

49X

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ

10
1959

К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА

В. Ермилов

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИКИ ЧЕХОВА¹

О художественных принципах изображения действительности

Рассказ «Ванька» (1886) важен для уяснения тех новаторских особенностей поэтики Чехова, благодаря которым чеховская миниатюра вбирает в себя целую повесть, широко охватывая действительность.

Ограничимся лишь анализом финала, не касаясь ни изумительного языка рассказа, ведущегося от имени девятилетнего мальчика, ни множества деталей, передающих нам всю душу ребенка и весь повседневный ужас отвратительного издевательства жизни над детской душой. При своей исключительной художественной силе рассказ все же не был бы самым собою, то есть не был бы гениальным произведением, без своего финала, представляющего собою такое развитие, сгущение темы, в результате которого произведение сразу приобретает новое идейно-художественное качество.

В чем же тайна необычайной поэтической силы финального сюжетного хода, заключающегося в том, что Ванька адресовал свое письмо «на деревню дедушке»?

Думается, что для понимания идейно-художественного богатства, заключенного в этом, можно представить себе три стадии читательского восприятия финала.

¹ В №№ 10, 11 и 12 нашего журнала печатаются новые главы из книги В. Ермилова «А. П. Чехов», выходящей в издательстве «Советский писатель».

При первом прочтении рассказа читатель целиком захвачен печалью о ванькиной судьбе — печалью, соединенной с нежной, грустной улыбкой над детской наивностью, беспомощностью. Ошибка героя рассказа — отсылка письма без адреса — настолько усиливает наше впечатление одиночества, сиротства мальчика, с такою остротой передает беспредельность этого одиночества, что читатель воспринимает финал как самое главное в рассказе, как центр тяжести. Читателю представляется, что он грустит больше всего именно о том и жалеет больше всего Ваньку именно за то, что письмо его не придет к бабушке, что никто никогда не узнает о ванькиных мучениях, что ванькин сон: «На печи сидит дед, свесив босые ноги, и читает письмо кухаркам... около печи сидит Вьюн и вертит хвостом», — что этот сон так и останется только сном.

Такою притягивающей, властной, непререкаемой силою обладает финал, что на первой стадии читательского восприятия он приковывает к себе читательские чувства так, что все предшествующее горькое содержание рассказа начинает представляться лишь подготовкой. Центр тяжести рассказа читатель склонен видеть именно в истории о том, как одинокий мальчик из сапожной мастерской, доведенный до отчаяния избиениями, голодом, всей каторгой жизни, обратился за сочувствием и помощью к единственному родному ему человеку на земле и как его тоска, его призыв, его вопль не могли дойти до этого единственного человека.

Все это, разумеется, близко к верному пониманию объективного художественного содержания; читательское восприятие на этой стадии улавливает необычайную силу, решающее значение финала для перехода всего произведения в присущее ему высокое идейно-художественное качество и еще не охватывает всего объема этого значения, всей его широты и глубины.

Но далее возникает мысль о том, что, ведь даже будучи получено адресатом, письмо ничего не могло бы изменить в судьбе мальчика; бабушка, не менее беспомощный и одинокий, чем Ванька, конечно, не мог бы выполнить просьбу внука, не мог бы взять его обратно в деревню; если бы не нужда, то он и не отдал бы его «в учение». Следовательно, наша грусть о том, что бабушка не получит письма, наше представление, что именно в невозможности получения бабушкой ванькиного письма и заключается центральный момент, апогей произведения, — как будто бы неверно. Получается лишь простое тождество двух возможностей: и получение и неполучение письма одинаково ничего не могут принести с собою; все останется, как есть. Следовательно, и не надо грустить о том, что письмо не может быть получено. А раз так, то финал является не кульминацией, а лишь добавкой, призванной только усилить нашу боль за Ваньку.

Если получение и неполучение бабушкой ванькиного письма

одинаково не могут ничего изменить в судьбе героя, то представляется, что отсылка этого письма без адреса, «на деревню дедушке», не имеет решающего художественного значения. Ванька мог бы написать на конверте правильный адрес, и мы знали бы, что письмо дойдет до адресата, но все равно ванькина жизнь останется такою же, какою она описана в его письме. Поэтому финал и является только количественным моментом, лишь дополняющим картину одиночества героя, но не придающим рассказу нового идейно-художественного качества.

Эта версия, кажется, является логически безупречной. Ведь в самом деле, если бы сущность рассказа сводилась к печали о том, что ванькин письмо не может быть получено, то дело шло бы только о частном случае: в нашем сожалении о невозможности получения письма таилось бы, быть может, и какое-то признание возможности улучшения ванькиной судьбы, скрывалась бы какая-то надежда на реальность ванькиной надежды.

В том читательском восприятии, которое можно назвать первой стадией, первым аспектом понимания финала, содержится, конечно, глубокое художественное основание; ведь это восприятие означает тот момент полноты непосредственного слияния читателя с героем, со всеми переживаниями, со всеми страданиями и надеждами героя, который необходим в сложном акте читательского сотворчества с писателем: без наивной свежести нашего читательского восприятия, без полноты нашего непосредственного слияния с героем творческое освоение произведения невозможно; но на этом процесс нашего освоения художественного произведения не может остановиться.

«Вторая стадия», или второй аспект читательского понимания, и является отрицанием этой необходимой наивности, преодолением непосредственного слияния с героем для того, чтобы подняться над уровнем представлений героя, над его субъективностью — к объективному содержанию произведения и тем самым к реальной действительности, к объективному пониманию места и положения героя в этой действительности.

Итак, преодолев наше непосредственное слияние с героем, мы как будто приходим к выводу о нерешающем художественном значении для рассказа отсылки письма без адреса.

Но, однако, мы все же не можем проститься с нашим первоначальным представлением о решающем значении финала, о том, что именно тут содержится кульминация. И мы приходим к такому пониманию, которое, включая в себя, сохраняя оба предшествующих аспекта, преодолевает односторонность каждого из них. Да, конечно, получение письма бабушкой ничего не могло бы изменить в ванькиной судьбе, и с этой точки зрения действительно безразлично, посылает Ванька свое письмо с обозначением или без обозначения адреса. Но вся суть заключается в том, что если бы не было отсылки письма без адреса, то рассказ был бы лишен

той широты художественного обобщения, той глубины перспективы, которая и делает его гениальным. У Ваньки *вообще нет адреса*, по которому он мог бы обратиться за помощью. И именно это трагически подчеркивается отсылкой письма без адреса. Эта ошибка героя по внутренней поэтической сущности не является ошибкой.

Наше чувство безнадежности, безвыходности всего положения, всей судьбы героя рассказа необычайно усиливается образом безмерности, холодной, равнодушной пустоты пространства, в которое брошено ванькино письмо,—образом бесконечно чуждого Ваньке пространства жизни, в котором также затеряна и одинокая, живая, теплая ванькина судьба. Художественная реальность этого возникающего образа неизмеримого холодного пространства чуждой, непонятной Ваньке, враждебной ему действительности определяется и тем, что деревня, в которой живет дедушка, отдалена от нас в какую-то далекую даль, окруженная сказочной дымкой детского сна-воспоминания. Образ этой далекой и единственно близкой Ваньке деревни настолько контрастирует с реальной ванькиной жизнью «в учении» у сапожника, что сама эта контрастность в свою очередь усиливает образ неизмеримости пространства, его ледяного холода; все теплое в ванькиной жизни стало теперь лишь сном, воспоминанием, сказкой.

Особенная сила нашей боли за героя вызывается и контрастом между ванькиным представлением о мире, который Ванька воспринимает в детской субъективности, в иллюзии какой-то обращенности этого мира к нему, Ваньке,—и реальной отчужденностью всего мира от Ваньки, реальным отсутствием какого бы то ни было тепла в его жизни. Сама посылка письма *на деревню дедушке* говорит об этой детской наивной субъективности восприятия мира: в ванькином мире есть одна деревня—моя; один дедушка—мой; и так как деревня и дедушка—единственное важное и огромное в мире, то мир и представляется Ваньке субъективно обращенным к нему, связанным с ним, Ванькой, интересом, вниманием к ванькиной судьбе; его письмо и обращено в этот по-детски теплый, по-детски идеализированный мир; и Ваньке представляется, что он может вернуться в этот теплый мир из непонятного, странного, неправдоподобного ужаса, в который он ввергнут. Но обращение в мир, заинтересованный в Ваньке,—без адреса и говорит об иллюзорности ванькиного теплого мира, о ледяных пустынях реальной действительности, из которых Ваньке не выбраться.

Финал рассказа и свидетельствует о необычайном чеховском умении создавать в маленьких рассказах уходящую от данного конкретного куска действительности глубокую перспективу жизни, всегда возникающую, однако, именно из данной конкретности, всегда неразрывно связанную с последней. Это умение выходить за пределы данного субъективного мира и данного пласта дей-

ствительности — в перспективу общей жизни, оставаясь в данных пределах, — и представляет собою тайну чеховской поэзии, без которой его маленький рассказ и не мог бы превратиться в чудо — в миниатюру, вмещающую огромные поэтические обобщения.

Следует внимательно присмотреться на примере рассматриваемого рассказа к тем способам, посредством которых в чеховской миниатюре создается эта глубокая перспектива жизни.

Финал рассказа представляет собою, с точки зрения развития сюжета, движения темы, как будто некоторый уход, скачок в сторону от взятой линии, от центральной магистрали повествования. В самом деле, фабула заключается в том, что Ванька пишет письмо и затем бросает его в почтовый ящик. И вот тут-то возникает осложнение, «боковой» ход: на конверте нет адреса. И именно этот «боковой» ход оказывается наивысшим напряжением темы, выходом из данного, конкретного мирка, изображенного в рассказе, в иную художественную логику: уже отдаляющуюся от субъективности героя, его чаяний, ожиданий, надежд в логику большой, общей жизни. Подобные переходы от данной логики мира героя, его конкретной среды в общий широкий мир представляют собою одну из характернейших особенностей чеховского стиля, чеховского художественного метода.

Суть заключается тут в том, что в пределах данной логики, данной среды, данных обстоятельств, данной действительности и не может быть выхода для героев, не может быть решения темы. Если же решение темы, «выход» для героя и обретаются в пределах данной среды, данной логики, то такое решение, такой «выход» лишь подчеркивает безвыходность. Сопоставим «Ваньку» с близким по теме и материалу рассказом Чехова «Спать хочется».

Тут тоже речь идет о полном одиночестве, сиротстве детской жизни. Героиня — девочка-нянька в услужении у сапожника. То же издевательство над детской душой, та же дикость, что и в «Ваньке». Находясь от переутомления и бессонницы в состоянии полубреда, девочка душил хозяйского ребенка, не сознавая своего поступка, чувствуя лишь одно — надо уничтожить какого-то врага, мешающего ей спать, мешающего жить. В рассказе нет такого сюжетного хода, который, как в «Ваньке», обозначал бы выход из пределов данной среды, данных обстоятельств, данной внутренней логики, являлся каким-то неожиданным «скачком в сторону» от магистральной линии повествования. Дана невыносимость жизни героини рассказа и как прямое следствие этой невыносимости — преступление, темный кошмарный протест против кошмарной действительности. Кульминация рассказа не выходит за пределы данной среды. Сюжет развивается по прямой линии вплоть до самого конца произведения.

Безвыходность жизни жестоко эксплуатируемых подростков показана разными способами. В рассказе «Спать хочется» без-

выходность подчеркнута трагизмом «выхода», найденного в пределах данных обстоятельств, данной среды, ее внутренней логики,—страшной логики страшной действительности. В рассказе «Ванька» безвыходность подчеркнута уходом от данных обстоятельств—в пространство, в широкую, далекую и безысходную для героя перспективу жизни. Второй способ—уход от данной логики в иную, как бы зачеркивающую стремления, надежды, обстоятельства данных героев в данной среде,—является гораздо более характерным для Чехова.

Это, конечно, не значит, что второй способ «лучше», а первый—«хуже». В рассказе «Спать хочется» тоже есть сильное художественное обобщение. Девочке-няньке представляется, что она уничтожает весь враждебный ей мир, не дающий ей жить. Ее «освобождение» от душашего ее мира трагически иллюзорно; она не освобождается, как ей кажется, от убивающей ее власти этого мира, а, наоборот, еще безнадежнее подпадает под его свирепую власть; теперь-то он совсем сотрет ее с лица земли, как крошечную песчинку, ее жизнь гибнет вместе с жизнью младенца. Все это представляет собою, конечно, не меньшую, чем в «Ваньке», силу синтезирующей поэтической мысли. Но в рассказе «Спать хочется» нет того выхода в широкую, *общую* жизнь, какой намерен в «Ваньке».

Развязка чеховских сюжетов по большей части и заключается в отсутствии непосредственной развязки, непосредственного решения темы и судьбы героя.

Эта особенность чеховского стиля характерна не только для рассказов-миниатюр, но и для больших рассказов и драматургических произведений. «Степь», «Три года», «Моя жизнь», «Учитель словесности», «У знакомых», «Дама с собачкой», «Случай из практики», «По делам службы», «Три сестры»—во всех этих произведениях тема решается таким образом, что становится ясной неразрешимость трагических, драматических противоречий современной писателю действительности на ее почве.

В «Трех сестрах» главная сюжетная линия определяется тем, что стихия мещанского деспотизма, воплощенная в образах Наташи и Протопопова, вытесняет сестер из их дома, в сущности из жизни, а сестры не ведут никакой борьбы с враждебной стихией зла, позволяя ей вытеснять их и возлагают все свои надежды на возвращение «в Москву, в Москву, в Москву!», подобно тому как Ванька возлагал все свои надежды на возвращение в деревню. В том символическом пожаре, который происходит в третьем акте, сгорают все надежды сестер. Они погорелки; у них ничего нет. И вот финал пьесы уводит нас далеко в сторону от всей этой драмы, от этой логики сюжета—к будущему! Оказывается, что и дом и мечта о Москве—все это не главное, а главное—это будущее, для которого только и стоит жить; главное—это знать, для чего живешь; «пожар» как бы очищает

сестер от всего *неглавного*. И все то, что мучило и волновало их, уходит, отстраняется уже далеко в прошлое. Чехов — удивительный мастер подобных переходов, неожиданных отстранений, отдалений различных планов действительности. Все то, что терзало сестер, оказывается *ненастоящим* по сравнению с далекой от них *настоящей жизнью*, и вся их мука, вся их тоска, вся тяжесть их положения — все это не может найти разрешения в пределах данной действительности; все узлы страданий людей могут быть развязаны только в будущем; только в будущем эти страдания переплавятся в радость для тех, кто «будет жить после нас». А пока — только работать, только работать!

Так финал уводит всю драму героев в иную логику от имманентной логики данного действия, данного пласта жизни с его закономерностями, отстраняет в далекую даль все то, что происходило в пьесе; именно в этом — и одно из объяснений скрытой лирико-комической основы произведения: драма оказывается «не-нужной» в сопоставлении с высотой, на которую мы поднимаемся в финале. С точки зрения той логики действия, в которой оно было замкнуто — *до* финала! — этот финал представляет собою как бы скачок в сторону. Но в глубоком подводном движении, в подтексте произведения он неразрывно связан со всем действием, потому что весь ход действия приводит к выводу о необходимости коренного изменения всей данной действительности. Самое устремление сестер: «в Москву!» — не просто зачеркивается: оно переплавляется, поднимается выше и уже звучит по-иному: *в будущее!* Подобно этому стремление Ваньки в деревню и наша грусть о том, что дедушка не получит письма внука, — не просто зачеркивается, а переплавляется в более высокую скорбь — о судьбе героя и о холоде всей жизни в целом.

Таким образом, уже в рассказе «Ванька» был намечен один из важнейших, нашедших впоследствии столь глубокое выражение, новаторских художественных принципов чеховского творчества. Идейно-художественная эволюция творчества Чехова и определялась, в числе прочего, именно все большей осознанностью, ясностью в апелляции к будущему, в выяснении невозможности разрешения, развязывания узлов изображаемой действительности на ее почве. По мере нарастания общественного подъема в преддверии революции творчество Чехова все более окрашивалось звучанием оптимистического лирического мотива: апелляция к будущему все больше озарялась светом надежды на близость великой перемены.

В рассказе «Ванька», разумеется, еще нет и не могло быть переключки с будущим. Глубокая перспектива жизни, которая возникает в этом рассказе, — скорбная перспектива: жизнь холодна и равнодушна к маленькому человечку. Но в самом уходе от личной судьбы героя, от данной среды в беспредельность пространства звучал мотив не только безнадежности, но и скорбной

и гневной апелляции ко всему простору жизни, призыв о спасении множества человеческих судеб. Именно отправка письма в пространство и означала эту апелляцию.

В этой связи следует вспомнить размышления Чехова о «фоне» в произведении. В письме к писательнице Л. А. Авиловой он сказал: «...когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее — это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисовывается рельефнее. А то у вас и герои плачут, и вы вздыхаете. Да, будьте холодны». В другом письме к Авиловой Чехов подробнее разъяснил свою мысль: «Как-то писал я вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И вы меня не поняли. Над рассказами можно и плакать и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление. Вот что я хотел сказать».

В рассказе «Ванька» образ бесконечных пространств, в которых затерялись и письмо, и сама ванькина жизнь, и составляет этот «фон» или образ объективной действительности, неумолимо враждебной герою. Наличие «фона» рельефнее вырисовывает ванькино горе и делает повествование не «жалостным» рассказом, а трагическим. Между героем и «фоном» возникает взаимодействие, в силу которого не только «фон» делает более рельефным горе героя, но и в свою очередь это горе делает более рельефным самый образ неумолимой действительности. Та объективность, о которой говорит Чехов в письме к Авиловой, означает именно выход из замкнутой субъективности героя в широту жизни.

Чехов предостерегал от такого наивно непосредственного слияния авторской субъективности с субъективностью героя, при котором не остается места для выхода в широкую объективную действительность. Подлинная субъективность художника — его страсти, слезы, любовь, ненависть — только тогда может иметь силу, когда она поднимается над субъективностью героя к образу самой объективной действительности. Разумеется, для этого необходима высота мировоззрения художника, позволяющая ему приблизиться к художественному освоению закономерностей жизни. Такова сущность размышлений Чехова о «фоне», и таков один из решающих принципов его художественного метода, его поэзии.

Кратковременность пути Чехова к высокому мастерству не означала легкости этого пути: наоборот, именно кратковременность пути от дебютанта к зрелому мастеру, пройденного писателем, требовала особенно напряженных усилий, особенно интенсивного труда. Для того чтобы хоть немного представить себе самый путь Чехова к зрелому мастерству, можно ограничиться лишь одной стороной дела: именно тою, которую Чехов называет объективностью произведения.

Когда он давал совет брату Александру — быть объективным в рассказах, забывать о своей личности, о своих вкусах, пристрастиях, то он имел в виду необходимость освобождения от мещанского субъективизма, сказывавшегося в рассказах Александра. Выросший в среде, пропитанной мещанством, Чехов каплю за каплей выдавливал из себя самого все мещанское, в том числе и грубость и сентиментальность. А и та и другая проскальзывали порою в его ранних произведениях; грубость давала себя знать в виде натуралистического воспроизведения грубого, пошлого языка персонажей в пьесах «Безотцовщина», «Леший», в первоначальных вариантах «Иванова», в некоторых наиболее ранних рассказах; влияние сентиментальности сказалось, например, в таком раннем произведении, как «Цветы запоздалые»; не случайны и само романсовое название произведения, и завершающие фразы с их жалостливой и шаблонной сентенциозностью.

«Он все отдал бы теперь, если бы хоть в одном легком этой девушки не слышались проклятые хрипы! Ему и ей так хотелось жить! Для них взошло солнце, и они ожидали дня... но не спасло солнце от мрака и... не цвести цветам поздней осенью!» Автор настолько сливался со всеми переживаниями бедной Маруси, княжны из обнищавшей семьи, полюбившей важного строгого доктора, что в рассказе как раз и не было того *фона*, который рельефнее вырисовывал бы марусино горе. Это, конечно, не значит, что рассказ представлял собою просто слабый юношеский опыт; в образе доктора уже намечался Ионыч; но все было ослаблено привкусом сентиментальности.

Налет сентиментальности был и в рассказе «Осенью» — о спившемся барине, превратившемся в босяка из-за несчастной любви; он пропивает в кабаке единственную свою святыню — медальон с изображением любимой женщины; рассказ кончался лирическим вздохом повествователя: «Весна, где ты?», как будто бы напоминающим знаменитое: «Мисюся, где ты?», но столь не похожим при внешнем сходстве: в рассказе «Осенью» — мелодрама, в «Доме с мезонином» — высокая лирика.

С мелодраматичностью, сказавшейся в некоторых ранних рассказах, связывалась и поэтизация редкостных, парадоксальных случаев, столь чуждая чеховскому стилю. Произведениям Чехова, конечно, не чужды исключительные, необыкновенные случаи, но чужда поэтизация редкостного и парадоксального. Однако в его ранних произведениях такая поэтизация иногда встречается, и она всегда обнаруживает свою чужеродность чеховскому стилю, всегда сочетается с влияниями мелодраматизма и сентиментальности. Например, рассказ «В рождественскую ночь», представляющий неудачей молодого писателя, весь пропитан мелодраматической романтикой: тут и страшная буря, и молодая красивая женщина на берегу моря, — ее муж находится где-то далеко среди грозных волн, и она ждет, волнуясь, — вернется или не вер-

нется? А затем мы узнаем, что ее волнение вызвано не любовью, а как раз нелюбовью: ей не хочется, чтобы муж вернулся из этой бурной непроницаемой тьмы! Но он все же возвращается, безумно влюбленный, он счастлив ее волнением. «...его ждали на этом холоде, в эту ночную пору! Это ли не любовь? И он засмеялся от счастья...

Пронзительный, душераздирающий вопль ответил на этот тихий счастливый смех. Ни рев моря, ни ветер, ничто не было в состоянии заглушить его». О, это было страшно! Муж понял, что он не любим. И он отправляется обратно в пучину, где и погибает. А она... о, женщины! В эту ночь под рождество она полубаба своего мужа. Вот какие бывают потрясающие случаи! Весь мелодраматически-романтический характер этого святочного рассказа, написанного для «Будильника», заставляет предположить пародию, подобную пародиям молодого Чехова на романтический стиль Гюго, научно-фантастический стиль Жюль Верна. Но неудача рассказа «В рождественскую ночь» и заключается в том, что пародийность в нем не выявлена, он написан серьезнее, чем положено для пародии.

Нельзя забывать — как бы ни было для нас странно представить это! — что в произведениях молодого Чехова мы встречаемся и с наивностями и порою с проявлениями еще недостаточно воспитанного литературного вкуса; мы сроднились с безупречной красотой чеховских произведений, и нам трудно представить, что Чехов тоже был молод, неопытен и что из мещанства, в котором он вырос, он пробивался в упорной борьбе.

Если рассказ «В рождественскую ночь» производит впечатление написанного наполовину всерьез, наполовину пародийно, то, например, «В море. Рассказ матроса» написан вполне всерьез. В нем действуют забубенные скитальцы морей, которым ничего на свете не дорого, ничего не жаль: «Мы пьем много водки, мы развратничаем, потому что не знаем, кому и для чего нужна в море добродетель»; эти проклятые землей, небом и водой суровые циники устроили себе развлечение: они пропилили отверстия в каюту для новобрачных, и когда эта каюта не пуста, бросают жребий, кому воспользоваться возможностью зрелища? В эту ночь жребий выпал рассказчику, молодому матросу, и его отцу, прожженному или просоленному бродяге, выдававшему всякие виды, знающему цену всяким вещам на свете. Но на сей раз даже и он не выдерживает осквернения всего святого: старик отец, «этот пьяный, развратный человек взял меня за руку.

— Выйдем отсюда! Ты не должен этого видеть, ты еще мальчик...

Он едва стоял на ногах. Я вынес его по крутой извилистой лестнице наверх, где уже шел настоящий осенний дождь...»

Оказывается, в каюте благообразный молодой пастор продал свою первую брачную ночь, свою юную красавицу жену безобраз-

ному англичанину-банкиру. Конечно, этот рассказ нельзя назвать слабым, и не лишено интереса, что молодой Чехов рано понял цену буржуазного святошества, прикрывающего всестороннюю продажность, но парадоксальная нарочитость, экзотичность всей ситуации, романтически-мелодраматическое изображение мрачных, потерянных людей — все это делает рассказ несколько похожим по колориту на упомянутый святочный рассказ «В рождественскую ночь». Нравоучительная сентенциозность повествования матроса также свидетельствует о неустановившемся стиле молодого писателя.

По мере своего художественного роста Чехов беспощадно отбрасывал все, что могло прозвучать сентиментально. Мы знаем хотя бы из письма девятнадцатилетнего Антоши к брату Михаилу, где речь шла о романе Бичер Стоу, что сентиментальность претила Чехову уже в ранней юности. Она прорывалась в некоторых его ранних произведениях не столько в силу сентиментальности автора, сколько в силу его нежной любви к людям, для выражения которой в своем творчестве он еще не мог найти необходимой форму.

Для более наглядного представления о том, с какой скоростью писатель проходил свой огромный путь к мастерству, интересно сопоставить рассмотренного нами «Ваньку» 1886 года с «Ванькой» 1884 года. Герой «Ваньки» 1884 года — молодой парень, московский извозчик, выросший в зажиточной крестьянской семье; он был любимцем, родители не жили, баловали его, мечтая о том, что он не пойдет по мужицкой части: у деда водились деньги. Но все надежды были разбиты родным дядей мальчика: дядя выкрал у деда деньги, разорил семью, — и вот он, балованный, пошел в извозчики. Бедность... Что же касается дяди-грабителя, то благодаря украденным деньгам он сделал карьеру, разбогател, стал коммерции советником. И вот происходит эффектная встреча: коммерции советник, выходя ночью из ресторана, нанимает извозчика; конечно, извозчик и оказывается ограбленным в свое время племянником; извозчик подробно рассказывает седоку всю свою историю, называя имя, отчество и фамилию своего дядюшки, теперешнего своего седока, причем ни племянник не узнает своего дядюшки, ни дядюшка не узнал бы племянника, если бы тот не рассказал свою печальную повесть. Кончается рассказ традиционной просьбой извозчика прибавить на чаек...

«— Будет с тебя!

Барин дернул звонок и через минуту исчез за резною, дубовую дверью.

А извозчик вскочил на козлы и поехал медленно обратно... Пошел холодный ветерок... Ванька поморщился и стал совать зябкие руки в оборванные рукава.

Он не привык к холоду... Балованный...»

Рассказ, как видим, был написан главным образом именно для эффекта острой встречи. С этим было связано и отсутствие чего-либо похожего на фон, на образ объективной действительности, столь сильный в «Ваньке» 1886 года. И сама причина горькой доли героя рассказа не отличалась такою обычностью, повседневностью, как причина горькой судьбы «Ваньки» 1886 года: в рассказе об извозчике акцент получался не столько на общей жестокости действительности, пускавшей по миру миллионы крестьян, изгонявшей их из родной деревни в чуждый, враждебный, непонятный город, — сколько на преступлении родного дяди, на драматической остроте встречи дяди-богача и ограбленного племянника-горемыки. Это ослабляло художественное раскрытие общих закономерностей жизни. С этим же была связана и жалостливость, от которой Чехов предостерегал Авилову: жалостливость, столь ослабляющая, если не сводящая на нет жалость читателя к герою.

Писатель нарушил тот свой эстетический принцип, который он сформулировал позднее: в рассказе лучше недосказать, чем пересказать. Если писатель сам уже высказал свою жалость к герою, то он сделал это *за читателя*; читателю уже незачем жалеть героя, автор заранее «выговорил» читательские чувства и тем самым ничего не оставил для самостоятельного читательского творчества; поэтому Чехов и полагал, что задача писателя заключается в том, чтобы в произведении говорила сама действительность. В рассказе «Ванька» 1884 года писатель еще не созрел для этих своих поэтических принципов, из которых вытекало очень многое, в частности, чеховский *подтекст*.

«Ванька» 1884 года представляет собою, в сущности, довольно тривиальный «жалостный рассказ» либерально-народнического оттенка, в котором эффектность ситуации как бы призвана возместить, задрапировать тривиальность и лишь подчеркивает последнюю. Подчеркнутость контрастных деталей, прямо рассчитанных на читательскую жалость: барин-дядя исчез за шикарной дверью, а племянник-извозчик стал совать зябкие руки в оборванные рукава; заключительная сентенция: «он не привык к холоду... Балованный...», опять-таки прямо просящая читательского сочувствия, — все это бесконечно чуждо зрелой чеховской поэзии, сложившейся к 1885—86 годам.

Несмотря на все свои эффекты или, точнее, благодаря им, «Ванька» 1884 года получился унылым рассказом, в то время как в «Ваньке» 1886 года нет уныния, хотя судьба героя страшнее и самый образ объективной действительности, «фон» безысходен для героя. Трагическое не может быть унылым, чего нельзя сказать о мелодраматическом. Трагическое уже потому не может быть унылым, что оно всегда связано с более или менее развернутым образом объективной действительности, а уже само наличие этого образа — какими бы ужасами или мерзостями ни обо-

рачивалась действительность для героев — всегда таит в себе нечто, способное поднять нас над данным пластом жизни, над данной средой и обстоятельствами, над субъективным миром героев.

Образ объективной действительности часто дан у Чехова лишь в тончайшем намеке, в том чеховском недосказе, который приоткрывает просветы в неизмеримую даль, — но художественная реальность этого образа непререкаема.

В упорном стремлении писателя к наиболее точному, «беспристрастному» постижению объективной действительности сказалась прежде всего великая его любовь к рядовым, так называемым «маленьким» людям. Он стремится разрушить какие бы то ни было иллюзии возможности действительного улучшения их положения в данной действительности; с этим связано и его презрение к либерализму, к проповеди «малых дел». Его произведения объясняют рядовым людям, что реальная действительность, окружающая их, враждебна им не «случайно», не в каких-либо отдельных проявлениях, а в целом. И вместе с тем он стремится найти выход для этих людей в самой же действительности, он мечтает о возможности ее движения, ее изменения к лучшему.

Эти устремления становились у Чехова все более осознанными. Потому-то чеховская объективность включает в себя страстный лиризм. Чеховская беспристрастная манера означала страстную любовь писателя к своим героям. Тут играла роль и *плебейская гордость* (выражение Чехова из рассказа «Супруга»). Писатель пришел к выводу, что, в сущности, унижительно и, пожалуй, пошловато просить у читателя жалости к своим героям, неизмеримо более человечным, чем те, кто эксплуатирует их труд, их жизнь, хотя бы эти последние и были «интеллигентными», так называемыми «порядочными» людьми. Характерен в этой связи один из рассказов 1886 года — «Анюта».

Здесь изображается вопиющее бессердечие таких интеллигентных людей, как студент-медик, как молодой художник; сами они живут бедно, по-студенчески, в жалких мебелированных комнатах, но уже видят себя такими, какими будут в хорошей обстановке, среди таких же «порядочных людей», с солидным положением; поэтому они относятся к сожительнице медика Анюте, отдающей ему всю свою бескорыстную доброту и ласку, взявшей на себя всю заботу о его быте и даже доставляющей ему средства на жизнь своим вышиванием, — как к вещи; для студента-медика Анюта не только кухарка, прачка, горничная, «подруга», но и нечто вроде учебного инвентаря: раздетая, дрожа от холода, она часами слушает ему в качестве живого пособия при изучении анатомии; а когда сосед-художник просит «одолжить» ему «часика на два» эту «прекрасную девицу», которая нужна ему как натурщица, то студент великодушно уступает ему Анюту, подобно тому как «одалживают» соседу предмет домашнего обихода.

Действие рассказа заключается в том, что художник мимохо-

дом бросил замечание о «неэстетичности» обстановки, в которой живет медик, и последний, как интеллигентный человек, устыдился; заодно и Анюта — часть этой обстановки — показалась ему некрасивой, неряшливой, жалкой, и он решил немедленно расстаться с нею, о чем он ей и объявляет. Анюта ни слова не отвечает на это, у нее только задрожали губы; она безропотно собирает свое вышивание, нитки, иголки, скрывая слезы. И студент становится жаль ее: он милостиво разрешает ей остаться у него еще на неделю. Она молча, бесшумно направляется к своей постоянной позиции — табурету у окна; студент продолжает зубрежку...

Здесь все является уже *чеховским* (кроме одной детали, о которой скажем ниже), начиная с того, что речь идет о пошлости, бездушии студентов. Для Чехова не существовало фетишей. Тогдашнее либеральное «общество» фетишизировало студентов, идеализируя студенческую «вольницу», — в них, студентах, видели безупречно передовых людей, и поставить под подозрение добропорядочность, преданность «святым идеалам», гуманность студентов (конечно, не белопокладочников) — означало посягнуть на один из устоев либеральной интеллигенции. Но рассказы Чехова являлись последовательным развенчиванием одного за другим кумиров интеллигенции 80-х годов.

В письме к А. Плещееву (1888) Чехов сказал, что он испытывает ненависть к «фарисейству, тупоумию и произволу», которые существуют «не только в купеческих домах и кутузках, но и в науке, литературе, среди молодежи». Рассказ «Анюта» был, конечно, вызовом либеральному «общественному мнению»; о студентах либеральная печать писала только сочувственно.

«Анюта» замечательна именно чеховской объективностью, которая была тем более сильным ударом по противнику — в данном случае по рабовладельческой кастовости буржуазной интеллигенции, — чем более она была объективной. Автор нигде и ни в чем не обвиняет ни медика, ни художника, он далек от мысли внушить читателю, что эти люди злы, жестоки, — рассказ силен прежде всего тем, что перед нами самые обыкновенные люди данной среды, самые обыкновенные нравы и отношения. Друг с другом эти молодые люди и милы, и внимательны, и заботливы, — медик очень любезно уступил художнику свое живое учебное пособие в то время, как оно нужно было ему самому; все дело «только» в том, что эти молодые люди принадлежат к привилегированной касте, готовятся войти в нее в качестве полноправных членов, и их отношение к Анюте интересует автора не как свидетельство их личных дурных моральных качеств; по-настоящему ужасно то, что эти интеллигентные люди просто не могут видеть в Анюте человека именно потому, что они — «порядочные люди»; за «все шесть-семь лет ее шатаний по меблированным комнатам, таких, как Клочков, знала она человек пять. Теперь все они уже

покончали курсы, вышли в люди и, конечно, как порядочные люди, давно уже забыли ее. Один из них живет в Париже, два — докторами, четвертый — художник, а пятый — даже, говорят, уже профессор. Клочков — шестой. Скоро и этот кончит курс, выйдет в люди».

Превосходно звучит это холодно ироническое: «порядочные люди»; именно в качестве порядочных людей они не могли помнить об Анюте, которая, видимо, помогала им жить так же, как она помогает жить и учиться Клочкову. В рассказе содержится противопоставление понятий кастового «порядочного человека» и просто человека в лице Анюты с ее способностью раствориться в бескорыстной любви. Вот почему автора и не очень интересуют личные свойства Клочкова, — автора интересует психология привилегированности, его интересует прежде всего сама действительность, построенная на бесчеловечности или на той ограниченной человечности, которая допускается лишь в пределах касты, лишь в «порядочном» кругу: такая ограниченная человечность и есть не что иное, как бесчеловечность.

Автор нигде и ни в чем прямо не выражает своего сочувствия Анюте, он уже овладел своей интонацией повествования о несправедливостях и грязи жизни, как о чем-то обычном, устоявшемся, не вызывающем удивления и тем более ужасном, — интонацией, связанной с художественно-исследовательским отношением к действительности. Только в одном месте автор не сумел сдержать свою непосредственную любовь к своей героине, только в одном месте изменил он своей интонации объективного, как будто беспристрастного исследования жизни.

«Когда она, вернувшись от художника, снимала шубу, он поднялся и сказал ей серьезно:

— Вот что, моя милая... садись и выслушай. Нам нужно расстаться. Одним словом, жить с тобою я больше не желаю.

Анюта вернулась от художника такая утомленная, изнеможенная, лицо у нее от долгого стояния на натуре осунулось, подбородок стал острее. В ответ на слова медика она ничего не сказала, и только губы у нее задрожали».

Отступление от чеховской манеры сказалось в том, что слишком прямолинейна, слишком, так сказать, субъективна сама постановка рядом двух фраз: заявления медика о том, что он больше жить с Анютой не желает, и повествовательской фразы: «Анюта вернулась от художника такая утомленная, изнеможенная». Это непосредственное противопоставление жестокости студента утомленности Анюты слишком явно вызывает к жалости, просит о пощаде, — особенно в связи с жалостной, просящей интонацией: «такая утомленная, изнеможенная», — с этой слишком явно *авторской* интонацией, с этой субъективностью, которая тут не переплавилась в объективность. Еще более зрелый Чехов уже не допустит подобных отклонений. У какого-либо другого писателя прямога

выражения субъективности, конечно, может оказаться вполне уместной; у Чехова же случаи такой прямоты настолько выпадают из стиля, что ослабляют поэтическую силу. В дальнейшем писатель настолько овладеет своей объективной манерой, что она позволит ему неизмеримо *усилить* его *субъективность*, его лиризм. Он найдет для своей лирики форму, прямо противоположную гоголевской лирической форме.

Гоголь, как известно, *отступал* от объективного повествования в лирику, и хотя она была органически связана со всем ходом повествования, все же не могла не восприниматься именно как лирическое отступление. Впечатление внешней недостаточной спаянности лирических отступлений с общим ходом повествования в «Мертвых душах» усиливается тем, что, не располагая таким персонажем в своей поэме, который подходил бы для лирического пафоса, Гоголь был вынужден связывать свои лирические отступления с Чичиковым. Полная прозаичность героя делала эту связь явно условной. В ходе своих лирических раздумий поэт отбрасывал Чичикова, и волны лирического потока лились уже независимо от героя, только оттолкнувшись от него для зачина. Но и самый зачин лирических мотивов, связываемый с Чичиковым, создавал некоторое внешнее нарушение стилевого единства. Это нарушение возмещалось и оправдывалось только глубокой внутренней закономерностью лирического пафоса в «Мертвых душах», связанного с эпическими образами народа, Руси. Внешнее нарушение стилевого единства вытекало, конечно, из трудности самой художественной задачи — найти лирическую форму в сатирическом произведении, где нет персонажей, отвечающих лирическому подъему.

Чехов нашел лирическую форму, которая не только внутренне, но и внешне сливается с объективностью повествования. Тут тоже есть своя условность, — но не ощущаемая как условность. Художник излагает свои мысли, как такие мысли самих персонажей, которые могли бы быть высказаны последними, соответствуют их облику, их положению в действительности, естественны для них, выражают их затаенные устремления, но могут быть недостаточно ясными для самих персонажей. Именно так, например, выражены чувства, устремления Липы и ее матери («В овраге»).

«И чувство безутешной скорби готово было овладеть ими. Но, казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, откуда, 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».

Конечно, мысль о том, что все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, представляет собою авторское «лирическое отступление», но оно воспринимается не как отступление, а как

естественный ход чувств и мыслей самих персонажей. Художник доводит до высокой поэтической ясности их заветные устремления, свойственные и народу в целом. Красота природы, которая у Чехова всегда играет роль оценки данной действительности и призыва к красоте человеческой жизни, подтверждает мысли и чувства темных, замученных женщин, поднятые поэтом до высоты обобщающей художественной мысли о жизни, как она есть и какою она должна быть. Это и есть высочайшее достижение чеховской субъективности, слитой с объективностью.

Сама лирика в произведениях Чехова становится объективной, выступая как вывод из объективной действительности, как ее устремление, ее внутренний смысл. К этому художественному совершенству Чехов стремился уже в своих ранних рассказах. Мы и сопоставляем молодого Чехова середины 80-х годов с Чеховым 900 года («В овраге») для того, чтобы представить, в каком направлении развивался стиль писателя, какую именно художественную цель — пусть еще и не вполне осознававшуюся во всей ее сложности — ставил перед собою мастер уже в молодые годы.

Когда иные современники обвиняли Чехова в объективизме, то на деле это означало непонимание существа его творчества, как это было у субъективистских идеологов вроде Н. Михайловского, стремление привязать великого художника к своим отсталым взглядам, противоречившим объективному ходу жизни.

Горький в своей статье о повести «В овраге» раскрыл сущность чеховской объективности: он видел ее в том, что все поступки, мысли, чувства своих героев Чехов выводит из объективной действительности. Потому-то, подчеркивал Горький, выводом из чеховских произведений и являлась мысль о необходимости коренного изменения всей жизни.

Вся упорная работа писателя, направленная на выковышивание своего стиля, была вдохновлена уже с первых шагов его творческого пути главной целью: выработать наилучшие художественные способы для защиты рядового человека, угнетенного действительностью, для продолжения в сложных, трудных исторических условиях лучших демократических и гуманистических традиций русской литературы, для наиболее точного выражения подлинной правды жизни.
