда. Понемногу Федор Федорович пришел в восторг. Он с умилением начал думать о своем призвании. Быть посредником между любящей робкой девушкой и человеком, может быть, только потому ожесточенным, что ему ни разу в жизни не пришлось любить и быть любимым; сблизить их, растолковать им их же собственные чувства и потом удалиться, не дав никому заметить величия своей жертвы, — какое прекрасное дело!»

Кистер все это предпринимает, главным образом, с той целью, чтобы нравственно перевоспитать Лучкова. Любовь, полагает он, сможет переродить этого человека. Усилия Кистера не пропадают даром. Лучков действительно сближается с Машей, он назначает ей свидание, но во время свидания ведет себя самым циничным и вульгарным образом и этим отталкивает ее от себя. Разочаровавшись в Лучкове, Маша решает связать свою жизнь с Кистером. Когда Лучков узнает, что Маша выходит замуж за его приятеля, он провоцирует новую ссору с Федором Федоровичем. Происходит дуэль, и Лучков убивает Кистера.

Таким образом, если отвлечься от побочных обстоятельств и подробностей и попытаться выделить основную коллизию, образующую сюжет, мы можем сосредоточиться на главных элементах повести: это, во-первых, мотив дружбы Лучкова и Кистера; во-вторых, соперничество из-за Марьи Сергеевны и, в-третьих, последняя ссора — дуэль и смерть одного из героев. Эта сюжетная ситуация почти целиком повторена в «Трех сестрах». Мы пока не касаемся характерных деталей и выделяем лишь основную сюжетную коллизию. Как и в «Бреттере», в чеховской пьесе речь идет об офицерской среде. Сталкиваются между собой русский офицер Соленый и обрусевший немец Тузенбах. Отношения между Соленым и Тузенбахом вначале неопределенные, где-то на грани между дружбой и неприязнью. Эти отношения осложняются из-за любви к Ирине. Когда Соленому становится известно,

что Ирина выходит замуж за Тузенбаха, он провоцирует ссору и убивает Тузенбаха на дуэли.

Нам придется еще вернуться к различным подробностям в сюжетных мотивировках у Тургенева и Чехова. Пока мы отметим, что, как это видно из изложенного выше, сюжетная ситуация «Бреттера» и линия Тузенбах — Солёный — Ирина в своих основных очертаниях совпадает.

Но дело касается не только общего развития сюжета. Обратимся к психологическим мотивировкам в поведении действующих лиц. У Тургенева Лучков характеризуется следующим образом: «Авдей Иванович Лучков, штабс-ротмистр, слыл бреттером. Лучков был роста небольшого, неказист; лицо имел малое, желтоватое, сухое; волосы жиденькие, черные, черты лица обыкновенные и темные глазки. Он рано остался сиротой, вырос в нужде и загоне. По целым неделям вел он себя тихо... и вдруг — словно бес какой им овладевает — ко всем пристаёт, всем надоедает, всем нагло смотрит в глаза; ну так и напрашивается на ссору. Впрочем, Авдей Иванович не чуждался своих сослуживцев, но в дружбе состоял с одним только раздушенным адъютантом; в карты не играл и не пил вина».

Таким образом, бреттерство Лучкова связывается с условиями его жизни и воспитания. Это результат сознания внутренней ущербности, неполноценности, обеднения личности.

Другого героя повести, Кистера, Тургенев рисует следующими чертами:

«Федор Федорович понравился своим новым товарищам. Они его полюбили за добродушие, скромность, сердечную теплоту и природную склонность к «всему прекрасному», — словом, за все то, что в другом офицере нашли бы, может быть, неуместным».

Мечтательность, склонность ко всему прекрасному, добродушие и скромность — таковы характерные черты Кистера.

В «Трёх сестрах» повторены эти черты Лучкова, Кистера в Солёном и Тузенбахе. Обобщенная характеристика Солёного дана только однажды в словах Тузенбаха. Тузенбах говорит о нем: «Станный он чело-

век, мне и жаль его и досадно, но больше жаль. Мне кажется, он застенчив». И далее, в характеристике, которую дает Солёному Тузенбах, содержится такой штрих: «Когда мы вдвоем с ним, то он бывает очень умен и ласков, а в обществе он грубый человек, *бреттер*» (курсив мой. — Л. П.).

Конечно, было бы соблазнительно в характеристике Солёного усмотреть прямую текстуальную ссылку и на заглавие повести Тургенева («Бреттер») и на Лучкова. Со всей категоричностью утверждать это, однако, нельзя. Несомненно лишь одно. «Бреттер» фигурирует в словаре Ушакова как *устарелое* слово. И во время написания «Трёх сестер» оно вряд ли было общеупотребительным. Полностью исключить, таким образом, предположение, будто в пьесе оно перешло из тургеневской повести, нельзя. Как бы то ни было, слова Тузенбаха как будто прямо и непосредственно соотносятся с тем аспектом Лучкова, который мы находим в повести Тургенева. Любопытно, что характеристика отношений Тузенбаха и Солёного, Лучкова и Кистера совпадают даже в мельчайших психологических нюансах. Тузенбах подчеркивает: «Когда мы вдвоем с ним, то он бывает очень умен и ласков, а в обществе он грубый человек» и т. д.

Характерно, что эту же черту в Лучкове и в его отношениях с Кистером подчеркивает и Тургенев. «Со времени поединка с Кистером, Авдей Иванович почти не расставался с ним и называл его сперва Федором, потом и Федей. В его присутствии он делался иным человеком, и — странное дело! — не в свою выгоду. Ему не шло быть кротким и мягким».

Разумеется, здесь принципиального значения не имеет то, что тургеневский герой, когда он оставался наедине с Кистером, не к своей выгоде становился кротким и мягким, важно подчеркнуть, что и Лучков и Солёный в общении со своими приятелями Кистером и Тузенбахом сбрасывали маску бреттерства и становились простыми, обыкновенными людьми.

Тургенев в отношениях между Кистером и Лучковым устанавливает несколько стадий. Началось их знакомство с ссоры, после которой завязалась тесная

дружба. Любопытно отметить, что подтрунивание, которое привело Лучкова и Кистера сразу же к дуэли, повторено и в отношениях Соленого с Тузенбахом. Соленый сопровождает патетические и мечтательные монологи Тузенбаха ироническим и даже издевательским комментарием.

Тузенбах продолжает размышления Вершинина:

«Тузенбах. Кто знает? А может быть, нашу жизнь назовут высокой и вспомнят о ней с уважением. Теперь нет пыток, нет казней, нашествий, но вместе с тем сколько страданий!

Соленый (*тонким голосом*). Цип, цип, цип... Барона кашей не корми, а только дай ему пофилософствовать.

Тузенбах. Василий Васильич, прошу вас оставить меня в покое... (*Садится на другое место.*) Это скучно, наконец.

Соленый (*тонким голосом*). Цип, цип, цип...»

Характерный штрих: Вершинин философствует больше Тузенбаха, однако Соленый над этими философствованиями не издевается, между тем как в отношениях Соленого и Тузенбаха есть нечто такое, что связывает их между собой и предвещает будущую катастрофу. И Тузенбах это отлично чувствует. Между ними происходит следующая сцена:

«Тузенбах (*идет к Соленому, в руках графинчик с коньяком*). Все вы сидите один, о чем-то думаете — и не поймешь о чем. Ну, давайте мириться. Давайте выпьем коньяку. (*Пьют.*) Сегодня мне придется играть на пианино всю ночь, вероятно, играть всякий вздор... Куда ни шло!

Соленый. Почему мириться? Я с вами не ссорился.

Тузенбах. Всегда вы возбуждаете такое чувство, как будто между нами что-то произошло. У вас характер странный, надо сознаться».

Отметим еще несколько совпадений. Мы не говорим уже о черте, которая лежит на поверхности и сама напрашивается на параллель. Тургенев говорит о своем герое: «Федор Федорович Кистер русский дворянин немецкого происхождения, очень белокурый и очень

скромный, очень образованный и начитанный». Тузенбах тоже обрусевший немец, он говорит о себе: «Вы небось думаете, расчувствовался немец, но я, честное слово, русский и по-немецки не говорю». Полное совпадение можно установить в отношениях Маши к Кистеру и Ирины к Тузенбаху. Марья Сергеевна в «Бреттере» решает выйти замуж за Кистера, *не любя его*. Тургенев об этом говорит довольно ясно, он подчеркивает, что Маша «с каждым днем более и более к нему (Кистеру. — Л. П.) привязывалась; потребность счастья в ней была сильнее потребности страсти. Притом Авдей отучил ее от всех преувеличенных желаний, и она с радостью и навсегда отказалась от них».

Ольга говорит Ирине:

«Ольга. Ведь ты его уважаешь, высоко ценишь... Он, правда, некрасивый, но он такой порядочный, чистый... Ведь замуж выходят не из любви, а для того, чтобы исполнить свой долг. Я, по крайней мере, так думаю, и я бы вышла без любви. Кто бы ни посылал, все равно бы пошла, лишь бы порядочный человек. Даже за старика бы пошла...»

Ирина. Я все ждала, переселимся в Москву, там мне встретится мой настоящий, я мечтала о нем, любила... Но оказалось, все вздор, все вздор...»

Вот другая сцена:

«Тузенбах... Ты будешь счастлива. Только вот одно, только одно: ты меня не любишь!

Ирина. Это не в моей власти. Я буду твоей женой, и верной, и покорной, но любви нет, что же делать! (*Плачет.*) Я не любила ни разу в жизни. О, я так мечтала о любви, мечтаю уже давно, дни и ночи, но душа моя, как дорогой рояль, который заперт и ключ потерян...»

Следует, наконец, указать и на такую любопытную параллель. Кистер и Тузенбах, решив жениться, оба намерены подать в отставку и стать *штатскими*.

Таким образом, как вы видели, параллели могут быть установлены как в изображениях среды, так в сюжетной ситуации и в основных чертах характера ряда персонажей. Несмотря на все эти обстоятельства, как будто прямо указывающие на внутренние парал-

лели между пьесой Чехова и тургеневской повестью, в пьесе нет прямых ссылок на Тургенева. Мало того, в «Трех сестрах» имеется свой внутренний литературный аспект, но касается он не Тургенева, а Лермонтова и Пушкина.

Вот знаменательный разговор между Тузенбахом и Соленым:

«Тузенбах. Я часто сержусь на вас, вы постоянно придираетесь ко мне, когда мы бываем в обществе, но все же вы мне симпатичны почему-то. Куда ни шло, напьюсь сегодня. Выпьем!

Соленый. Выпьем. (Пьют.) Я против вас, барон, никогда ничего не имел. Но у меня характер Лермонтова. (Тихо.) Я даже немножко похож на Лермонтова... как говорят... (Достает из кармана флакон с духами и льет на руки.)

Тузенбах. Подаю в отставку. Баста! Пять лет все раздумывал и наконец решил. Буду работать.

Соленый (декламируя). Не сердись, Алеко... Забудь, забудь мечтания свои...»

Чебутыкин так говорит о Соленом: «Соленый воображает, что он Лермонтов, и даже стихи пишет. Вот, шутки шутками, а у него третья дуэль». Сам Соленый говорит о будущей дуэли с Тузенбахом: «Я позволю себе немного, я только подстрелю его, как вальдшнепа (вынимает духи и брызгает на руки). Вот вылил сегодня целый флакон, а они все пахнут. Они у меня пахнут трупом. (Пауза.) Так-с... Помните стихи? „А он, мятежный, ищет бури, как будто в бурях есть покой...“».

Пушкинский Алеко, Лермонтов и его образы в восприятии Соленого образуют внутреннее единство. Это синтетическое представление о романтическом герое, черты которого Соленый хочет видеть в себе самом. Но почему же в «Трех сестрах» в качестве литературного генезиса образа Соленого фигурируют персонажи Пушкина и Лермонтова, в то время как непосредственная параллель устанавливается с персонажами Тургенева? Нет ли здесь противоречия? На самом деле никакого противоречия здесь нет. В критике уже было отмечено, что Лучков у Тургенева представляет собой

некое снижение, а возможно, даже и пародирование высокого романтического героя Лермонтова — Печорина. В тексте тургеневской повести мы находим явные следы прямой перефразировки и повторения логической структуры печоринской речи, с явно выраженной тенденцией снизить ее трагические интонации и придать ей будничное, бытовое звучание.

Вот монолог Печорина: «Все читали на моем лице признаки дурных свойств, которых не было; но их предполагали — и они родились. Я был скромен — меня обвиняли в лукавстве; я стал скрытен. Я глубоко чувствовал добро и зло; никто меня не ласкал, все оскорбляли: я стал злопамятен; я был угрюм — другие дети веселы и болтливы; я чувствовал себя выше их — меня ставили ниже. Я сделался завистлив. Я был готов любить весь мир — меня никто не понял: и я выучился ненавидеть. Моя бесцветная молодость протекала в борьбе с собой и светом; лучшие мои чувства, боясь насмешки, я хоронил в глубине сердца, они там и умерли. Я говорил правду — мне не верили: я начал обманывать...» и т. д.

В повести Тургенева мы находим почти пародийное повторение самой структуры печоринского монолога: «Не получив образования, не отличаясь умом, он не должен бы был разоблачаться; может быть, ожесточение в нем происходило именно от сознания недостатков своего воспитания, от желанья скрыть себя всего под одну неизменную личину. Авдей Иванович сперва заставлял себя презирать людей; потом заметил, что их пугнуть нетрудно, и действительно стал их презирать». (Курсив мой. — Л. П.)

Таким образом, Лучков — это разоблаченный романтический герой, он лишен высокого трагического колорита, он перенесен в быт и повернут только своей разрушительной стороной. Эти черты романтического героя в тургеневском варианте повторены Чеховым. Соленый сравнивает себя с Лермонтовым, но в нем печоринское присутствует уже в сниженном, пародийном, лучковском виде. Даже не касаясь здесь подробно вопроса о различии в интерпретации жизненного ма-

териала и в стилистической манере Тургенева и Чехова, можно сказать следующее.

Разумеется, каждому понятно, насколько существенны различия в стилистической манере, глубине постижения жизни между ранней повестью молодого прозаика и одним из шедевров драматургического искусства Чехова. Там, где у Тургенева еще плоскостные и прямолинейно очерченные фигуры прекраснодушного мечтателя Кистера, пошлого и злобного Лучкова, там у Чехова мы находим тонкий и сложный рисунок, исполненный со всей силой психологической проникновенности. Но, как мы видели, параллельные мотивы в этих двух произведениях настолько очевидны, что они не требуют дополнительной аргументации.

Случайны ли все эти сюжетные совпадения, о которых мы говорили выше? Быть может, они вызваны просто совпадением жизненных ситуаций, заинтересовавших художников, и параллели эти объясняются родством той социальной среды, которую взяли себе изображать Тургенев и Чехов. М. П. Чехов указывает, что прототипами героев «Трех сестер» являются офицеры батареи, которой командовал полковник Маевский. С ними Чехов был знаком в 1880 году. Но допустить мысль, чтобы Чехов почти через двадцать лет опирался только на свои непосредственные впечатления и воспоминания, которые не могли не изгладиться за такое длительное время, — затруднительно. Да и совпадения между «Бреттером» и «Тремя сестрами» такие специфические и характерные, что объяснить их случайностью невозможно. Здесь нет надобности доказывать, насколько мы далеки от идеалистических концепций, объясняющих возникновение литературных явлений не жизненными фактами, а предшествующей литературой. Но вместе с тем было бы величайшим упрощением полагать, будто литературные традиции, творческий опыт прошлого не имеют никакого значения для писателя. Это значило бы утверждать нелепую мысль, будто каждый художник начинает всегда сызнова, на голом месте, и не учитывает то, что сделано до него. Это значило бы утверждать, что литература не имеет *своей истории*. Даже новаторство художника может быть

выяснено только в том случае, если в полной мере будет учтен литературный опыт его предшественников.

Но при первой же попытке обосновать неслучайность и закономерность творческих параллелей между повестью Тургенева и пьесой Чехова наталкиваешься на ряд трудностей. Трудности эти выразились вот в чем. Известно, что Чехов живо и пристально интересовался творчеством Тургенева. К сожалению, у нас нет даже работ сводного характера, которые проследили бы высказывания Чехова о своем великом предшественнике. И здесь мы поэтому вынуждены ограничиться лишь самыми первоначальными соображениями. Отношение Чехова к Тургеневу было очень сложным: оно включало и восхищение великим мастером, и чувство соревнования, и желание сказать по-новому о тех же самых вещах, о которых говорил Тургенев. Еще в юношеском письме 1876 года Тургенев фигурирует как один из любимых писателей Чехова. В 1883 году, по всей видимости в связи со смертью Тургенева, Чехов печатает характерную юмореску «В ландо». Здесь отношение к Тургеневу, степень его понимания рисуется Чеховым как один из главных критериев культурности и интеллигентности человека. Совершенно в сатирических и гротескных красках изображен барон Дронтель, «свежевымытый и слишком заметно вычищенный человек», который говорит о Тургеневе невыносимо пошлые и глупые вещи, вызывающие бешеный гнев простой и милой девушки, приехавшей из провинции. Но вот что казалось почти загадочным.

В 1887 году в письме к М. В. Киселевой, возражая против ее точки зрения относительно того, что писатель не имеет права касаться грязных сторон жизни, Чехов писал: «Ссылка на Тургенева и Толстого, избегавших «навозную кучу», не проясняет этого вопроса, Их безразличность ничего не доказывает; ведь было же раньше их поколение писателей, считавших грязью не только «негодяев с негодяйками», но даже и описание мужиков и чиновников ниже титулярного».¹

¹ А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. 13. М., 1948, стр. 262. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте; первая цифра обозначает том, вторая — страницу.

В письме к Григоровичу от 12 января 1838 года Чехов говорил о Тургеневе словами поистине проникновенными:

«Я глубоко убежден, что пока на Руси существуют леса, овраги, летние ночи, пока еще кричат кулики и плачут чибисы, не забудут ни Вас, ни Тургенева, ни Толстого, как не забудут Гоголя» (14, 16).

Но весьма примечательно, что Тургенева, Толстого и Григоровича Чехов в этом письме противопоставляет литературе революционной демократии.

«...У нас не проходит ни одна годовщина без того, чтобы пьющие не помянули добром Тургенева, Толстого и Вас. Литераторы пьют за Чернышевского, Салтыкова и Гл. Успенского, а публика (студенты, врачи, математики и проч.), к которой я принадлежу, как эскулап, все еще держится старины и не хочет изменять родным именам» (там же).

Тургеневу Чехов отводил одно из первых мест в русской литературе.

«Что с Боткиным? — спрашивал он Суворина. — Известие о его болезни мне очень не понравилось. В русской медицине он то же самое, что Тургенев в литературе... (Захарьина я уподобляю Толстому)» (14, 415).

Чехов не раз обращался к образам и мотивам тургеневского творчества.

В повести Щеглова «Поспелов» Чехов усматривал «тургеневский пошиб». И характерно, что происходило это потому, что Поспелов — «идейный человек и герой» (14, 46).

Полусерьезно Чехов писал Суворину в 1888 году: «Если и теперь не поймут моего «Иванова», то брошу его в печь и напишу повесть „Довольно!“» (14, 180).

Явная ссылка на тургеневский роман «Новь» содержится в шуточных словах Чехова, обращенных в письме к Евреиновой в 1889 году: «...я еще ни разу не видел своей богатой невесты. И она меня не видела. Я ей напишу так: «Полюби не меня, а идею»... и трону ее этим» (14, 329). Эти слова — слегка перефразированная цитата из стихотворения Кислякова.

В девяностых годах тема Тургенева возникает в переписке Чехова в несколько ином аспекте. Теперь это уже не просто общий взгляд на Тургенева как на одного из великих русских классиков. Чехов как бы заново переосмысливает вопрос о месте его в русской культуре. Он решает для себя вопрос о судьбе тургеневского наследия, о долговечности этого наследия. Наступает пора подведения неких итогов в оценке тургеневского творчества в целом.

Разумеется, чеховские оценки для нашего времени вовсе необязательны. История свидетельствует: нет зачастую более субъективных ценителей литературы, чем сами писатели.

Но эти чеховские оценки крайне важны для понимания его отношения к Тургеневу.

13 февраля 1893 года он пишет Суворину: «Я читаю Тургенева. Прелесть, но куда жиже Толстого! Толстой, я думаю, никогда не постареет» (16, 29). Характерно, что сравнение Тургенева с Толстым опять-таки основано на размышлении о сравнительной долговечности этих двух писателей. Под живым впечатлением от чтения Тургенева Чехов в следующем письме делится с Сувориным своим мнением о ряде произведений писателя: «Боже мой! Что за роскошь. «Отцы и дети»! Просто хоть караул кричи. Болезнь Базарова сделана так сильно, что я ослабел и было такое чувство, как будто я заразился от него. А конец Базарова? А старички? А Кукшина? Это черт знает как сделано. Просто гениально. «Накануне» мне не нравится все, кроме отца Елены и финала. Финал этот полон трагизма. Очень хороша «Собака»: тут язык удивительный. Прочтите, пожалуйста, если забыли. «Ася» мила, «Затишье» скомкано и не удовлетворяет. «Дым» мне не нравится совсем. «Дворянское гнездо» слабее «Отцов и детей», но финал тоже похож на чудо». Далее идут слова Чехова о «деланности» и фальши женских образов у Тургенева и его известные замечания о пейзажном мастерстве писателя: «Описания природы хороши, но... чувствую, что мы уже отвыкаем от описания такого рода и что нужно что-то другое» (16, 31—32).

Все эти размышления и оценки относятся к началу девяностых годов.

Может показаться, что Чехов, в письмах своих много раз возвращаясь к Тургеневу, не оставил в своей переписке никаких следов, которые доказывали бы, что в период работы над «Тремя сестрами» он интересовался, читал и размышлял о Тургеневе. На самом деле это не так. В 1898 году Маркс начал издавать в виде приложения к «Ниве» полное собрание сочинений Тургенева. Каждый номер журнала сопровождался очередным томом сочинений Тургенева. Чехов не только знал об этом начинании Маркса, но и выписывал сочинения Тургенева, книжку за книжкой. Об этом с несомненностью свидетельствует его письмо к И. О. Грюнбергу, управляющему конторой журнала «Нива», от 13 марта 1898 года: «Будьте добры,— пишет он,— распорядитесь, чтобы журнал мне выслали не в Ниццу, а домой... Туда же благоволите послать три первые книжки Тургенева» (17, 245). «Бреттер» был напечатан в пятой книжке собрания сочинений. Это указание безусловно свидетельствует о том, что в 1898 году, т. е. именно в год, когда начинает созревать замысел «Трех сестер», Чехов имел возможность заново перечитать всего Тургенева, и одним из результатов этого явилась тема Соленого в «Трех сестрах». То, что Чехов в это время определяет свое отношение ко всему Тургеневу, а не только к отдельным его произведениям, доказывает его в высшей степени знаменательное письмо к О. Л. Книппер от 13 февраля 1902 года: «Читаю Тургенева. После этого писателя останется $\frac{1}{8}$ или $\frac{1}{10}$ из того, что он написал, все же остальное через 25—35 лет уйдет в архив» (19, 246). Вне зависимости от того, прав ли был здесь Чехов или неправ, одно несомненно: такое заключение можно было сделать, только перечитав и оценив все литературное наследие Тургенева.

Какой же смысл в общем движении чеховской мысли имело обращение в «Трех сестрах» к тургеневскому «Бреттеру»? Здесь можно высказать только несколько самых предварительных гипотетических соображений.

В самом начале творческого своего пути Чехов написал пьесу, которую условно принято называть «Безотцовщина». Эта пьеса, с точки зрения художественной, чрезвычайно слаба. Даже для 1881 года она неизмеримо ниже того литературного уровня, который в эту пору был достигнут Чеховым в прозе. Но пьеса эта, тем не менее, поразительна в другом отношении. Можно с полным основанием утверждать, что в ней заявлены и намечены многие темы, впоследствии широко и сильно развернутые в творчестве Чехова. Причем именно потому, что пьеса слабая и ученическая, эти темы сформулированы в ней с наивной прямолинейностью. И вот в этой пьесе мы встречаемся со следующим знаменательным местом. Одной из немногих светлых личностей, окруженных бесчестными и опустошенными людьми, изображен в пьесе старик Глагольев. Это человек с большой и чистой душой. Он не утратил веры и идеалов. Одна из героинь пьесы, Анна Петровна Войницева, замечает, что в Глагольеве «какая-то особенная закваска». Эту мысль подхватывает ее пасынок и говорит: «Он романтик», на это Глагольев отвечает: «Может быть... Что ж? Романтизм — вещь не безусловно дурная. Вы изгнали романтизм... Хорошо сделали, но боюсь, что вы изгнали вместе с ним что-то другое...» Так в самом начале литературной деятельности Чехов с юношеской непосредственностью говорит о романтическом идеале как о чем-то крайне важном для большой и значительной жизни. И в пьесе, которой завершался творческий путь Чехова, он возвращается к этой мысли, но уже в ином плане и в ином аспекте. Одной из главных, если не самой главной темой чеховского творчества является проблема социальной активности, проблема воли и стремления, преобразования жизни на иных началах. С этой точки зрения понятно и то большое место, которое занимает у Чехова тема деградации, вырождения, упадка. С этой же точки зрения понятно, почему Чехов с таким интересом относился к теме романтического героя, человека больших страстей, большой воли и желания. И здесь выступает, как нам кажется, коренное различие в трактовке этой темы у двух писа-

телей. Для Тургенева самым главным было показать ничтожность и иллюзорность романтических представлений о жизни. Для Чехова в таком виде эта тема была неактуальна. И он использовал тургеневский материал и тургеневские образы для иного, для того, чтобы со всей силой подчеркнуть мертвящую и губительную власть социальных отношений, которые способны породить вместо высокого романтического героя только злое, разрушительное и бесчеловечное начало. Так трагикомический образ романтика и мечтателя Тузенбаха и еще более трагикомический образ романтического бреттера Соленого, в котором от высокого романтического героя осталась только бравада и способность причинять зло, звучат как двойное обвинение — против среды, против социальных условий и против самой личности, подчиняющейся этим условиям, вместо того чтобы изменить их.

Сопоставление конкретных фактов творчества Чехова и Тургенева свидетельствует и о другом — о том, насколько непригодны односторонние схемы и концепции, на первый взгляд кажущиеся убедительными. Мы уже отмечали, что некоторые критики видели только сходство и родство между Тургеневым и Чеховым и объясняли это творческой близостью двух художников, отразивших «спад» русской литературы. Другие усматривали только *различия* между Чеховым и автором «Отцов и детей». Реальная действительность сложнее и многограннее этих искусственных построений. И Тургенев и Чехов — великие мастера критического реализма. Их воодушевляли идеи борьбы за человеческое достоинство против всех проявлений фальши и социального зла. И на одном частном факте можно видеть, как Чехов обращался к творческому опыту своего предшественника, опирался на этот опыт и вместе с тем решал по-новому задачи, которые диктовала жизнь.
