

МАСТЕРСТВО РУССКИХ КЛАССИКОВ

СБОРНИК
СТАТЕЙ

Государственное издательство
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Москва 1959

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МАСТЕРСТВО
ЧЕХОВА-НОВЕЛЛИСТА**

Еще в 1822 году, когда русская реалистическая художественная проза только возникала, Пушкин определил те требования, которым она должна удовлетворять: «Точность и краткость — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат». Эти заветы впервые были осуществлены самим Пушкиным, когда он перешел к «смирненной прозе». В дальнейшем русская литература XIX века достигла величайших вершин художественного освоения действительности по богатству мыслей и чувств, по мастерству и точности литературного языка — в прозе Лермонтова и Тургенева, Гончарова и Герцена, Достоевского и Л. Толстого.

Завершая развитие критического реализма XIX века, Чехов усвоил великие достижения предшественников. Возникновение чеховской прозы было бы непонятно, конечно, и без эмоционально-насыщенной и лаконичной прозы Лермонтова, изящного и тонкого языка Тургенева, юмора Гоголя и гневной сатиры Щедрина, углубленного психологического мастерства Л. Толстого.

Однако именно новеллы Чехова наиболее полно отвечают пушкинским требованиям к прозе: точность, краткость, мысли. «Чехов — это Пушкин в прозе», заметил однажды Л. Толстой. Для того чтобы не упростить это сопоставление, нужно сделать необходимые оговорки. Конечно, изумительная точность пушкинской прозы, достигающая даже сухости и резкости графиче-

ского рисунка, весьма отличается от тонкости чеховской прозы, нежной, как акварель, смягченной мягким юмором. Конечно, то, что имел в виду в свое время Пушкин под мыслями — в противовес блестящим выражениям, — имело иное содержание, чем мысли, чувства, настроения, заполняющие прозу Чехова. И все же сочетание художественной точности и необычайной краткости, лаконичности художественного письма сближают Пушкина и Чехова более, чем других классических мастеров русской прозы. Благодаря этому сочетанию Чехов выступил как гениальный прозаик-новеллист, сумевший в предельно краткой форме маленького рассказа и небольшой повести передать сложное и глубокое социально-психологическое содержание.

I

В чем же конкретно проявляется новаторство Чехова-прозаика, своеобразие его художественного метода?

Новые черты реалистического искусства Чехова являются замечательным доказательством мысли Белинского: «Если есть идеи времени, то есть и формы времени».

Чехов нашел художественные формы, совершенно соответствующие жизненному материалу, человеческим характерам, чувствам, идеям, настроениям, которые характерны были для его эпохи.

Открытые Чеховым новые художественные формы, новые возможности реалистического изображения соответствовали не только объективному жизненному материалу, почерпнутому из самой действительности, но и авторскому идеалу, его восприятию жизни. Социальные взгляды, моральные, философские, эстетические принципы Чехова нашли в его художественной манере адекватное выражение. Горький однажды написал Чехову, что «Чайка» вызвала у него размышления «о вторжении красоты в нищенскую жизнь людей». Эти слова помогают нам глубже определить художественное своеобразие Чехова именно в связи с авторским идеалом, его мировоззрением. Реализм писателя проявился не только в изображении «нищенской жизни людей» — мелочей обы-

денности, но и в том, чтобы читатель почувствовал скрытую красоту жизни, начал бы мечтать «о вторжении красоты» в серую обывательскую жизнь. Без этого мотива «красоты», наполненного у Чехова глубоким и сложным содержанием, не понять и сущности его художественной манеры. Единство красоты, правды, творческого труда и счастья — вот тот комплекс идеалов, который пронизывает все его творчество и без которого не полон пафос его борьбы с пошлостью и обывательщиной. Но красоте противостоит безобразие, правде — ложь, творческому труду — забитость и паразитизм, счастью — равнодушие и несчастье.

Творчество Чехова содержит как бы два ряда явлений, мотивов, образов. С одной стороны, уродства, безобразия жизни, ложь во всем многообразии ее проявлений, равнодушие, паразитизм, безделье, воспринимаемые как человеческие несчастья. Эти стороны жизни переданы в человеческих характерах, поступках, поведении, в социальной и бытовой обстановке. Другой ряд очень редко воплощается в образах людей или поступках, он представляет собой то лирическое настроение, которое пронизывает рассказы Чехова. Второй ряд — это мотивы красоты, правды, счастья, творчества; они как бы носятся среди атмосферы, в которой живут его маленькие герои, — среди пошлости и мелочей быта. Эти мотивы становятся ощутимыми только в отдельных и как бы случайных репликах, в пейзажных деталях, в особой композиции рассказов (особенно в концовках), в интонации или размышлениях рассказчика, от имени которого часто идет повествование. Совокупность этих двух рядов, составляющая в целом содержание и пафос творчества писателя, его внутренний лиризм, сказалась на жанрах чеховских произведений, на сюжете и композиции его рассказов, на принципах типизации, в портретной живописи, пейзаже, отборе художественных деталей, на особенностях языка и стиля писателя.

Основной принцип реалистического мастерства Чехова заключается в умении просто, точно и кратко передать правду обывенной, будничной, ничем внешне не замечательной жизни, правду обыкновенных, ничем с виду не выделяющихся человеческих характеров. И в то же время он изображал поведение рядовых людей

так, что за обыденностью быта и кажущимися несущественными сторонами жизни раскрывался глубокий смысл. Чехов увидел за мелочами жизни их общее значение, он сумел за каждой художественной деталью открыть читателю сложное психологическое, социальное и философское содержание. В этом своеобразии чеховского реализма заключается секрет чеховской простоты, удивлявшей и восхищавшей его выдающихся современников. Неоднократно восторгался простотой реалистического мастерства Чехова тонкий и вдумчивый его критик и друг Максим Горький, оставивший нам замечательные высказывания и глубокие наблюдения над творчеством Чехова. Горький писал Чехову: «...никто не может писать так просто о таких простых вещах, как Вы это умеете. После самого незначительного Вашего рассказа — все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом. И — главное — все кажется не простым, то есть не правдивым».

Этому же качеству Чехова удивлялся и Репин. Он писал Чехову по поводу «Палаты № 6»: «Даже просто непонятно, как из такого простого, незатейливого, совсем даже бедного по содержанию рассказа вырастает в конце такая неотразимо-глубокая и колоссальная идея человечества. Какой Вы силач!»

По воспоминаниям мемуаристов известно, как Чехов сам разъяснял принципы своей простоты: «Требуют, чтобы были герой или героиня сценически эффектны. Но ведь в жизни не каждую минуту стреляются, вешаются и объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они больше едят, пьют, волочатся и говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо сделать такую пьесу, чтобы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли в винт...» «Пусть на сцене все будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни...»

Эти принципы относятся в равной мере как к драматургии, так и к прозе Чехова. По ним строится большинство сюжетов чеховских новелл.

Художественная манера Чехова обнаруживается в своеобразии человеческих характеров, тех бесчисленных персонажей, которые населяют его произведения.

На страницах чеховских рассказов впервые в русской литературе появились в изобилии различные представители интеллигенции — учителя, врачи, студенты, адвокаты, земские деятели. Они нарисованы в большей своей части по принципу обыденной простоты. Нужно отметить, что в создании образов интеллигентов Чехов не имеет, в сущности, предшественников. В образах учителя, доктора, художника, студента у Герцена (Круциферский, Крупов), Тургенева (Базаров), Толстого (Михайлов), Достоевского (Раскольников) подчеркивалось преимущественно их своеобразие как разночинцев, а не их характерность как интеллигентов — представителей интеллигентного труда и интеллигентской психологии. Чехов в этом смысле не мог опираться на литературную традицию.

Закономерно, что в 80—90-е годы, когда в сознании демократической интеллигенции поблекли героические идеалы революционного народничества, когда пропагандировалась теория «малых дел», в литературу вошли вместо героев рядовые люди.

Чехов создал многочисленные образы «не героев». Все они не способны ни на героические поступки, ни на сильные порывы. Мещанская среда, в которой они живут, пошлые интересы, узость взглядов, бескрылость идеалов — все это объясняет обыденность их чувств, переживаний, поведения. Своеобразие чеховских интеллигентов заключается именно в том, что они не способны большей частью ни на подлость, ни на подвиг. Подлость заменена всепроникающей пошлостью. Подвиги заменены частным, повседневным, незаметным трудом.

Целая галерея помещиков, чиновников всех рангов, лавочников, приказчиков, парикмахеров и многих, многих других также не поражает нас какими-либо крупными пороками или отрицательными чертами. Чехов, как правило, не подчеркивает в них ни подавляющего своим бездушием бюрократизма, ни эксплуататорской жестокости, ни купеческого произвола, свойственных персонажам Островского или Салтыкова-Щедрина.

Когда мы представим в нашем воображении женские образы, созданные Чеховым, и рядом с ними галерею женских образов из произведений других классиков русской литературы и соотнесем их к женским образам, созданным зачинателем нашего реализма

Пушкиным, то увидим, что уже в «Евгении Онегине» нарисованы два характера, знаменующие как бы два основные направления, по которым пойдет развитие женских образов на протяжении всего XIX века. Татьяна Ларина — это родоначальница тех русских женщин, которые вошли в наше сознание в образах Ольги Ильинской, Елены Стаховой, Лизы Калитиной, Катерины Кабановой, Анны Карениной. Это выдающиеся, замечательные героини, обладающие силой характера, глубиной чувств и мыслей. Но наряду с Татьяной Пушкин нарисовал образ ее сестры Ольги, скромной и послушной, веселой, простодушной.

...Но любой роман
Возьмите, и найдете, верно,
Ее портрет: он очень мил;
Я прежде сам его любил,
Но надоел он мне безмерно.
Позвольте мне, читатель мой,
Заняться старшею сестрой.

Фигурально выражаясь, младшая сестра не увлекла воображения ни Гончарова и Тургенева, ни Толстого и Островского. Все занялись преимущественно историческими судьбами образа старшей сестры. Тому причиной были, конечно, серьезные социальные и историко-литературные обстоятельства, которые в данной статье нет надобности устанавливать.

Но вот появились чеховские женщины. И мы понимаем, что их родоначальницей могла бы быть Ольга Ларина. Чеховские женщины в большинстве своем все не отличаются таким богатством и чистотой душевной жизни, как тургеневские девушки, ни внешней красотой и силою чувств, присущих женщинам Л. Толстого, ни накалом страстей героинь Островского. Ольга (из повести «Мужики»), Анна Сергеевна (из «Дамы с собачкой»), Ольга Ивановна (из «Попрыгуньи»), Раиса (из рассказа «Ведьма»), Наталья Гавриловна (из рассказа «Жена»), Анна (из «Анны на шее»), Юлия Сергеевна (из повести «Три года»), Маша Шелестова (из «Учителя словесности»), Лида и Мисюся (из «Дома с мезонином»), Липа (из повести «В овраге») и многие другие — среди них есть милые и неприятные, добродушные и эгоистки, серьезные и легкомысленные. Все они, конечно, очень разные по темпераменту, положению, жизненным интересам. Но, при всем различии, их объ-

единяет одно негативное свойство: все они совсем не герои, не выдающиеся, не замечательные.

Конечно, неправильно абсолютизировать эту характеристику чеховских героев. Среди них мы обнаружим и людей подвига, душевно красивых, духовно богатых людей. Таковы Дымов (из «Попрыгуньи»), Надя (из «Невесты»), Громов (из «Палаты № 6»). Но весьма существенно для понимания чеховского творчества, для раскрытия его новаторства то, что художественные принципы создания этих положительных характеров остаются такими же. Подвижничество и душевная красота подобных людей обнаруживаются в нарочито обыденных обстоятельствах, в повседневных поступках. Уместно вспомнить в этой связи слова Чехова из письма к Суворину: «Никто не хочет любить в нас обыкновенных людей... А это скверно...»

Естественно, что несложная, обыденная, бедная событиями жизнь и обыкновенные человеческие характеры требовали новых сюжетов, новой композиции. Люди слабовольные и неглубокие, без больших страстей и мыслей, ничем не примечательные могут проявляться лишь в мелочах бытового поведения, в случайных оброненных незначительных фразах. Эпоха безвременья и застоя не вызывала у среднего человека значительных поступков, она даже способствовала бездеятельности и погружению в мелочи жизни.

Обычно новеллы и пьесы Чехова бедны событиями, резкими переломами, острыми ситуациями, нет в них описания бурных душевных движений и сложной эволюции человеческих характеров. Пересказывать содержание чеховских произведений почти невозможно, ибо значение их не в фабуле, не в развитии действия, а в сочетании деталей, каждая из которых сама по себе не имеет самостоятельного значения, но, соединенные вместе в контексте рассказа, они придают произведению глубокий социально-философский смысл.

Так, например, фабулу рассказа «Человек в футляре» можно было бы свести к тому, что учитель Беликов увлекся молодой девушкой Варей, собирался жениться, затем передумал, испугавшись решительного шага, и некоторое время спустя умер. В этом случае история отношений Беликова и Вари могла бы оказаться на первом плане. Многие художники до Чехова

именно через историю личных отношений раскрывали психологию героев и на их судьбе обнаруживали социальный смысл происходящего. Чехов ломает установившиеся традиции. Отношения Беликова и Вари описаны как второстепенный и комический эпизод. Самым же главным, движущим внутренним сюжетом его является бытовое поведение учителя Беликова. Не любовь и не служебная деятельность, а мелочи обыденной жизни выдвигаются Чеховым на первый план. Самые существенные черты психологии Беликова обнаруживаются через две художественные детали. Одна из них портретная — в описании одежды: застегнутое на все пуговицы пальто, зонтик и калоши, которые он носит во всякую погоду. Другая деталь — излюбленное выражение учителя: «Как бы чего не вышло». В этих бытовых деталях раскрыта вся психология человека в футляре: его мелочность, замкнутость и, самое главное, страх перед всем новым, боязнь живой жизни. Образ Беликова и выражение «как бы чего не вышло» стали нарицательными.

Чехову было присуще гениальное мастерство обобщения отдельных частных, умение вскрыть за явлением сущность, за кажущейся случайностью закономерность. Первый шаг в этом направлении был сделан Гоголем. Гоголь писал: «...чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы это необыкновенное было, между прочим, совершенная истина». Однако искусство Гоголя состояло в том, что обыкновенное выступало как необыкновенное. Слащавость Манилова, скопидомство Коробочки, грубость Собакевича, бахвальство Хлестакова изображались в резких, гиперболических чертах. Гоголь научил русских писателей так подчеркивать значение художественной детали для раскрытия человеческого характера, что она становилась типической. Таковы портретные и вещные детали в «Мертвых душах», «Шинели» и других произведениях.

В творчестве Льва Толстого стали преобладать другие функции художественной детали. Если у Гоголя она преимущественно служит целям типизации характера, то у Л. Толстого она служит также целям индивидуализации. Примерами могут быть такие детали, как за-

витки волос на шее у Анны Карениной, движущиеся уши Каренина, цвет глаз Катишки Масловой.

Чехов развивает принципы создания и типизирующей и индивидуализирующей детали. Но в соответствии с особыми чертами своего реализма Чехов обыкновенные предметы не делает, употребляя гоголевское выражение, необыкновенными, но сохраняет у читателя ощущение их заурядности, обыкновенности. В этом и заключается художественное открытие Чехова, способствовавшее максимально простому отражению правды жизни. Эту необычайную простоту, искусство делать большие обобщения на материале обыденных мелочей жизни через точную и очень емкую художественную деталь можно обнаружить буквально в каждом чеховском рассказе.

Вникнем в это искусство на примере рассказа «Крыжовник», который стал обобщением пошлости всего русского мещанского быта.

Читатель, ощущая необычайную тонкость и простоту чеховского мастерства, большей частью не может дать себе ясный отчет в причинах и своеобразии этого эффекта. Вдумаемся в то, как написан «Крыжовник».

В. Шкловский, анализируя «Крыжовник» в своей книге «Заметки о прозе русских классиков», сделал меткое наблюдение о концовке рассказа, характерной для принципов чеховской композиции и углубляющей его социальное звучание. Чехов отверг вариант смерти чиновника от рака (по первоначальной авторской записи содержания рассказа). Это выглядело бы как трагическая случайность. Отверг он однажды записанную им и другую концовку: съел крыжовник, сказал: «Как глупо» — и умер. Это была бы случайность с анекдотическим оттенком. В известном всем рассказе чиновник остался жить, довольный собой. Самодовольная живучая пошлость — это социально опаснее и социально закономернее.

Но к наблюдениям В. Шкловского следует добавить и другую сторону. Такое завершение рассказа поражает нас не только социальной точностью и глубиной концовки, но и удивительной ее простотой, внешней незначительностью. Ее обыденность и простота становятся рельефнее при сравнении, например, «Крыжовника» с повестью Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича», где опи-

сана смерть чиновника от рака. Повесть Толстого разоблачает фальшь, ложь, несправедливость, царящие в жизни. В первом случае срываются маски со значительного, большого зла, вредного и опасного для человека и окружающих. Этому соответствуют и художественные приемы — отбор событий, трагическая концовка, насыщенный глубоким психологизмом внутренний монолог, почти натуралистическое изображение страданий умирающего человека, резко контрастирующие этому описанию здоровых людей. Рассказ Чехова обличает пошлость, скуку, ограниченность интересов. В этом случае раскрывается нечто мелкое, незначительное, по видимости почти безвредное, постоянно встречающееся, но страшное именно в своей «нестрашности», в примелькавшей обыденности.

Чехов находит для этой цели свои художественные приемы. В чем же их своеобразие? Прост сюжет рассказа: на нескольких страничках необычайно лаконично рассказана история мелкого, бедного чиновника, на протяжении двадцати лет добивавшегося обеспеченности и накопившего наконец деньги для покупки маленькой усадьбы с садом. Но почему именно такая подробность, как кислый крыжовник, стала художественной деталью, через которую типизирована была пошлость русской жизни? Причем она оказалась такой меткой, что стала нарицательной, запоминающейся нам со школьной скамьи. Вспомним, что есть в рассказе и другие детали. Таково, например, сравнение со свиньей. В усадьбе Чимши-Гималайского была рыжая собака, похожая на свинью; толстая кухарка тоже была похожа на свинью; наконец, о самом обрюзгшем, располневшем чиновнике, сидевшем в постели, сказано: «того и гляди хрюкнет в одеяло». Но эта художественная деталь, меткая и яркая сама по себе, возможна не только у Чехова. Резкие, подчеркнутые, гиперболизирующие сравнения мы встречали уже у Гоголя и Щедрина. Чехов в молодости, в период Антоши Чехонте, тоже любил их. Но кислый крыжовник — это чеховское открытие. В чем же секрет его? Это легче понять негативным анализом. В этой детали нет никакого уподобления, метафоричности, сопоставления с характером персонажа, нет и психологической или портретной ассоциации, нет идейного, или символического, пусть отда-

ленного смысла. Что же есть? Крыжовник — это точная, неприметная, но почти непременная бытовая подробность. Конечно же, всегда, в любой малой усадьбе сажают крыжовник. Кусты крыжовника, как и крыжовенное варенье, — это рядовая, незначительная бытовая принадлежность почти всякого мелкого усадебного хозяйства. Чехов с его удивительной наблюдательностью увидел в мечтах недалекого хозяйственного человека именно эту подробность — потому что она была самая естественная, самая нормальная в сознании его героя-мещанина — именно благодаря ее незначительности и обязательности. Что-либо более значительное не соответствовало бы этому заурядному чиновнику.

Но почему же *кислый* крыжовник? В этом эпитете поразительно тонко, до грациозности, то есть без нажима, без подчеркивания передан художником особый оттенок, который становится понятен лишь в контексте всего рассказа. Его значение как бы двойное. Во-первых, оно психологически-бытовое: не важно, что ягода кислая, жесткая, — она своя, собственная и уже только поэтому вкусная. Сколько раскрыто в этом ощущении мелкого обывательского самодовольства! Но значение этой детали и другое. Тот момент, когда рассказчик увидел, как его брат жадно пожирал кислый, жесткий, вовсе невкусный крыжовник, стал переломным в сознании самого рассказчика: «Я хочу вам рассказать, какая перемена произошла во мне в эти немногие часы, пока я был в его усадьбе». Далее рассказчик добавляет: «...мною овладело тяжелое чувство, близкое к отчаянию. Особенно тяжело было ночью. Мне постлали постель в комнате рядом со спальней брата, и мне было слышно, как он не спал и как вставал и подходил к тарелке с крыжовником и брал по ягодке». В чем же дело? Какие грустные мысли и тяжелые чувства вызвал этот, казалось бы, безобидный кислый крыжовник?

Вот как описывает Чехов мысли рассказчика: «Я видел счастливого человека, заветная мечта которого осуществилась так очевидно, который достиг цели в жизни, получил то, что хотел, который был доволен своей судьбой, самим собой... Я соображал: как, в сущности, много довольных, счастливых людей! Какая это подавляющая сила! Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых,

кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч, живущих в городе, ни одного, который бы вскрикнул, громко возмутился... Все тихо, спокойно, и протестует одна только немая статистика: столько-то с ума сошло, столько-то ведер выпито, столько-то детей погибло от недоедания... И такой порядок, очевидно, нужен...» Мы вполне верим, что такой пустяк, как крыжовник, мог вызвать значительные социально-философские размышления. Поражает мастерство художника, который сумел передать естественность, правдивость, психологическую мотивированность возникновения подобных мыслей. Нельзя не вспомнить Репинского восторженного удивления, которое даже больше подходит к «Крыжовнику», чем к «Палате № 6»: «как из такого простого, незатейливого, совсем даже бедного по содержанию рассказа вырастает в конце такая неотразимо-глубокая и колоссальная идея человечества».

Средством типизации пошлости, узости, мелочности интересов служат и такие художественные детали, как орден Анны в рассказе «Анна на шее», выражение: «Как, вы не читали Лессинга?», в рассказе «Учитель словесности» и многие другие.

Естественно было бы предположить, что орден Анны II степени — этот знак отличия, которым был награжден богатый чиновник, — мог стать в рассказе выражением тщеславия, честолюбия, карьеризма или сановитого лицемерия в старой России. Однако в рассказе не обличаются ни административное зло, ни бюрократическая психология, ни социальные контрасты богатства и бедности. Конечно, в нем есть критика лжи и ханжества. Вспомним образ старого мужа — Модеста Алексеевича, который получает орден Анны, пользуясь весьма низменным средством — кокетством своей молоденькой жены. Можно увидеть в рассказе и остроту социальных противоречий: жизнь верхов, к которым приобщилась Анна, выйдя замуж за богатого и немолодого чиновника, а с другой стороны — нищету и унижение бедняков — спившегося отца и младших братьев Анны. Именно в этом и видит пафос рассказа автор книги «Мастерство Чехова» В. В. Голубков. Он пишет о том, что «в основу рассказа была положена

мысль о социальном противоречии... верхов и низов общества, сильных и слабых...» Соответственно такому пониманию автор утверждает: «Действующие лица резко делятся на два фронта: на хищников и их жертвы...» А далее приходит к выводу, что «подлинно трагическим героем в конечном счете оказывается не Анна, а ее отец, хотя Чехов как будто и не уделяет ему достаточного внимания».

На наш взгляд, при таком понимании рассказа вовсе не учитывается своеобразие Чехова, автор как бы не ощущает чеховской художественной манеры. В. Голубков прикладывает к рассказу Чехова те мерки и те слова, которые вполне применимы, может быть, к Шедрину или Достоевскому и, несомненно, значительны и глубоко сами по себе, но вовсе неуместны по отношению к Чехову. Какие же в «Анне на шее» два фронта: «хищники и жертвы», «верхи и низы»? Можно ли считать бедного учителя, отца Анны, «подлинно трагическим героем»? Вопреки мнению В. Голубкова, на наш взгляд, Чехов «не уделяет ему достаточного внимания» вовсе не «как будто», а намеренно.

Подобно тому как в рассказах «Человек в футляре», «Крыжовник» и других, истинный пафос рассказа, его суть можно понять по-настоящему, только отрешившись от норм и «подходов», которые стали уже своего рода шаблоном, так же и смысл рассказа «Анна на шее» нельзя свести к соотношению верхов и низов. Да и характер трагического у Чехова совсем иной, чем у его предшественников. Чаще всего именно художественные детали проливают свет на смысл чеховского рассказа. Так и в рассказе «Анна на шее».

Каково же художественное значение этой детали — ордена Анны? Почему пошлая шутка, обывательски связывающая название ордена с именем жены, вынесена в заглавие? Рассказ Чехова — это *рассказ о пошлости*, точнее о процессе опошления человека. Основные трагедии жизни, которые открыл нам Чехов, не в бедности (ее незачем было открывать, она уже была открыта до него), не в социальных контрастах (и это уже открыто в литературе), а в обывательщине, в пошлости, в непритязательности интересов, в том, что люди даже не видят, как они погрязают в тине пошлости, не умея не только подняться над ней, но даже разли-

чать ее в себе и в окружающих. Вот в чем видит Чехов (и только он!) подлинную трагедию своего времени, своих персонажей. Ведь совершенно неуместно было бы придумать для Анны Карениной подобный каламбур. Но внутреннее содержание образа чеховской Анны и ее поведение вполне соответствуют плоскому, несколько двусмысленному, вполне характеризующему остроумие обывателей каламбуру: «Значит, у вас теперь три Анны — одна в петлице, две на шее». Пошлость этой шутки усиливается добавлением: «Теперь остается ожидать появления маленького Владимира. Осмелюсь просить ваше сиятельство в воспитанники». Он намекал на Владимира IV степени...» Шутка насчет Анны на шее, в которой обыгрывается орден на шее и жена на шее у мужа, является как бы основной «мелодией», которая то затухает, то возникает на протяжении всего этого маленького произведения. Мелодия эта — банальная и глупая — символ обывательской пошлости, заурядности, ограниченности. Все, кто связан прямо или косвенно с этим каламбуром, в сущности, пошляки и обыватели: и его сиятельство губернатор, и Модест Алексеевич, и богач Артынов. Вовлекается в атмосферу пошлости и Аня, которая решила выйти замуж за богатого, чтобы вырваться из бедности. Заражен этой пошлостью и отец Ани — Петр Леонтьевич, спившийся учитель чистописания и рисования.

Если именно так воспринять рассказ Чехова, то перед нами раскроется всеобъемлющее значение меткой художественной детали, порожденной обывательским остроумием, — «Анна на шее». При таком восприятии самый принцип классификации персонажей должен измениться. Все действующие лица, все жители городка не свободны от пошлости, никто из них не годится ни в герои, ни в трагические фигуры. Чехов по-разному оценивает их: высмеивает, презирает, жалеет. Это свое отношение он передает и читателям. Одна группа персонажей — губернатор, Артынов, Модест Алексеевич — вызывает презрение, насмешку, даже омерзение. Другой персонаж — отец Ани — вызывает жалость и горечь. Самое сложное и богатое оттенками чувство должна, по мысли автора, вызывать Анна. Она также достойна жалости. Ибо ведь не она виновата в конечном счете: нужда, обстоятельства, понятия и вкусы, приви-

тые мещанской средой, сделали ее «Анной на шее» — легкомысленной, тщеславной женой, эгоисткой, равнодушной к семье. Но Чехов никогда не прощает пошлости, даже когда видит причины опошления; вот почему жалость к Анне смешана с чувством презрения и осуждения.

Искусство художественной детали обнаруживается не только при раскрытии различных видов человеческой пошлости. В повести «Мужики» открывается и другое назначение этих деталей. Самовар оказался той подробностью, которую открыл, точнее, увидел в реальной жизни зоркий глаз художника. Почему именно на самоваре остановил свое внимание Чехов, хотя за недоимки у мужиков отнимают и скотину и вещи? Самовар в крестьянской избе — это самая употребительная, повседневная принадлежность домашнего обихода. Нельзя не увидеть его в избе. Кто не знает исконной любви русского народа к чаепитию, которое не раз служило темой жанровых картин русских живописцев! Забрать за недоимки самовар — значит лишить мужицкую семью самого необходимого, порой единственной ее отрады.

Но Чехов увидел в этом не только материальное лишение, но своего рода тяжелое моральное лишение, унижение человеческого достоинства. Без самовара в крестьянской семье нет ощущения семейственности, хозяйственности, крестьянской устойчивости. Вот что написано в повести: «...без самовара в избе Чикильдеевых стало совсем скучно. Было что-то унижительное в этом лишении, оскорбительное, точно у избы вдруг отняли ее честь». Для того чтобы так описать случай с самоваром, нужно было не только иметь художественную наблюдательность, но и знать крестьянскую жизнь, понимать крестьянскую психологию, глубоко переживать унижение в мужике человеческого достоинства.

Чеховская художественная манера проявляется и тогда, когда он, хотя и значительно реже, избирает темой повествования события исключительные, поражающие своей трагичностью. И в этом случае писатель показывает их с необычайной стороны, по-своему.

Сюжет повести «В овраге» основан на страшном преступлении — убийстве ребенка. Достаточно сравнить два главных события, описанные в повести, — свадьбу

и убийство ребенка, чтобы понять своеобразие чеховского видения мира.

Свадьба Анисима Цыбукина с Липой описана тщательно, подробно, эмоционально. На протяжении нескольких страниц рассказывается, как деревня гуляла на свадьбе. Но эпизод, где хищная, жадная и жестокая Аксинья обварила ребенка Липы кипятком, описан скупко, кратко, лаконично. И деревня молча реагировала на это зверство.

То, что такое соотношение имело для Чехова особый смысл, доказывают и вступление к повести, и ее концовка. Художник подчеркивает обыденность преступления в самом же начале, в экспозиции. От села Уклеева сохранилось, оказывается, в памяти людей не дикое потрясающее убийство ребенка, что было бы естественно, а совсем другой, смешной, нелепый эпизод. Чехов пишет: «Когда прохожие спрашивали, какое это село, то им говорили:

— Это то самое, где дьячок на похоронах всю икру съел».

Удивительное дело, люди помнили, что именно в этом селе дьячок на поминках четыре фунта икры съел! Для того чтобы читатель понял скрытый смысл этого эпизода, Чехов как бы вслух размышляет: «Жизнь ли была так бедна здесь, или люди не умели подметить ничего, кроме этого неважного события, происшедшего десять лет назад, а только про село Уклеево ничего другого не рассказывали».

На наш взгляд, сила чеховского реализма проявилась в том, что он сумел показать зверства и преступления в условиях старой русской деревни, живущей под гнетом царизма и кулачества, как обыденные, рядовые явления. Именно в этом открылась писателю жестокая правда жизни. Преступления стали бытом, они уже никого не ужасают, даже не удивляют. И эта обыденность в изображении ужасов оказалась в искусстве не менее впечатляющей, чем другая художественная манера: подчеркивать исключительность преступлений. Вспомним, как нарисовал, например, Лев Толстой в драме «Власть тьмы» убийство ребенка, поражая нас кошмаром страшных деталей.

Описание убийства ребенка у Чехова занимает всего лишь полстраницы. По общему смыслу повести, оно

могло бы стать кульминацией произведения. Весь предыдущий рассказ подготавливает это событие, а все последующее прямо вытекает из него. Однако композиция повести такова, что убийство не воспринимается как момент наивысшего напряжения действия. О нем рассказано как бы мимоходом, оно всего лишь эпизод — случайный, неожиданный, в конце концов проходящий. И все же именно этот случай явился наиболее убедительным доказательством того ощущения жизни, которым проникнуто все повествование: «Богато живут, только страшно у них...»

Да, страшна деревенская дикость, жестокость, темнота, хищничество кулаков, бесправие бедняков, неограниченная власть произвола. Но Чехов увидел и другое. Страшнее самого убийства равнодушное отношение к нему в деревне: оно ведь даже не осталось в памяти людской. В последней главе повести повторяется тот же мотив, которым начинается первая глава: «...то, что происходило три года назад в доме и во дворе Цыбукиных, уже почти забыто». В этом обрамляющем мотиве заключена одна из важнейших идей повести: обыденность зверства и одновременно ненормальность этой обыденности. Эта идея выражена с необычайной экономией художественных средств.

II

В жанр небольшой новеллы или очень короткой повести Чехов сумел вместить содержание, которого хватило бы на роман. Весьма показательны для художественного мастерства Чехова и принципов его реализма способы изображения эволюции человеческого характера.

Обычно для описания эволюции характера художнику нужны большие повествовательные рамки. На широком полотне романа гениально раскрывал постепенную эволюцию характеров Лев Толстой. В рамках рассказа никто не смог достичь этого, кроме Чехова. Для примера исследователи неоднократно обращались к рассказу «Ионыч», в котором на нескольких страницах показана, в сущности, история целой жизни земского врача Дмитрия Ионыча Старцева, история его опошления. Духовные перемены рисует Чехов в «Попрыгунье», по-

казывая, как Ольга Ивановна поняла, кого она «прозевала» в своем муже Дымове. Эволюция происходит и в сознании Нади из рассказа «Невеста», сбежавшей от уготованного ей пошлого семейного счастья в новую, неизвестную жизнь.

Важно подметить, однако, и в изображении эволюции человеческих характеров своеобразие Чехова. В истории жизни его персонажей нет и не может быть слишком больших перемен. Они не превращаются из положительных в отрицательные, из ангелов в злодеев. Ибо у Чехова, в сущности, нет, за малыми исключениями, очень хороших или очень плохих людей. От средней нормы они отклоняются в одну или в другую сторону, не доходя ни до подвига, ни до подлости. Они или опошляются, или стремятся вырваться из сетей пошлости. Действующие лица его рассказов — это средние, обыкновенные люди, и поэтому судить их нужно, учитывая обстоятельства жизни, в которых они находятся.

Это не значит, что Чехов отказывается от оценки или воздерживается от внушения ее читателям. Нет, Чехов ненавидит пошлость, в какой бы форме она ни проявлялась. Порой его суд достигает сатирической силы. Он всегда умеет высмеять всякую фальшь и ограниченность. Однако Чехов как бы все время имеет в виду меру их возможностей. Он больше всего стремится сначала понять, затем объяснить их характеры и поведение. Понять — не всегда значит оправдать. Понять — значит учесть все обстоятельства. В этом трезвом и мудром понимании кроется одна из причин чеховской деликатности к людям — и в реальной жизни, и к созданным его писательским воображением. Эта деликатность, уважительное отношение к самым обыкновенным людям, которое когда-то критики и литературоведы ошибочно принимали за равнодушие или объективизм, была, в сущности, выражением глубокого гуманизма и демократичности, подлинной объективности.

Всмотримся в то, как рисует Чехов процесс пробуждения в человеке чувства человеческого достоинства. Удивительным по психологической правдивости и тонкой наблюдательности является эпизод из рассказа «Дама с собачкой», в котором показано, как пошлый банковский служащий под влиянием первой глубокой любви к женщине становится подлинно человеческим. До

встречи с Анной Сергеевной Гуров был погружен в атмосферу пошлых разговоров, картежной игры, легкомысленных связей с женщинами, и все это не оскорбляло его, не унижало. Но когда большая любовь захватила его, он стал неожиданно чуток к мельчайшим проявлениям пошлости. Чехов изображает такой эпизод: «Однажды ночью, выходя из докторского клуба со своим партнером, чиновником, он не удержался и сказал: «Если б вы знали, с какой очаровательной женщиной я познакомился в Ялте».

Чиновник сел в сани и поехал, но вдруг обернулся и окликнул:

— Дмитрий Дмитриевич!

— Что?

— А давеча вы были правы: осетрина-то с душком!

Эти слова, такие обычные, почему-то вдруг возмутили Гурова, показались ему унижительными, нечестными. Какие дикie нравы, какие лица! Что за бестолковые ночи, какие неинтересные, незаметные дни! Неистовая игра в карты, обжорство, пьянство, постоянные разговоры все об одном». С этой ночи Гуров переменялся, он понял, что до сих пор жил «бескрылой жизнью».

«Осетрина с душком» неоднократно отмечена в работах о Чехове как необычайно тонкая художественная деталь. Мы вновь обращаемся к ней не для того, чтобы повторить это наблюдение, но чтобы попытаться раскрыть своеобразие чеховской художественной манеры еще с какой-то стороны. Как мы видели, реакция на обыденную реплику стала тем моментом, когда в Гурове обнаружился перелом — признак высвобождения человека от пошлости. Почему же для выражения *душевного* перелома, для такого важного в жизни Гурова эпизода писатель избрал столь ординарную, обыденную, даже вульгарную, гастрономическую подробность? Не отдавая себе сначала отчета, мы, как читатели, поражаемся, несомненно, именно этому несоответствию. Удивительное дело — герой понял, что кругом него пошлость, что он впервые полюбил по-настоящему, а наше внимание обращают к осетрине. Любовь, просветление сознания и — несвежая рыба!

Вероятно, никакому другому художнику не пришлось бы в голову в кульминационный и *значительный* момент ду-

ховной жизни героя обратить внимание на такую *незначительную* деталь, не несущую духовного содержания.

Вспомним рассказ Л. Толстого «Хозяин и работник». Какую ситуацию, какие моменты избрал художник для того, чтобы показать нам торжество в человеке человечности? Снежная пурга, метель, двое в степи, напряжение всех духовных сил на пороге жизни и смерти, медленное замерзание, героический жертвенный подвиг работника — и вот в хозяине, черством, жадном, эгоистическом человеке, проснулась истинная человечность, доброе начало. Вспомним, при каких обстоятельствах рисует Достоевский просветление Раскольникова: необычайно значительный, философский разговор с Соней Мармеладовой, и деталь — возвышенно символическая — Раскольников целует ноги падшей девушки. А встреча Пьера Безухова с Платоном Каратаевым, которая перевернула его сознание; а встреча Нехлюдова со стариком на пароме, которая вызвала ощущение живого бога и привела к душевному *воскресению* героя... Какие все глубокие, высокие, соответствующие значительности внутреннего перелома моменты и подробности!

Правда жизни и художественный такт продиктовали каждому художнику свои художественные приемы. Герои Толстого и Достоевского — значительные, интересные люди, живут интересной и яркой жизнью, испытывают глубокие и важные перемены. Поэтому обстоятельства, при которых это происходит, должны соответствовать образу их жизни, их чувствам и мыслям. Но чеховские персонажи, как об этом было уже ранее неоднократно сказано, обыкновенные люди. Значит, и обстоятельства жизни, и даже перемены в их сознании должны быть обыкновенные. Вспомним слова Чехова: «Но ведь в жизни не каждую минуту стреляются, вешаются и объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи... Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни...» Конечно, если бы художник показывал нам только то, как люди обедают, не было бы искусства, оно превратилось бы в бытописание. Мастерство Чехова проявлялось в необычайном умении обнаруживать в реальной жизни *сочетание* того, что видно в быту, на поверхности (как «люди обедают»), с тем, что скрыто от внешнего взора, но что представляет сущность

жизни («слагается их счастье и разбиваются их жизни»). «Осетрина с душком» и явилась той художественной деталью, через которую автор с поразительной простотой и тонкостью передал это сочетание в момент душевного перелома. Обыденная и пошлая реплика потому стала признаком освобождения от пошлости, что Гуров впервые сам осознал ее пошлость.

В рассказе «Учитель словесности» показан сложный процесс. Сначала медленное, незаметное для учителя Никитина опошление, а затем постепенное освобождение от пошлости. Точнее, не освобождение, а лишь начало освобождения: Никитин начинает понимать, что его окружает пошлость и что надо бежать от нее. Сумеет ли этот учитель гимназии преодолеть обволакивающую его пошлость, остается в рассказе неизвестным, как большей частью остаются незавершенными судьбы героев в произведениях Чехова. Надо помнить, что все они не герои: вполне возможно, что отращивание к бытательской жизни вспыхнет и погаснет, неудовлетворенность не обязательно перейдет в поступок, протест не приведет к действию и ломке.

Для передачи всего этого процесса Чехов также нашел точные художественные детали. Тонкий анализ «Учителя словесности», сделанный З. Паперным в его книге «А. П. Чехов», показывает нам, какие художественные детали нашел писатель для разоблачения пошлости Лай собаки Мушки, реплика старика Шелестова: «Это хамство!» — эти мелочи быта, такие сдержанные, как бы нейтральные, становятся сатирическими деталями, как правильно отмечает Паперный, для обличения пошлости.

Но мы хотим вникнуть в смысл другой детали, которая, как нам представляется, выполняет самую сложную функцию: передать процесс пробуждения человека, освобождения его от душевной сытости. Эта деталь — реплика одного из гостей в доме Шелестовых — старика Шебалдина, городского мецената и директора кредитного общества. В первый раз, поговорив с учителем Никитиным, он спросил его, читал ли тот «Гамбургскую драматургию» Лессинга. Когда Никитин признался, что не читал, Шебалдин ужаснулся и удивился. Ужас и удивление местного мецената не были, конечно, значительными и серьезными. Здесь была смесь искренности и притворства, а главное внутренняя фальшь, стремле-

ние показаться более образованным, чем есть на самом деле. Шебалдин вовсе не был убежден в том, что нельзя прожить без знания Лессинга. Это была дань внешним признакам культуры. По существу за этим скрывалась лишь форма, красивая форма, позерство. Это тоже было проявлением пошлости, ограниченности, лицемерия. Как же реагировал на вопрос о Лессинге учитель гимназии? В первый раз «фигура Шебалдина, его вопрос и удивление показались Никитину смешными, но он все-таки подумал: «В самом деле неловко. Я — учитель словесности, а до сих пор еще не читал Лессинга. Надо прочесть». Как видим, Никитин ничего фальшивого или пошлого в этом вопросе еще не увидел; хотя он и показался ему смешным, но все же он принял его всерьез. Но вот второй раз эта реплика уже приснилась Никитину. Будто он гуляет с Манюсей в саду, а из вороньего гнезда выглянул Шебалдин и громко крикнул: «Вы не читали Лессинга!», после чего Никитин, вздрогнув, проснулся. Удивительно тонко, деликатно, исподволь Чехов начинает создавать нужное настроение. В этот раз он лишь фиксирует внимание читателя на этой реплике. Мы настораживаемся, хотя и не можем уловить, к чему она. Но вот появляется эта реплика в третий раз, когда Никитин ощущает себя счастливым перед женитьбой. «Он быстро разделся и быстро лег, чтобы поскорее начать думать о своем счастье, о Манюсе, о будущем, улыбнулся и вдруг вспомнил, что он не читал еще Лессинга. «Надо будет прочесть... — подумал он. — Впрочем, зачем мне его читать? Ну его к черту!» Психологически точно передал Чехов настроение учителя. Никитин мог по ассоциации вспомнить то, что неприятно поразило его в первый раз на вечере, где он встретился с девушкой, в которую влюбился. Но сейчас Никитин отмахивается от неприятного воспоминания. Попытаемся проникнуть в смысл этого эпизода. Он почти неуловим для читателя, но точно выполняет, так сказать, свое художественное назначение. Напомним себе, что эта реплика — признак пошлости и фальши. В первый раз Никитин еще не понял этого и даже принял ее всерьез. Во второй раз он просто испугался, не зная почему. В третий раз, когда появился символ пошлости рядом с возможным мещанским счастьем, как

бы предостерегая и сопутствуя, он отмахнулся, ибо мечта о счастье запорошила ему глаза.

Но эта фраза, преследуя его на протяжении всего рассказа, появляется и в четвертый — в последний — раз и в новых обстоятельствах. Никитин начинает томиться в обстановке пошлого счастья, обывательского уюта, начинает ссориться со своей женой, превратившейся в обыкновенную мешанку. Однажды ночью «ему страстно, до тоски вдруг захотелось в этот другой мир, чтобы самому работать где-нибудь на заводе или в большой мастерской, говорить с кафедры, сочинять, печатать, шуметь, утомляться, страдать... Ему захотелось чего-нибудь такого, что захватило бы его до забвения самого себя, до равнодушия к личному счастью...» И именно в этот момент, когда в Никитине пробудился человек, когда созрело стремление освободиться от пошлости, в его воображении «вдруг, как живой, вырос бритый Шебалдин и проговорил с ужасом: «Вы не читали даже Лессинга! Как вы отстали! Боже, как вы опустились!»...» Эта сцена — кульминация рассказа, высшее напряжение того настроения, той художественной мысли, которая постепенно накоплялась и ради которой написан весь рассказ.

Паразительна художественная емкость отдельных слов, которые гениально нашел художник. Вдумаемся в то, какие новые слова вспомнились учителю: «Как вы отстали! Боже, как вы опустились!» Слова *отстали*, *опустились* отнесены именно к тому моменту, когда герой на самом деле перестал «опускаться» и стал «подниматься». Двусмысленность этих слов по контрасту становится особенно значительной. Реплика о Лессинге в этот последний раз как бы подкрепляется и другими художественными деталями, свидетельствующими о засилье пошлости; учитель вспомнил также, взглянув на проснувшуюся Маню, что ее однажды называли «розан», затем под кроватью заворчала собака Мушка. И сейчас уже фраза о Лессинге должна вызвать не усмешку, не испуг, не равнодушие, а возмущение. Чехов пишет: «Тяжелая злоба, точно холодный молоток, повернулась в его душе, и ему захотелось сказать Мане что-нибудь грубое и даже вскочить и ударить ее». Этот «бунт» героя завершается в рассказе стремлением освободиться

от пошлости. Концовка рассказа так передает мысли Никитина: «Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости. Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!»

Как видим, эволюция человеческого характера передана писателем через разное отношение к одной и той же обыденной детали. Подобно «осетрине с душком» и фраза: «Как, вы не читали Лессинга?», поставлена в центре кульминации рассказа. Так же, как в «Даме с собачкой», отношение к этой фразе в «Учителе словесности» знаменует духовный перелом в человеке.

Чехов находит новое художественное применение предметам бытового обихода, вещам, незначительным репликам, шаблонным, обыденным выражениям. Зонт, калоши, собачка, кошка, самовар, крыжовник, выражение лица, тембр голоса, стук посуды, запах пищи, цвет платья, паузы и звуки стали для Чехова такими художественными деталями, через которые он раскрывал существенные черты характера, поведения, психологии человека. Искусно группируя подобные мелкие детали, художник вызывал у читателей и зрителей определенные настроения, симпатию или антипатию к изображаемому. Через мелочи жизни художник увидел и разоблачил такие отрицательные стороны старой России, такие формы проявления лжи и фальши в человеческих отношениях, которые ранее никто не открывал. Чехов обнаружил трагедии там, где их до него еще не обнаруживали. Он *раскрывал страшное в нестрашном*. Художник показал, что социальное зло проявляется часто не в злодейских поступках, не в явных пороках, не в дурных страстях, но в мелочах, в повседневности, в несущественных разговорах, в поведении людей бесхарактерных, не способных ни на дурные, ни на добрые поступки. Критический реализм Чехова воспитывал в обществе сознание того, что равнодушие и пошлость, безыдейность и пассивность, бесстрастность и узость кругозора оказываются социально не менее вредными, чем преступления, несправедливости и подлые поступки. Эти отрицательные стороны индивидуального и социального поведения тем более опасны, что мало заметны, в микроскопических дозах рассеяны повсюду, представляются несущественными, становятся привычными и

кажутся безвредными. Горький писал Чехову: «Огромное вы делаете дело вашими маленькими рассказами — возбуждая в людях отвращение к этой сонной, полумертвой жизни...»

III

Своеобразие чеховского реализма проявилось не только в умении вскрыть за внешним благообразием и внешней красотой внутреннее безобразие и пошлость, но и наоборот, за внешней обыденностью и невзрачностью обнаружить внутреннюю красоту и благородство. Эта особенность Чехова-художника вытекает из характера его демократизма и гуманизма. В простом, незаметном, ничем не выдающемся маленьком человеке, в скромном труженике интеллигенте, в простых людях из народа Чехов раскрывал нравственную чистоту, ясность ума, способность к самоотверженному творческому труду, упорство и терпение, правдивость характера, высокую мечту, тоску по идеалу — лучшие черты русского национального характера.

Идеал Чехова заключался в сочетании эстетических и этических достоинств, которые он искал и находил в демократической среде. Внутренняя красота, по Чехову, присуща только искренним и честным людям, свободным от всякой фальши и лжи. Но искренним, честным, а значит красивым, человек может быть только в творческом полезном труде. Этот критерий красоты замечательно выражен в пьесе «Дядя Ваня» устами Астрова. Думая о красоте Елены Андреевны, Астров говорит: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли. Она прекрасна, спора нет, но... ведь она только ест, спит, гуляет, чарует всех своей красотой — и больше ничего. У нее нет никаких обязанностей, на нее работают другие... Ведь так? А праздная жизнь не может быть чистой».

Часто Чехов создавал образы на противопоставлении внешней красоты и внутренней красоты. В «Доме с мезонином» подлинная человечность раскрывается в образе угловатой Мисюль. Но ее обаяние — в отсутствии всякой предвзятости, в тоске по идеалу, в стремлении честно понять мир, в свежести чувств, в интересе к людям. Ее сестра Лидия — внешне красивая,

с правильными чертами лица, деятельная и энергичная, однако вызывает антипатию своей черствостью, равнодушием к людям, неспособностью подняться над либерально-народническим догматизмом.

В рассказе «Попрыгунья» по этому же принципу противопоставлены художник Рябовский и доктор Дымов. Смысл рассказа выясняется на основе сопоставления подлинной красоты и мнимой красоты. Этот рассказ особенно важен для понимания эстетики Чехова. Вся композиция рассказа помогает увидеть красоту обыкновенного, как ее понимает Чехов. В первой главе, представляющей экспозицию, автор рассказывает нам о разделении людей на обыкновенных и необыкновенных, принятое среди друзей Ольги Ивановны. Сама же Ольга Ивановна и ее друзья считали себя не совсем обыкновенными людьми. Драматический артист, певец из оперы, красивый пейзажист Рябовский, помещик дилетант-иллюстратор — все они отличались какими-нибудь талантами. Муж Ольги Ивановны — Дымов слыл в этой компании очень заурядным, ничем не примечательным человеком. Он занимался весьма прозаической профессией — был врачом, целый день принимал больных в двух больницах, зарабатывал немного. Все развитие сюжета как бы способствует установлению критерия истинной ценности человека. По ходу рассказа Ольга Ивановна и ее друзья оказываются пошлыми, бессодержательными людьми. Они вели легкомысленную, праздную, бесполезную жизнь. Художник Рябовский соблазнил Ольгу Ивановну своим позерством — позерством во всем: в его отношении к искусству, к собственным пейзажам, к любви, даже в его выражениях, словечках, жестах, прическе. Он сошелся с ней, но очень быстро увлечение прошло, и они стали в тягость друг другу. «Необыкновенная» любовь «замечательного» человека оказалась пошлой, шаблонной, унижающей женское достоинство любовной интрижкой.

В конце рассказа описывается смерть Дымова. Он умер, заразившись дифтеритом, высасывая дифтерийные пленки у больного мальчика. И тогда выясняется, что именно он, Дымов, скромный труженик, подвижник науки, неинтересный внешне, и был подлинно замеча-

тельным человеком, воплощением истинной духовной и душевной красоты.

Перед писателем, который стремится утвердить *красоту обыкновенного* в человеке, возникают своеобразные трудности. Здесь нужны очень осторожные, бережные художественные приемы. Каждый образ, каждая реплика, каждая художественная деталь должны ведь соответствовать главной идее рассказа. Если художник выступает против позы, фальши, внешней красоты в жизни, в человеческих отношениях, то, уж конечно, он не может допустить малейших признаков этого в своей собственной художественной манере, иначе это будет вопиющей ложью, лицемерием, противоречием эстетики автора этике, которую он проповедует.

Рассказ «Попрыгунья» содержит в себе то полное сочетание этики и эстетики, которое свойственно лишь гению — совершенно искреннему как человеку и как художнику, обладающему абсолютным художественным тактом и чутьем. Начиная с заглавия и кончая последней фразой — все как бы противостоит в этом рассказе эстетике необыкновенных, ярких, подчеркнутых, мнимо значительных художественных эффектов и приемов.

Известно, что сначала Чехов колебался между названиями «Рассказ» или «Обыватели» для этого своего произведения. Характерно, что редактор журнала «Север», где была напечатана «Попрыгунья», В. А. Тихонов, выбрал «Обыватели». Но затем рассказ был прислан в журнал уже под названием «Великий человек». А спустя две недели Чехов написал Тихонову: «Право, не знаю, как быть с заглавием моего рассказа! «Великий человек» мне совсем не нравится. Надо назвать как-нибудь иначе — это непременно. Назовите так — «Попрыгунья». Под этим последним названием рассказ и появился в печати.

Постараемся понять внутренние причины смены названий, направление поисков автора. Самое нейтральное, спокойное название — это «Рассказ». Но оно, конечно, не годилось по своей полной неопределенности, аморфности. Редактор, естественно, выбрал «Обыватели». Оно содержательно и оценочно. Из него ясно и то, о ком идет речь и каково должно быть к ним отношение. Но надо полагать, что именно своей категорич-

ностью и прямой отрицательной оценкой оно не могло удовлетворить писателя. Чехов не любил поучать читателя, раскрывать ему то, что он должен понять сам, быть назойливым до того, чтобы с самого начала — с заглавия — уже заставлять читателя думать так, как хочет автор, или принимать его идею. Наоборот, поэтика заглавий чеховских рассказов зрелого периода поражает нас своей нарочитой нейтральностью, явным стремлением уйти от многозначительных, насыщенных мыслью заглавий: патетических, символических, идеологически содержательных. Вдумаемся в заглавия — «Мертвые души», «Отцы и дети», «Былое и думы», «Преступление и наказание», «Воскресение». В них заключена самая суть произведения, его пафос. И рядом поставим чеховские заглавия: «Дом с мезонином», «Дамы с собачкой», «Крыжовник», «Жена», «Учитель словесности», «Скрипка Ротшильда», «В овраге». Явственно выступает их своеобразие — незначительность, нейтральность, как будто автор нарочито отбирает для заглавия не главное, а второстепенное, не суть, а подробности. Следует оговориться: это не абсолютный закон. И Чехов порой употребляет идейно-насыщенные заглавия, вроде «Человек в футляре», ставшее нарицательным. Но не подобное название наиболее для него характерно. Любопытно отметить, что заглавие «Палата № 6», которое сейчас полно для нас глубокого смысла и воплощает самодержавный режим, произвол, деспотизм, стало таким только по ассоциации с памятным всем содержанием рассказа, а не в его реальном значении. Само по себе оно так же назывательно нейтрально, как «Дом с мезонином»; ведь оно просто обозначает одну из палат в больнице, где разыгралась вся история.

Но название «Обыватели» не подходит и по другой причине. Даже если игнорировать чеховскую нейтральную манеру, то заглавие вовсе не отражает того содержания, которое в нем есть, во всяком случае не подчеркивает того смысла, которое вложил в него художник. Это рассказ не об обывательщине; заглавие плохо не только потому, что оно слишком значительно, а потому, что оно уводит от истинного смысла произведения, которое имел в виду автор. Но почему же Чехов не принял и другое заглавие — «Великий человек»? Оно, не-

сомненно, ближе к замыслу рассказа — о подлинном и мнимом величии. И все-таки оно не понравилось писателю. Художественное чутье не обмануло его. Это новое заглавие нехорошо, во-первых, потому, что оно «не чеховское», слишком претенциозное. Если его воспринимать всерьез, то никогда бы Чехов не разрешил себе подсказать читателю вот так прямо: вот он, настоящий великий человек! Не ошибитесь, мол. Наконец самое главное: рассказ написан не о «великом человеке», не о Дымове, но о его жене, о ее судьбе, о ее ошибках, о том, что она оказалась попрыгуньей — в жизни, в отношениях к людям, и потому не смогла отличить подлинную красоту и мнимую красоту, за что и поплатилась. Вот почему рассказ назван «Попрыгунья».

Если все эти наши рассуждения по поводу заглавия убедительны, то они помогут раскрыть и в содержании рассказа сочетание этики и эстетики, которое утверждалось ранее. В самом деле, было бы несоответствием чеховскому идеалу духовно красивого человека поставить его в *центре* повествования, сделать его *героем*, как это понимали в русской литературе до Чехова, приписать ему несколько героических поступков, чтобы явно выступало его *величие* сравнительно с окружающими. Нет, в центре сюжета стоит как раз «не-герой», вернее «не-героиня» — Ольга Ивановна, и сюжет движут ее отношения с Рябовским. А настоящий человек — Дымов — скромен и не понимает своей значительности — это и в реальной жизни, это же соблюдено и в композиции произведения. Как в жизни он старается не выделяться, быть в тени, так и в рассказе он всегда как бы рядом, около, но не в центре.

Вдумаемся также в его фамилию и имя — Осип Дымов; они звучат весьма ординарно, обыденно, банально. Не случайно в начале рассказа говорится, что для компании служителей искусств, окружающих Ольгу Ивановну, «имя Дымов звучало так же безразлично, как Сидоров или Тарасов». Имя же Осип носило на себе даже какой-то отпечаток русской простоты, демократичности, грубоватости. Чехов пишет: «Ольга Ивановна всегда звала мужа, как всех знакомых мужчин, не по имени, а по фамилии, его имя Осип не нравилось ей, потому что напоминало гоголевского Осипа и каламбур: «Осип охрип, а Архип осип». На-

зывать мужа по фамилии — это тоже позерство, стремление как-то выделиться, подчеркнуть нечто непохожее на всех и в его фамилии, и в своем отношении к мужу. Вспомним, что ту же черту Чехов подметил и в «Даме с собачкой»: жена Гурова называла мужа не Дмитрий, а Дмитрий, что казалось ей интереснее и даже интеллигентней.

Но бытовая фальшь, неискренность, манерность обнаруживаются, как только героиня начинает переживать искреннюю тревогу. Тогда вся мишура сразу же забывается. Когда Дымов сказал Ольге Ивановне, что он заразился дифтеритом, то с нее слетело привычное стремление к позе, и она вскрикнула:

«Осип, это не может быть!»

Тотчас же вслед за этим она нечаянно поглядела на себя в зеркало и впервые увидела то, чего раньше никогда не замечала: «С бледным, испуганным лицом, в жакете с высокими рукавами, с желтыми воланами на груди и с *необыкновенным направлением* полос на юбке, она показалась себе страшной и гадкой».

Всю жизнь Ольга Ивановна стремилась ко всему необыкновенному, и когда почувствовала впервые настоящее *обыкновенное* горе, она увидела *необыкновенное* направление полос на юбке; через эту подробность она показала себе страшной и гадкой. Таким очень незаметным способом, через мелочи, снимает художник покровы внешней значительности, эффектности и обнаруживает фальшь, ложь, пошлость, душевное ничтожество и легкомыслие.

Рядом с людьми, рядившимися в одежды мнимого величия, полагавшими, что они находятся в центре общества, Чехов поставил не одного, а двух людей — Дымова и его друга, тоже врача, Коростелева. Нам представляется, что Дымов и Коростелев именно потому воплощают чеховский идеал человека, что они *не великие, хотя настоящие, красивые люди*. Коростелев называет своего умирающего друга «великий, необыкновенный человек!» Но надо помнить, что это не чеховские слова. Конечно, Коростелев мог и должен был так сказать. Но ведь этими словами мерили людей и в компании Ольги Ивановны. Коростелев прав, когда в своем горе, в своем презрении к болтунам и пошлякам, паразитствующим фразерам, к мещанке-попрыгунье он ха-

рактизует своего лучшего друга этими высшими похвалами.

Но Чехов еще глубже, еще тоньше ценит Дымова — высшей мерой человечности. Ведь и Коростелев настоящий человек, благородный, честный, прямой, искренний, скромный, самоотверженный труженик. Он тоже обладает той «нравственной силой», которой он восхищается в Дымове. Разница между ними в том, что один обладал талантом ученого, а другой не имел этих дарований, он был заурядным врачом. Не талант сам по себе делает человека настоящим, достойным любви и уважения, а нравственная сила, чистота помыслов, ответственное отношение к своим обязанностям, влюбленность в свой труд — какой бы он ни был. Не необыкновенность натуры делает человека великим, а то, как и для чего он распоряжается этим даром природы.

Есть глубокий смысл в том, что рядом с Дымовым есть Коростелев. Один великий, другой заурядный, но оба — настоящие люди, достойные любви и способные любить, достойные счастья и способные приносить его тем, кто умеет видеть в людях внутреннее, а не внешнее, содержание, а не форму, истинное благородство, а не фальшивую позу.

Примечательно, как Чехов трезво рисует характер Ольги Ивановны даже после того, как она поняла свою ошибку. Дело в том, что она не переменяла свой критерий отношения к людям. Она лишь прозевала в Дымове то, что всегда влекло ее: необыкновенность и величие. Когда Дымов умер, она «вдруг поняла, что это был в самом деле необыкновенный, редкий и, в сравнении с теми, кого она знала, великий человек». Ну, а если бы он был просто честный врач, без диссертации, без возможности стать знаменитостью — разве он тем не менее не выше, не благороднее, не обаятельнее всех ее знакомых? В рассказе есть такая фраза: «То, забывшись на минуту, она смотрела на Коростелева и думала: «Неужели не скучно быть простым, ничем не замечательным, неизвестным человеком, да еще с таким помятым лицом и с дурными манерами?» Сопоставление Дымова и Коростелева и сравнение отношения Ольги Ивановны к ним обоим, даже когда она вполне искренна, становится понятным в свете размышлений другого знаменитого человека, тоже благородного и че-

стного, из рассказа «Скучная история». Выдающийся профессор спрашивает себя на старости лет: «Чего я хочу?» И отвечает: «Я хочу, чтобы наши жены, дети, друзья, ученики любили в нас не имя, не фирму и не ярлык, а обыкновенных людей».

Весь рассказ «Попрыгунья», составляющие его большие и малые части подчинены замыслу передать красоту в обыденном, обыкновенном. Такова и концовка рассказа. Она завершается не изображением душевного перелома Ольги Ивановны, не картиной ее горя, не трагическим описанием мертвого Дымова, не горьким обличением общества Коростелевым. Все это есть на последних страницах рассказа. Но последняя фраза как бы снижает трагический пафос, *crescendo* переходит в *pianissimo*, обыденные грустные обязанности жизни берут свое. Рассказ кончается так:

«А в гостиной Коростелев говорил горничной:

— Да что тут спрашивать? Вы ступайте в церковную сторожку и спросите, где живут богадельки. Они и обмоют тело и уберут — все сделают, что нужно».

Будничная правда жизни оказалась и художественно самой впечатляющей и точной.

Итак, Чехов открыл нам истинную нравственную красоту обыкновенного человека, честного, полезного обществу труженика.

Но он открыл нам также и новую эстетическую красоту в художественной простоте, до того обыкновенной, не поражающей нас внешними эффектами, что мы не можем сразу вникнуть в это чудесное искусство.

Мысль о связи нравственной красоты человека с красотой творческого труда раскрывает Чехов и в образах тружеников из народной среды. Так, прекрасен в своем творческом труде столяр Бутыга из рассказа «Жена», плотник Костыль из повести «В овраге».

Передавая размышления инженера — строителя мостов Асорина, Чехов вложил в них (как он часто делал) глубокие мысли, близкие его личному восприятию жизни. Асорин подумал о том, что если будущему историку искусств попадутся на глаза шкаф Бутыги и его мост, то он скажет: «Бутыга любил людей и не допускал мысли, что они могут умирать и разрушаться, и потому, делая свою мебель, имел в виду бессмертного человека, инженер же Асорин не любил ни людей, ни жизни; даже

в счастливые минуты творчества ему не были противны мысли о смерти, разрушении и конечности, и потому, посмотрите, как у него ничтожны, конечны, робки и жалки эти линии». Из рассказа мы знаем, что жизнь Асорина, богатого интеллигента, была наполнена фальшью. Он лгал жене, друзьям, даже самому себе. Его любовь к народу тоже была сплошным лицемерием. Но ложь и паразитическая жизнь несовместимы с красотой. И потому вещи, которые делал Асорин, были уродливы и недолговечны. Подлинную красоту может творить лишь человек, любящий жизнь, верящий в нее, и тогда результат его творческого труда бессмертен. Таков столяр-самоучка крепостной Бутыга.

Следует отметить, что все эти глубокие философские идеи выражены Чеховым в удивительно простой, доступной любому читателю форме. В самом деле, ведь речь идет о красоте творчества, жизнеутверждении, бессмертии — но без всяких сложных философских категорий, без абстрактных логических построений. Мост, шкаф, столяр, инженер — обыденные вещи, обыкновенные люди, а какие важные общечеловеческие идеи возникают в нашем сознании! Мы вновь и вновь ощущаем красоту и правду в той почти обыденной простоте, которая присуща только Чехову.

Единство этического и эстетического совершенства — вот идеал человека, по Чехову. Это единство достигается через творческий труд, какой бы он ни был — физический или интеллектуальный. Врач или столяр, учитель или плотник — не в характере профессии заложены возможности творческого труда, то есть красота человека, а в отношении работника к своему труду, в любви и уважении к своей работе, в чувстве ответственности за нее перед собой и перед людьми.

Такое содержание идеала человека вновь побуждает нас вдуматься в характер демократизма и гуманизма Чехова. Уважение к каждому человеку, к среднему человеку, к любой профессии, вера в то, что человек средних возможностей достоин уважения и полезен для общества, — вот новая мера демократического и гуманистического мировоззрения Чехова. Она таит в себе убеждение в громадных, неисчерпаемых возможностях народа.

Несмотря на полное почти отсутствие событий, на скупость психологического анализа, отсутствие непосредственных философских проблем, рассказы и пьесы Чехова насыщены философскими обобщениями.

Прослушав чтение «Чайки», Горький писал Чехову: «Слушая Вашу пьесу, думал я о жизни, принесенной в жертву идолу, о вторжении красоты в нищенскую жизнь людей и о многом другом, коренном и важном. Другие драмы не отвлекают человека от реальностей до философских обобщений — Ваши делают это».

Конечно, в ряду бесчисленных драм средних беллетристов 80—90-х годов пьесы Чехова выделяются именно тем, что поднимаются до философских обобщений. Но особенность Чехова не в том, что он ставит философские проблемы. Многие классики русской литературы и современные Чехову выдающиеся художники слова — Гаршин, Короленко, Горький, не говоря уже о Л. Толстом, подымались до философских обобщений. Суть в том, каков характер философских размышлений писателя, о чем и как он «философствует». Каков пафос «философствования» самого Чехова, на что он направлен, размышлениями о чем пронизано в целом его творчество, о чем он заставляет думать и читателя? Горький ответил на него так: «О жизни, принесенной в жертву идолу, о вторжении красоты в нищенскую жизнь людей». Действительно, именно в этом новаторство содержания философских раздумий Чехова. Толстой, Короленко, Гаршин не об этом заставляют думать читателя. Их волнуют, конечно, не менее важные социально-философские проблемы, но только не эти, названные Горьким.

Другое дело — сам Горький. Мы находим во многих его произведениях тему «вторжения красоты в нищенскую жизнь людей». Думается, что изображение «нищенской жизни», так же как и «вторжение красоты», — это те темы, которые являются доказательством связи Чехова и Горького. Не потому ли именно Горький нашел такие меткие слова для характеристики философских обобщений Чехова? Они близки были и его раздумьям над жизнью людей в старой, отсталой, мещанской России. Для понимания того, в какой художественной форме воплощена эта философичность прозы

и драматургии Чехова, следует уточнить характер его философских мыслей. В сущности, ни у самого автора, ни у его персонажей нет какой-либо философской системы, концепции, даже претензии на то, чтобы считать возможным объяснить или объяснять жизнь, тем более нет претензии обратиться к читателю в свою веру. Чехов не поучает, морализирует, как Л. Толстой, не полемизирует, страстно отстаивая свои убеждения, как Достоевский. Авторских философских размышлений нет в сочинениях Чехова. И уж тем более нет их в чеховских героях. Философствовать, обнаруживать силу мысли — просто не в их возможностях. Ведь все они — даже самые лучшие, благородные люди — очень далеки по характеру своего интеллекта от Рахметова, Базарова, Константина Левина, Ивана Карамазова. Все они средние, заурядные люди, будь то мелкие ограниченные мешанины или честные, порядочные люди.

Чеховские новеллы и пьесы вызывают у нас преимущественно потребность *начать думать «о коренном и важном»*. Чехов как бы говорит читателю: вот какова жизнь, она сложнее, чем кажется в своей простоте и нищете. И страшного скрыто в ней больше, чем представляется на первый взгляд, но и ростки красоты в ней тоньше и глубже, чем это кажется равнодушному глазу. Надо чаще и серьезнее задумываться над смыслом жизни, над судьбами человечества, над человеческим горем и человеческим счастьем. Чехов не заставляет своих героев вести философские или политические разговоры, которые им не под силу. Социально-философская проблематика возникает у Чехова как бы мимоходом, исподволь, в окружении случайных, бытовых, обыденных мотивов, в лирических размышлениях персонажей, в настроениях. Так, вопросы о человеческом счастье, о смысле жизни, о судьбах мира, об историческом процессе, о преемственности поколений возникают постепенно, как, например, из реплик пастухов в рассказе «Счастье» или в разговоре пастуха с приказчиком в рассказе «Свирель».

Социальное и философское содержание очень часто привносит Чехов в описание природы.

В новелле «Счастье» изображаются думы двух пастухов — старика и молодого — о человеческом счастье, о том, что мешает людям овладеть счастьем и зачем

оно нужно. Эти мысли передаются не через социально-философский сюжет, а через бытовой диалог людей из народа и через пейзаж. Их мышление конкретно и не выходит за рамки окружающей их будничной и тяжелой крестьянской жизни. Чехов облачает тоску народную о человеческом счастье, о сносной человеческой жизни в характерную для народа и народного творчества мечту о заговоренных кладах. Для открытия их нужно иметь талисман, которого люди не знают, а стережет эти клады солдат с ружьем. Пейзаж выполняет в этой новелле значительную и содержательную роль. Безграничная и молчаливая степь; знойная июльская жара; суровые сторожевые и могильные степные курганы, молчаливая отара овец; ленивый полет долговечных грачей, — все это как бы символизирует ширь русской природы и тоску русского человека. Эта поэтическая картина создает настроение, которое выражено в реплике объездчика: «Экая ширь, господи помилуй! Пойди-ка найди счастье!»

Так сливаются в едином поэтическом образе тема родины и тема народного счастья. Воплощение этих идей в мотивах устного народного творчества является традиционным для русской классической и советской литературы. Эту же особенность мы обнаруживаем в поэме революционного демократа Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и в поэме советского поэта Твардовского «Страна Муравия».

Но в прошлом все богатства родины были сокрыты от народа и не давали ему счастья.

Старый пастух говорит с горечью: «На своем веку я, признаться, раз десять искал счастья... И отец мой искал, и брат искал — ни шута не находили, так и умерли без счастья». И он приходит к выводу: «Есть счастье, а что с него толку, если оно в земле зарыто? Так и пропадает добро задаром, без всякой пользы, как полова или овечий помет! А ведь счастья много, так много, парень, что его на всю бы округу хватило, да не видит его ни одна душа! Дождутся люди, что его попы выруют или казна отберет».

Таким образом, описание случайной встречи и бытовой диалог на фоне степного пейзажа вырастают у Чехова в новеллу, имеющую глубокий философский и социальный смысл — рассказ о поисках народного счастья.

«Свирель» по жанру и композиции близка к «Счастью». В этой новелле так же значительна функция пейзажа, изменение которого как бы аккомпанирует смене настроений двух собеседников: пастуха Луки Бедного и приказчика Мелитона Шишкина, встретившихся на опушке леса. Оба собеседника, люди из народа, наблюдая в течение долгих десятилетий жизнь природы, жизнь народа, быт мужиков и господствующих классов, приходят к грустным выводам: леса горят, их вырубают, реки мелеют и сохнут, рыба в водах мельчает, «даже всякая растения на убыль пошла». И народу не становится лучше, «слаб народ стал, до чрезвычайности слаб».

Эта мрачная философия пастуха не безнадежно пессимистична, ибо вызвана не абстрактными теориями о тщете всего земного, а объясняется тяжелой жизнью народа. Мелитон Шишкин, думавший под печальные звуки свирели о гибели мира, сам разъяснил социальные причины своих мрачных обобщений: «И жить хуже стало, дед. Совсем немоготу». Присутствует в новелле и другой мотив, противостоящий основному настроению уныния и безысходности. Непорядки в природе и неполадки в жизни могли бы быть устранены при другом, бережном и творческом, отношении к природе и при ином — справедливом строе жизни. В ответ на жалобы Мелитона и мысли его о том, что «коли погибать миру, так уж скорей бы!», старик пастух улыбнулся и сказал, выражая высшую народную мудрость и подлинный гуманизм: «Ежели одно дерево высохнет или, скажем, одна корова падет, и то жалость берет, а каково, добрый человек, глядеть, если весь мир идет прахом? Сколько добра, господи Иисусе! И солнце, и небо, и леса, и реки, и твари — все ведь это сотворено, приспособлено, друг к дружке прилажено». Эти же чувства он повторил и в конце новеллы, прибавив: «Пропадает все ни за грош. А пуще всего людей жалко».

Чехов возбуждает в читателе другое настроение: и в природе, и в человеке заложены также возможности совершенствования, и жизнь могла бы быть прекрасна.

Эта идея, впервые возникающая в новелле «Свирель», потом проходит через все творчество Чехова как мечта о превращении земли в цветущий сад для прекрасных людей. Об этом мечтают и герои «Черного монаха», и Астров в пьесе «Дядя Ваня», и Лопахин из «Вишневого

сада». Астров говорит об этом почти в тех же выражениях, что и пастух: «Русские леса трещат под топором, гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц, мельчают и сохнут реки, исчезают безвозвратно чудные пейзажи, и все оттого, что у ленивого человека не хватает смысла нагнуться и поднять с земли топливо».

Гениальным мастером реалистического пейзажа, открывшим новые художественные средства описания природы, выступает Чехов и в повести «Степь».

Описания встречных постоянных дворов, южнорусской степи, июльской степной жары, ночной грозы — этим заполнена большая часть повести. Но за этими описаниями возникает сложное психологическое и философское содержание. Чехов по-новому раскрыл поэзию русской природы. Жизнь степи передается глазами мальчика, воспринимающего ее в непосредственной свежести, свойственной психологии ребенка. Такой художественный способ изображения природы открывает в ней новые красоты. Ее поэтическая прелесть становится удивительно простой, доступной восприятию и близкой человеку. Степная природа оживает в ее обыденной обстановке, она раскрывается как бы в ее интимно-бытовой домашней жизни. Вот Егорушке кажется, что «Солнце уже выглянуло сзади из-за города и тихо, без хлопот принялось за свою работу». Пробуждение степи утром так описано Чеховым: «Что-то теплое коснулось Егорушкиной спины, полоса света, подкравшись сзади, шмыгнула через бречку и лошадей, понеслась навстречу другим полосам, и вдруг вся широкая степь сбросила с себя утреннюю полутьму, улыбнулась и засверкала росой». Грозовая молния воспринимается ребенком так, как будто кто-то чиркнул спичкой по небу. Природа раскрывается через субъективный мир ребенка, но художник передает объективно заложенную в ней красоту и радость жизни.

Есть в «Степи» пейзажи, полные философской глубины. Именно они определяют основную мелодию повести, ее внутренний пафос, ее патристический лиризм. Чехов пишет, что после долгой поездки по степи ночью у человека возникают необычные чувства и размышления: «...мало-помалу на память приходят степные легенды, рассказы встречных, сказки няньки-степнячки

и все то, что сам сумел увидеть и постичь душою. И тогда в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в голубом небе, в лунном свете, в полете ночной птицы, во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа дает отклик прекрасной, суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей. И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!» Художник открыл новые черты поэтической красоты в русской природе, в ее бескрайних степях, в ее неоглядной шире и мощи. Лишенная ярких красок, однообразная, истомленная июльской жарой, степь выступила как воплощение родины. Чехов открыл читателям заложенную в русской природе красоту, ширь, мощь и нежную, скромную прелесть, и возможности подлинного человеческого счастья, и духовное богатство русского народа, многообразие сложных народных характеров, — и одновременно томительную бедность народной жизни, нищету крестьянства, огромную тоску народную по счастью, по красоте.

Пейзажи Чехова реалистически точны, эмоционально выразительны. Своеобразие чеховского пейзажа в том, что он как бы передает постепенный процесс видения природы. Он описывает природу не так, как может видеть ее человек с высоты, окидывая взглядом близкое и дальнее сразу, охвативший картину природы во всех деталях и описывающий ее читателям (так часто рисует пейзаж Тургенев). У Чехова природа открывается идущему по полю, или лесом, или дорогой человеку постепенно, по мере его движения. Таков, например, пейзаж в новелле «Счастье»: «Солнце еще не взошло, но уже были видны все курганы и далекая, похожая на облако, Саур-Могила с остроконечной верхушкой. Если взобраться на эту могилу, то с нее видна равнина, такая же ровная и безграничная, как небо, видны барские усадьбы, хутора немцев и молочан, деревни, а дальнорский калмык увидит даже город и поезда железных дорог».

Замечательно включение в этот пейзаж образа дальнорского калмыка на верхушке Саур-Могила, без которого невозможно было бы в реальной жизни увидеть появление на дальнем горизонте города и железнодорожных поездов. Этот художественный прием Чехов повторял неоднократно.

Так, в самом начале рассказа «Крыжовник» встречаем схожее описание: «Далеко впереди еле были видны ветряные мельницы села Мироносицкого, справа тянулся и потом исчезал далеко за селом ряд холмов, и оба они знали, что это берег реки, там луга, зеленые ивы, усадьбы, и если стать на один из холмов, то отсюда видно такое же громадное поле, телеграф и поезд, который издали похож на ползущую гусеницу, а в ясную погоду оттуда бывает виден даже город. 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». Природа всегда описывается в связи с видящим, переживающим человеком. Именно поэтому пейзажи Чехова вызывают настроение, подобно пейзажам Левитана.

Часто приемы олицетворения природы, сравнения и метафоры в пейзаже подбираются Чеховым таким способом, чтобы в целом возникло именно то настроение, которое переживает человек, наблюдающий эту природу в данный момент. Так, заключительный пейзаж в «Свирели» построен в соответствии с пессимистическими философскими настроениями объездчика. «Чувствовалась близость того несчастного, ничем не отвратимого времени, когда поля становятся темны, земля грязна и холодна, когда плакучая ива кажется еще печальнее и по стволу ее ползут слезы, и лишь одни журавли уходят от общей беды, да и то, точно боясь оскорбить унылую природу выражением своего счастья, оглашают поднебесье грустной, тоскливой песней».

Весьма часто настроение, передаваемое описанием музыкальной мелодии, Чехов поясняет пейзажем. Так, в «Свирели» встречается фраза: «Самые нижние ноты почему-то напоминали туман, унылые деревья, серое небо!» Настроение, вызываемое пейзажем, имеет у Чехова не только эмоциональный (как, например, боль-

шей частью у Тургенева и Гончарова), но и философский смысл, что часто встречается у Л. Толстого. Характерен в этом отношении пейзаж в повести «В овраге», переданный через восприятие Липы и ее матери: «...казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью».

Глубоким социально-философским содержанием насыщен один из пейзажей в «Даме с собачкой». Приведем его целиком.

«Ялта была едва видна сквозь утренний туман, на вершинах гор неподвижно стояли белые облака. Листва не шевелилась на деревьях, кричали шикады, и однообразный глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас. Так шумело внизу, когда еще тут не было ни Ялты, ни Ореанды, теперь шумит и будет шуметь так же равнодушно и глухо, когда нас не будет. *И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непосредственного движения жизни на земле, непрерывного совершенства.* Сидя рядом с молодой женщиной, которая на рассвете казалась такой красивой, успокоенный и очарованный в виду этой сказочной обстановки — моря, гор, облаков, широкого неба, Гуров думал о том, как, в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве».

Подчеркнутые слова останавливают наше внимание своей явной значительностью, но и некоторой загадочностью. В самом деле, почему в равнодушии природы к человеку кроется залог человеческого совершенствования? У кого из писателей можно также встретить эту мысль? Пожалуй, только у Пушкина найдем нечто близкое:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

У Тургенева природа открывает человеку красоту мироздания и даже смысл жизни. Вспомним, как обрел Лаврецкий душевный покой, наблюдая за травой и жизнью земли. Лев Толстой на протяжении всего творчества утверждал, что только природа лечит человека, спасает от пороков города и цивилизации. У Тютчева природа таит загадки, которые не разгадать человеку — «мыслящему тростнику». Но никто из них не подчеркивал равнодушие вечной природы к смертному человеку. Своим пейзажем Чехов как бы говорит: нечего искать человеку спасения в природе от испорченности или нравственной несостоятельности. Человек может переделывать природу, разводить сады, сохранять и сажать леса на благо народа, чувствовать ее красоту, но не учиться у нее мудрости жизни. Мудрость не в ней, а в человеке, который, совершенствуя природу, совершенствует самого себя. Подтверждением такого толкования может служить и другой пейзаж из рассказа «Счастье», в котором замечен тот же мотив, хотя и менее развернутый: «...сторожевые и могильные курганы, которые там и сям высились над горизонтом и безграничную степью, глядели сурово и мертво; в их неподвижности и беззвучии чувствовались века и полное равнодушие к человеку; пройдет еще тысяча лет, умрут миллиарды людей, а они все еще будут стоять, как стояли, нимало не сожалея об умерших, не интересуясь живыми...»

Чеховские пейзажи отличаются необычайным лиризмом. Большею частью они передаются от лица персонажей, а не от автора, Чехов видит природу так, как ее может видеть в данное мгновение его герой, соответственно душевному настроению, в котором он сейчас находится, и тому месту, с которого ему открывается вид природы. Таким образом соблюдена как бы максимальная объективность. Но в то же время именно в пейзажах чаще, чем в других случаях, сливается субъективность автора с субъективностью героя. Невозможно часто определить, где кончается видение природы героем и начинается авторское восприятие. Обаяние чеховских пейзажей не только в точности и правдоподобию описания деталей, не только в выразительности эмоций и в яркости красок, а в том настроении, какое они вызывают, в задушевности тона, в мыслях и чувствах, какие они возбуждают в душе читателя.

Под пером Чехова русский литературный язык обрел новые художественные функции, обнаружил невиданную доселе прелесть простоты. В рецензии на повесть «В овраге» Горький писал: «Речь его всегда облечена в удивительно красивую и тоже до наивности простую форму, и эта форма еще усиливает значение речи. Как стилист, Чехов недосыгаем, и будущий историк литературы, говоря о росте русского языка, скажет, что язык этот создали Пушкин, Тургенев и Чехов».

Принципы чеховского литературного языка проявляются из его советов писателям. Он советует молодому Горькому:

«...красочность и выразительность в описаниях природы достигаются только простотой, такими простыми фразами, как «зашло солнце», «стало темно», «пошел дождь»...» В другом письме к Горькому он указывал: «Читая корректуру, вычеркивайте, где можно, определения существительных и глаголов. Понятно, когда я пишу: «человек сел на траву», это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжеловато для мозгов, если я пишу: «высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородой сел на зеленую, уже измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь»... Это не сразу укладывается в мозг, а беллетристика должна укладываться сразу, в секунду».

Чехов строго соблюдал чистоту русской литературной речи, считал употребление иностранных слов художественной бестактностью. Он замечал Горькому: «Я писал Вам не о грубости, а только о неудобстве иностранных, не коренных русских, или редко употребляемых слов. У других авторов такие слова, как, например, «фаталистически», проходят незаметно, но Ваши вещи музыкальны, стройны, в них каждая шероховатая черточка кричит благим матом». Выступая против лжи и фальши в жизни и в искусстве, Чехов боролся против лжи и в художественной речи. Сложность, длинноты, краснота в языке Чехов также воспринимал как ложь.

Типичны для Чехова такие описания: «Утро было нехорошее, пасмурное» («Свирель»); «Было холодно, чувствовалась резкая, неприятная сырость» («Нена-

стье»); «Солнце уже зашло, и над рекой, в церковной ограде и на полянах около фабрик поднимался густой туман, белый, как молоко» («В овраге»). Для передачи лирической авторской эмоции Чехов находит очень скупую интонацию, за которой, однако, читатель может почувствовать глубокое внутреннее переживание. Вот абзац из рассказа «Невеста»: «В саду было тихо, прохладно, и темные, покойные тени лежали на земле. Слышно было, как где-то далеко, очень далеко, должно быть за городом, кричали лягушки. Чувствовался май, милый май! Дышалось глубоко, и хотелось думать, что не здесь, а где-то под небом, над деревьями, далеко за городом, в полях и лесах развернулась теперь своя весенняя жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая, недоступная пониманию слабого, грешного человека. И хотелось почему-то плакать».

В этом отрывке синтаксис прост. Конструкция фраз ясная, негромоздкая. Как правило, у Чехова преобладают сложно-сочиненные предложения. Повторениями слов («далеко, очень далеко», «май, милый май») Чехов вызывает у читателей ощущение перспективы, шири; сдержанное восклицание («милый май!») передает все тихое обаяние мая, прелесть ранней весны. Перечисление эпитетов, богатство синонимов, музыкальная ритмичность фразы («Жизнь, таинственная, прекрасная, богатая и святая») создают настроение полноты жизни, ощущение красоты и возможности счастья.

Частое употребление безличных предложений или безличных глаголов («слышно было», «хотелось думать») в сочетании с такими словами, как «почему-то», «может быть», столь характерное для всей прозы Чехова, выполняет многообразные функции. Эти языковые формы устраняют категоричность авторских суждений, они нейтральны. Автор как бы передает не свои суждения и чувства, а переживания персонажа (в данном случае — невесты Нади перед свадьбой). Тем самым подчеркивается объективность изображения мира. Но в то же время художник как бы сливается с персонажем и создает настроение, всегда подчиненное общему замыслу автора.

Отбор слов, их расположение во фразе, общий синтаксический строй речи как бы подчинены основной мелодии не только данного абзаца, но и всего произведе-

ния. Это свойство чеховского языка и есть то, что можно назвать музыкальностью его речи. Как в музыкальном произведении пауза после звука или аккорда заполнена в восприятии слушателя целой гаммой обертонов, так, например, построение заключительных фраз многих чеховских рассказов рассчитано на ощущение паузы у читателя, которая заполняется своего рода «литературными обертонами». Смысл фразы, таким образом, продлевается в читательском восприятии благодаря чувствам, мыслям, настроениям, совпадающим с основным тоном, с основной мелодией рассказа. Таковы, например, характерные концовки рассказов: «Овцы тоже думали» («Счастье»), «Высокая нотка задрожала, оборвалась, и свирель смолкла» («Свирель»), «На кого он сердился? На людей, на природу, на осенние ночи?» («Почта»), «и обоим было ясно, что до конца еще очень далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается» («Дама с собачкой»), «Поживем — увидим» («Три года»), «А дверь так и осталась не затворенной» («В ссылке»), «Мисюсь, где ты?» («Дом с мезонином»).

Тропы и сравнения Чехов также использует весьма умеренно, сдержанно, они всегда у него предельно точны и выразительны. Причем метафоры или олицетворения отбираются таким образом, чтобы они были не только ясные и простые, но чтобы они были обиходные, интимные, знакомые всем по домашнему быту, повседневной жизни. Например: «Широкие полосы света, еще холодные, купаясь в росистой траве, *потягиваясь* и с веселым видом, как будто *стараясь показать, что это не надоело им*, стали ложиться по земле», «все это радостно запестрело, принимая свет солнца за свою *собственную улыбку*» («Счастье»); «Колокольчик заплакал, бубенчики *засмеялись*» («Почта»).

Таким образом, и в языке Чехова мы видим все тот же принцип — обыкновенности, обыденности. Благодаря тому что этот принцип был нов в литературе, Чехов добивался необычайной свежести, новизны восприятия, избегал банальностей и штампов, которые казались неизбежными, особенно в пейзажной живописи. Однако строгая реалистичность языка повседневности сочеталась с внутренним лиризмом.

В речи персонажей, в диалогах Чехов, замечательно тонко индивидуализируя язык, добиваясь соответствия

языка персонажей их психологии, уровню развития, социальной среде, соблюдает меру, никогда не перенасыщая речь диалектизмами, вульгаризмами или вообще характерными словечками.

Так, приказчик у Лаптева в повести «Три года» всегда выражался неясно и витиевато. «Все зависимо от волнения кредита», «С вашей стороны заслуга храбрости, так как женское сердце есть Шамиль». В его речи сказывались и необразованность, и претензия лакея, желающего выглядеть значительным и культурным, но и осторожность человека, скрывающего свои мысли.

Через бессвязность речи «злоумышленника» Дениса Григорьева Чехов передал забитость, невежество его, приниженность перед начальством, ограниченность кругозора: «Лучше гайки и не найти... И тяжелая, и дыра есть... На то вы и образованные, чтобы понимать, милостивцы наши... Господь знал, кому понятие давал...»

Передавая речь интеллигентов, претендующих на культурность, Чехов высмеивает языковую фальшь, стремление за изысканностью выражений скрыть внутреннее равнодушие, рутину, шаблон. Авторское отношение к банальностям в литературном языке хорошо передано в размышлениях Треплева в «Чайке»: «Афиша на заборе гласила... «Бледное лицо, обрамленное темными волосами»... Гласила, обрамленное... это бездарно... и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе... это мучительно».

Художественный язык Чехова своей подчеркнутой простотой, свежестью и, как писал Горький, даже наивностью противостоял литературной рутине, условным шаблонам мещанской беллетристики 90-х годов. Таким образом, борьбу с пошлостью Чехов вел и в области литературного языка, ибо банальные выражения, штампованные словечки были тоже выражением пошлости, застоя, внутренней пустоты, фальши.

Художественная манера Чехова сказывается и в том, какое применение находит он порой отдельному слову. В рассказе «Новая дача» описывается, как инженер-дачевладелец, отчаявшись наладить хорошие отношения с крестьянами, обратился к мужикам с речью:

«Я и жена относились к вам, как к людям, как к равным, а вы... Э, да что говорить! Кончится, вероятно, тем, что мы будем вас *презирать*. Больше ничего не остается!»

Придя домой, один из мужиков, Родион, так передал слова барина: «Идем сейчас, а барин Кучеров навстречу... Я, говорит, с женой тебя *призирать* буду. Хотел я ему в ноги поклониться, да сробел... Дай бог здоровья... Пошли им, господи... *«Призирать»* будем» — при всех обещал. На старости лет и... оно бы ничего...»

Избегая психологического анализа, Чехов как бы мимоходом передает нам взаимоотношения барина и крестьянина; они чужды друг другу и даже говорят как бы на разных языках. Тупому, забитому нуждой Родиону недоступно интеллигентское слово *презирать*, и он воспринимает его как более привычное ему слово *призирать* — выражение барской милости. Благодаря различному восприятию это слово превратилось в тонкую и выразительную художественную деталь. Умный и грустный юмор вложил автор в это слово — умный и иронический по отношению к богатому инженеру, который не сомневается в своем праве презирать народ, и грустный по отношению к Родиону, которому даже в голову не приходит мысль о своем человеческом достоинстве.

Чехов неоднократно использует богатство и сконцентрированную содержательность народной речи для передачи самых различных наблюдений и мыслей.

В повести «Моя жизнь» маляр Редька постоянно повторяет одно излюбленное выражение: «Тля ест траву, ржа — железо, а лжа — душу». В этом изречении передана и народная мудрость, и складность народной речи, и её выразительная краткость. Но замечательно и то, что основная мысль этого изречения близка убеждению самого Чехова: *лжа ест душу*. Ложь более всего развращает как отдельную личность, так и общество в целом.

Удивительно ироническое и меткое народное прозвище найдено в той же повести для характеристики либерального интеллигента: «маленькая польза». Точнее и нельзя обличить теорию «малых дел».

Выразительной иронии достигает Чехов, используя народную речь и в новелле «Свирель». Старый пастух рассуждает о господах: «Ежели теперича в рассуждении господ, то те пуще мужика ослабли... Одно только

звание, что барин. Нет у него, сердешного, ни места, ни дела, и не разберешь, что ему надо. Али *оно* с удочкой сидит и рыбку ловит, али *оно* лежит вверх пузом и книжку читает, али промеж мужиков топчется и разные слова говорит, а *которое голодное*, то в писаря нанимается». В этой насыщенной народным юмором и предельно лаконичной характеристике выразительно показана деградация русского дворянства. В сущности, перечисленные выше состояния барина были предметом изображения во многих произведениях русского критического реализма второй половины XIX века. Здесь и гончаровский Обломов и подобные ему дворяне, которые «рыбку ловят или лежат вверх пузом и книжку читают». Здесь толстовские Оленины и Нехлюдовы, стремящиеся сблизиться с народом; это они «промеж мужиков топчутся и разные слова говорят», к ним же можно отнести либеральных народников, занимающихся культуртрегерством, не раз описанных самим Чеховым — в «Доме с мезонином», в «Моей жизни», в «Новой даче». Деградацию дворянства, деклассацию его, переход в разряд разночинцев рисовал и Щедрин, а после Чехова — и Бунин и Ал. Толстой; о нем сказано — «которое голодное, то в писаря нанимается».

Для характеристики деградации господ старый пастух употребляет вслед за словом «барин» личное местоимение уже лишь среднего рода: «Одно только звание, что барин... Али *оно* с удочкой сидит... али *оно* лежит вверх пузом и книжку читает...»

Чтобы еще усилить пренебрежительную оценку положения обанкротившихся господ, потерявших определенный облик (*оно*), даже следующее предложение в речи пастуха согласовано с этим местоимением среднего рода: «...а *которое голодное*, то в писаря нанимается».

Таким образом, и в авторской речи, и в речи персонажей Чехов последовательно проводит общие принципы, характерные для его художественного метода в целом. Художник достиг необычайной простоты, лаконичности, ясности литературной речи. Сдержанность, «объективность» его языка сочетаются с проникновенным тонким лиризмом, с субъективной окрашенностью, порой их дополняет меткое народное слово.

На языке Чехова можно проследить тот же закон экономии художественных средств, который свойствен

его художественной манере в целом и который сам художник определял словом «грация».

Грацию, в противоположность жестикуляции, Чехов рекомендовал соблюдать и в сценическом искусстве, в поведении актеров на сцене (в письмах к Книппер-Чеховой), и в искусстве слова. Он писал Горькому: «Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация».

Развивая великие реалистические традиции своих предшественников, Чехов классически осуществил в своем творчестве то, что считал самым замечательным для всех русских реалистов XIX века. Он писал: «Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными, или просто хорошими, и которые пьянят нас, имеют один очень важный признак: они куда-то идут и вас зовут туда же, и вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель... Лучшие из них реальны и пишут жизнь такую, какая она есть, но от того, что каждая строчка пропитана как соком сознанием цели, вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет вас». Мы можем сказать, что каждый рассказ самого Чехова пленяет нас тем же: в нем, кроме жизни, какая есть, чувствуется еще жизнь, какой она должна быть. Правда и красота слиты в его творчестве в гармоническое целое.

Подводя итоги отдельным наблюдениям над художественным мастерством Чехова-новеллиста, мы убеждаемся в том, что свой этический и эстетический идеал писатель передавал с необычайным художественным тактом и сдержанностью. Ибо Чехов обладал великим чувством меры в искусстве — свидетельством безукорызного художественного вкуса.