

К+

ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ

19
1959

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА

В. Ермилов

ТЕМА КРАСОТЫ У ЧЕХОВА¹

В рассказе «Гусев», явившемся одним из первых непосредственных творческих итогов поездки Чехова на Сахалин, изображено гнуснейшее издевательство царских властей над народом. С Дальнего Востока возвращаются на родину на пароходе отслужившие срок службы солдаты и матросы. Вместе со здоровыми оказываются и тяжело больные. Рассказ назван «Гусев» по фамилии одного из солдат, который умирает от чахотки во время плавания; другим героем является Павел Иванович, интеллигент, служивший где-то на Дальнем Востоке, всю свою жизнь не ладивший с начальством. Он тоже болен чахоткой, доживает последние дни и тоже умирает на пароходе. Но он думает не о своей болезни, а об обманутых, темных людях, о Гусеве, своем соседе по койке. Павел Иванович — это первый образ в чеховском творчестве, воплощающий глубоко осознанный, страстный *протест*, направленный против всей жестокой действительности, враждебной людям. Он объясняет Гусеву:

«— ...Ваши доктора сдали вас на пароход, чтобы отвязаться от вас. Надоело с вами возиться, со скотами... Денег вы им не платите,— возня с вами, да и отчетность своими смертями портите — стало быть, скоты! А отделаться от вас не трудно... Для этого нужно только, во-первых, не иметь совести и человеколюбия и, во-вторых, обмануть пароходное начальство... ну, согнали вас на пароход, смешали со здоровыми, наскоро сосчитали и в суматохе ничего дурного

¹ Первую и вторую статьи В. Ермилова о Чехове см. в №№ 10 и 11 нашего журнала за 1959 год.

не заметили, а когда пароход отошел, то и увидели: на палубе валяются параличные да чахоточные в последнем градусе...

— Возмутительно! — продолжает Павел Иванович. — Главное, отлично ведь знают, что вы не перенесете этого далекого перехода, а все-таки сажают вас сюда!.. И это благодарность за верную, беспорочную службу!..»

Павел Иванович говорит о себе: «Я воплощенный протест. Вижу произвол — протестую, вижу ханжу и лицемера — протестую... И я непобедим, никакая испанская инквизиция не может заставить меня замолчать. Да... Отрежь мне язык — буду протестовать мимикой, замуравь меня в погреб — буду кричать оттуда так, что за версту будет слышно, или уморю себя голодом, чтоб на их черной совести одним пудом было больше, убей меня — буду являться тенью».

Гусев не понимает Павла Ивановича, он даже не слушает его, — а когда слушает, то Гусеву, забитому человеку, прослужившему денщиком, кажется, что Павел Иванович делает ему выговор.

Смерть Гусева, его труп, становящийся добычей акулы, которая «нехотя подставляет под него пасть, осторожно касается зубами, и парусина разрывается во всю длину тела», смерть Павла Ивановича, тяжелая могильная глубина океана... И надо всем этим мраком вдруг поднимается образ красоты.

«А наверху в это время, в той стороне, где заходит солнце, сгущаются облака; одно облако похоже на триумфальную арку, другое на льва, третье на ножницы... Из-за облаков выходит широкий зеленый луч и протягивается до самой середины неба; немного погодя рядом с этим ложится фиолетовый, рядом с этим золотой, потом розовый... Небо становится нежно-сиреневым. Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно».

Но этот же океан, возникший перед нами в радостном блистании красок жизни, только что перед этим представал в прямо противоположном образе: в образе смерти.

«У моря нет ни смысла, ни жалости. Будь пароход поменьше и сделан не из толстого железа, волны разбили бы его без всякого сожаления и сожрали бы всех людей, не разбирая святых и грешных. У парохода тоже бессмысленное и жестокое выражение. Это носатое чудовище прет вперед и режет на своем пути миллионы волн; оно не боится ни потемок, ни ветра, ни пространства, ни одиночества, ему все нипочем, и если бы у океана были свои люди, то оно, чудовище, давило бы их, не разбирая тоже святых и грешных».

Море — вместе с пароходом — предстает в образе чудовища, поглощающего жизни людей. И оно же «блистает, блещет и блесстит» (И. Сельвинский) радостью, лаской, торжеством жизни.

Нетрудно понять поэтическое значение образа моря-чудовища: это образ той безжалостной, бессмысленной действительности, против которой поднимает свой протест Павел Иванович, — действитель-

ности, беспощадно и равнодушно пожирающей жизни и Гусева и Павла Ивановича и, кажется, пожирающей самый его протест. В каком же соотношении находится с этим образом чудовища образ красоты природы? В нем есть бесконечная отчужденность от людей, их судеб, их смертей, от всего мрака реальной действительности человеческой жизни. Море, как жизнь, — оно так же равнодушно к людям, так же поглощает их, как жизнь, и так же прекрасно, как жизнь...

Но, быть может, красота природы здесь — не только отчужденная красота? Не противостоит ли она мраку жизни, не предвещает ли далекую, как это небо, возможность радости и торжества? А ведь жизнь Павла Ивановича была протестом против мрака, тьмы. Не сочувствует ли Павлу Ивановичу, его протесту, эта красота природы? И разве не против мрака, холода, тоски, смерти протестуют эти цвета — ласковые, радостные, страстные, это великолепное, очаровательное небо, нежно-сиреневое, — весь этот восторг, озаряющий, кажется, весь мир? Неужели все это лишь обман? И красота природы всегда только лжет человеку, зовет к невыносимому, невозможному счастью только для того, чтобы ослепительно равнодушно подчеркнуть тьму жизни людей? Почему же живет в людях непобедимое стремление уничтожить извечное противоречие между красотой природы и уродствами человеческой жизни? Почему так остро чувствует человек красоту природы и так стремится слить эту красоту с человеческой жизнью?

Это — одна из самых глубоких и постоянных чеховских тем.

Контраст между красотой природы и некрасотой человеческой жизни всегда играл важнейшую роль в искусстве. У Чехова он приобрел новое значение. Красота природы стала в его творчестве постоянным критерием оценки данной социальной действительности, постоянным напоминанием о том, какую может и должна быть жизнь человечества на этой прекрасной земле. Этой темой определяется и постоянная лирическая активность чеховского пейзажа, его *социальность*. Пейзаж у Чехова выполняет функцию и суда над изображаемой действительностью, и апелляции к иной действительности — *должного*. Как ни у одного из предшествовавших ему писателей, у Чехова постоянен этот мотив *двух действительностей* — сущего и должного; образ второй действительности — действительности идеала — отличается у Чехова силой поэтической реальности, в частности, именно потому, что образ идеала жизни людей на земле всегда связан у Чехова с образами красоты природы.

Это не значит, что образ второй действительности — идеальной — всегда утверждается художником с уверенностью в ее реальной осуществимости. Постоянна у Чехова оценка данной действительности с точки зрения идеала; но вера в возможность реального приближения к прекрасной действительности начинает созревать лишь в более позднем периоде, с середины 90-х годов. Художник постоянно раздумывает над соотношением между реальной и иде-

альной действительностями; и порою образы второй действительности играют лишь роль оттенения уродства действительности настоящей, выполняют лишь функцию указания на то, что жизнь могла бы быть прекрасной; но это — увьи! — кажется, лишь недостижимая мечта — тот самый «вечный раздор мечты с существенностью», который привел к гибели художника в гоголевском «Невском проспекте». Но, однако, даже и тогда, когда в чеховских произведениях чаша весов как будто склоняется в сторону вывода о неосуществимости прекрасной действительности, писатель все же склонен ограничить это решение данным случаем, данной печальной человеческой судьбой; вопрос же об осуществимости прекрасной действительности в целом для всех остается как будто открытым. И, наоборот, в тех случаях, когда чаша весов склоняется в противоположную — оптимистическую — сторону, в сторону надежды на возможность изменения действительности к лучшему, на реальность человеческой мечты, всегда остается у Чехова и след какой-то грустной улыбки, значение которой трудно определить в логической формуле; это — мудрая чеховская усмешка глубокого знания жизни и людей; ее нельзя назвать скептической; она как будто предупреждает и о реальных трудностях пути к идеалу, и о неизбежных ошибках на этом пути, и о недостаточной силе людей, выражающих мечту о прекрасном будущем, подобных Пете Трофимову из «Вишневого сада», Саше из рассказа «Невеста».

Приведем два финала, характерные для рассматриваемой особенности чеховского творчества. В рассказе «Огни» (1888) идейно-художественный *итог* произведения излагается от имени повествователя. Этот финал был бы безысходно мрачен, если бы в нем не было одной, самой последней коротенькой строчки.

«Я стал прощаться... Многое было сказано ночью, но я не увозил с собою ни одного решенного вопроса и от всего разговора теперь утром у меня в памяти, как на фильтре, оставались только огни и образ Кисочки. Севши на лошадь, я в последний раз взглянул на студента и Ананьева, на истеричную собаку с мутными, точно пьяными, глазами, на рабочих, мелькавших в утреннем тумане, на насыпь, на лошаденку, вытягивавшую шею, и подумал:

«Ничего не разберешь на этом свете!»

А когда я ударил по лошади и поскакал вдоль линии и когда, немного погодя, я видел перед собою только бесконечную, угрюмую равнину и пасмурное, холодное небо, припомнились мне вопросы, которые решались ночью. Я думал, а выжженная солнцем равнина, громадное небо, темневший вдали дубовый лес и туманная даль как будто говорили мне: «Да, ничего не поймешь на этом свете!»

Стало восходить солнце...»

Последняя строка зримо противостоит общей угрюмости, холоду, туману, в котором «ничего не поймешь на этом свете». Может быть, и поймешь... при свете утреннего солнца. Может быть,

люди и сумеют преодолеть мрак жизни: ведь вот туманная, мрачная, холодная философия безысходности, в плену которой находится студент фон Штенберг, рассеяна же, прояснена в своей бесчеловечной сущности живым, теплым образом бедной Кисочки. Не рассеются ли так же когда-нибудь и другие, казалось бы непроницаемые, туманы жизни? Последняя строка в этом рассказе не одинокa. Она перекликается с внутренним мотивом произведения, но непосредственно только она одна и вносит «маленькую поправку» к той сумрачности, которая без нее, без этой последней строки, и могла бы представиться исчерпывающим художественным итогом.

В финале повести «Дуэль» развивается та же тема, что и в финале рассказа «Огни», но в «Дуэли» эта тема решается уже по-иному: не как вопрос, остающийся без прямого ответа; в «Дуэли» есть поэтически-прямое оптимистическое решение. Это произведение 1891 года тоже относится к послесахалинским произведениям, и его оптимистический финал связан с той «возмужалостью», по выражению Чехова в одном из писем, к которой он пришел после путешествия на Сахалин. Он вывез из своего путешествия, в числе других своих трофеев, зрелую мужественность отношения к действительности. Кстати, это еще раз подчеркивает, какое глубоко личное значение для Чехова имел образ его *чайки*, утверждающий жизнь вопреки всему мраку и холоду.

Приведем финал «Дуэли».

«Да, никто не знает настоящей правды...» — думал Лаевский, с тоскою глядя на беспокойное, темное море.

«Лодку бросает назад, — думал он, — делает она два шага вперед и шаг назад, но гребцы упрямы, машут неумоимо веслами и не боятся высоких волн. Лодка идет все вперед, вот уже ее не видно, а пройдет с полчаса, и гребцы ясно увидят пароходные огни, а через час будут уже у пароходного трапа. Так и в жизни... В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...»

— Проща-а-ай! — крикнул Самойленко.

— Не видать и не слышать, — сказал дьякон. — Счастливой дороги!

Стая накрапывать дождь».

Здесь тоже последней строчкой вносится «маленькая поправка». Но на этот раз весь финал носит прямой жизнеутверждающий характер, и «поправка» к этому настроению, вносимая последнею строкою, как бы предупреждает о трудных препятствиях, нудных, суровых буднях, обо всем том, что противопоставляет жизнь стремлению людей к настоящей правде. Так же, как в «Огнях», поэтический итог произведения был бы невозможен без последней строки, был бы неправдив, ничего не противопоставляя тоске и холоду жизни, — точно так же художественный итог «Дуэли» был бы невозмо-

жен без последней строки, был бы неправдив без нее — но уже по другой, прямо противоположной причине: этот итог был бы, с чеховской точки зрения, недостаточно серьезен, недостаточно ответствен, легковат...

Такова художественная мудрость Чехова. Такова широта и трезвость чеховского понимания жизни.

Природа, играющая столь важную роль в разработке указанной темы *двух действительностей*, возникает у Чехова в одном из двух образов: с одной стороны, это образ красоты, зовущей к столь же прекрасной человеческой жизни на земле; с другой же стороны, это образ чудовища, равнодушно поглощающего жизни людей. В рассказе «Гусев», так же как и в ряде других рассказов, эти два образа природы предстают одновременно: между ними происходит борьба; второй образ, полемизируя с первым, говорит о тщетности, бессмысленности всех усилий, всякой деятельности, всякой мечты.

Активная роль лирического пейзажа, образ красоты природы как критерий оценки данной действительности человеческой жизни и указания на должное появляются уже в ранних произведениях Чехова. Уже в «Драме на охоте» красота природы осуждает весь строй жизни, протекающей в этом графском имении; красота природы тут скорбно и гневно возмущается противоестественным *искажением себя самой* в образе юной героини — поэтической «девушки в красном», в которой как будто воплощается мечта о счастье и гармонии, но — увы! — вся эта гармония оказывается только внешней оболочкой душевного уродства, коварства, продажности. С этою темою связано и убийство, сама «драма на охоте»...

Повесть еще далека от чеховской художественной завершенности, поэтической высоты, но в зародыше в ней уже заключались некоторые коренные чеховские мотивы, которые найдут свое зрелое художественное решение в таких произведениях, как «Ариадна», «Дядя Ваня». В них будет решаться все та же чеховская тема ложной и истинной красоты. В «Драме на охоте» Чехов подошел к той социальной проблеме, которую в «Ариадне» он прямо назовет проблемой буржуазной женщины.

Мотив *двух действительностей* — настоящей и идеальной — очень ясно прозвучал в рассказе «Володя» (1887). В атмосферу возникшего отвращения друг к другу семнадцатилетнего мальчика и зрелой праздной женщины, растлившей его, в атмосферу гадливости, пришедшей на смену порыву первой страсти с его стороны и любопытства с ее стороны, когда все на этом свете кажется Володе гадким, как эта женщина и как он сам, — вдруг включается иной, контрастный мотив.

«На дворе уж восходило солнце, громко пели птицы; слышно было, как в саду шагал садовник и как скрипела его тачка... А немного погода послышалось мычанье коров и звуки пастушеской свирели. Солнечный свет и звуки говорили, что где-то на этом свете есть жизнь чистая, изящная, поэтическая. Но где она? О ней никогда не

говорили Володе ни папаша, ни все те люди, которые окружали его». И затем, когда Володя уже едет в вагоне поезда вместе со своей папашой и ненавидит ее за то, что она приживалка, и ненавидит все окружающее, всю жизнь, уже внутренне подготовленный к самоубийству, — вновь звучит тот же мотив...

«И чем тяжелее становилось у него на душе, тем сильнее он чувствовал, что где-то на этом свете, у каких-то людей есть жизнь чистая, благородная, теплая, изящная, полная любви, ласк, веселья, раздолья...»

Можно ли верить в эту прекрасную действительность? Или ничего нет на свете, кроме извечного безобразия и зла жизни и такой же извечной мечты о торжестве красоты и счастья? Эта тема всегда волновала Чехова.

Художественная незрелость «Драмы на охоте» и сказалась, в частности, в том, что в ней не было *фона*, все замыкалось в субъективности персонажей; над ними независимо от них не было образа объективной действительности, которая могла бы быть мерилем их субъективности. В рассказе «Володя» есть фон, есть образ объективной действительности: он выражен по-чеховски скупой, но его поэтическая реальность несомненна. Тут есть объективность, оттеняющая субъективность героя. Володя не прислушался к звукам свирели, ко всем голосам утра, к голосу настоящей жизни, — да и не мог прислушаться: его смяла, оглушила, подавила грязь окружавшей действительности.

Тема двух действительностей все глубже и острее звучит в творчестве Чехова 90-х годов, особенно с середины десятилетия. Характерен с этой точки зрения рассказ «В родном углу» (1897).

Героиня, молодая, красивая, полная жизни, мечтаний о счастье, приезжает к тетке в степное имение, где она в последний раз была еще девочкой. Эти места — ее родина, она возвращается «в родной угол» навсегда. И вот тема одиночества, покинутости сразу же охватывает читателя.

«Донецкая дорога. Невеселая станция, одиноко белеющая в степи, тихая, со стенами, горячими от зноя, без одной тени и, похоже, без людей. Поезд уже ушел, покинув вас здесь, и шум его слышится чуть-чуть и замирает, наконец...»

Короленко высказал мысль, что тема и все художественное содержание рассказа должно быть выражено уже в каждой, отдельно взятой фразе, в самой поэтической мелодии, структуре каждой фразы. В приведенной вводной фразе чеховского рассказа, во всем ее настроении, интонации выражена вся поэтическая тема произведения; эта фраза — сгусток художественного содержания, она перекликается и с финалом... Но пока героиня еще едет в присланном за нею экипаже от станции к имению, разворачивается иной мотив — противоположный тому, который прозвучал в приведенной открывающей рассказ фразе.

«Нужно было проехать от станции верст тридцать, и Вера тоже поддалась обаянию степи, забыла о прошлом и думала только о том, как здесь просторно, как свободно; ей, здоровой, умной, красивой, молодой — ей было только 23 года — не доставало до сих пор в жизни именно только этого простора и свободы».

Как и в поэме «Степь», перед нами встает образ степи-жизни — просторной, могучей, свободной... Но далее вновь вступает первый мотив — в борьбе и переплетении со вторым. На другой день после приезда Вера «пошла в поле; глядя вдаль, думая о своей новой жизни в родном гнезде, она все хотела понять, что ждет ее. Этот простор, это красивое спокойствие степи говорили ей, что счастье близко и уже, пожалуй, есть; в сущности, тысячи людей сказали бы: какое счастье быть молодой, здоровой, образованной, жить в собственной усадьбе! И в то же время нескончаемая равнина, однообразная, без одной живой души, пугала ее, и минутами было ясно, что это спокойное зеленое чудовище поглотит ее жизнь, обратит в ничто».

Так вновь и вновь предстают перед нами два образа природы: сила красоты, простора, свободы, утверждения жизни и — неумолимое, равнодушное чудовище, беспощадная сила разрушения, уничтожения, смерти.

В *родном углу* — эти слова представляются обыкновенно обозначением чего-то теплого, милого, радостного. Но в ходе рассказа в этих словах акцент переносится со слова *родном* на слово *углу*. Это имение, которое перейдет после смерти тети к Вере, оказывается именно *углом*, ямой, в которую Веру забросила жизнь. Здесь все полно крепостничества. Здесь бьют, презирают людей.

«Когда тетя варила варенье, с очень серьезным лицом, точно священнодействовала, и короткие рукава позволяли видеть ее маленькие, крепкие, деспотические руки и когда, не переставая, бегала прислуга, хлопоча около этого варенья, которое будет есть не она, то всякий раз чувствовалось мучительство...» Здесь царит одурь скуки. Здесь нельзя остаться человеком.

Вера возмущена отвратительным деспотизмом, жестокостью ее тетки к людям.

«Она негодовала, ненавидела тетю; тетя надоела ей до тоски, до отвращения... Но что делать? Оборвать ее на слове? Нагрубить ей? Но какая польза? Положим, бороться с ней, устранить ее, сделать безвредной, сделать так, чтобы дедушка не замахивался палкой, но — какая польза? Это все равно, что в степи, которой конца не видно, убить одну мышь или одну змею. Громадные пространства, длинные зимы, однообразие и скука жизни вселяют сознание беспомощности, положение кажется безнадежным, и ничего не хочется делать; все бесполезно».

Так социальная действительность, окружающая героиню, предстает в образе равнодушного «зеленого чудовища», против которого героиня бессильна; оно, чудовище, превращает человека в ничтож-

ную частичку этого непонятного, бессмысленного пространства, такую же мертвенно-равнодушную, как и оно само. И вот интеллигентная девушка, раздумывающая о том, как жить, видящая фальшь и ложь жалкой филантропии, польза от которой такая же, как если убить одну мышь или одну змею в беспредельной степи,— девушка, думающая о помощи народу, с ужасом убеждается в том, что она опускается; в истерическом припадке от скуки, пустоты, одури, тупости жизни она обижает забитую девушку, горничную, обижает так же позорно, по-крепостнически, как привыкли обижать людей ее тетка, ее дедушка. Она убеждается в том, что нет для нее никакого выхода, кроме обычного замужества, и решает согласиться стать женой здешнего «льва», любимца местных дам, обыкновенного карьериста, неумного, пошлого человека, но «лучшего» из всех возможных...

И вот она идет по степи, куда глаза глядят, и думает о том, «что, выйдя замуж, она будет заниматься хозяйством, лечить, учить, будет делать все, что делают другие женщины ее круга; а это постоянное недовольство и собою и людьми, этот ряд грубых ошибок, которые горой вырастают перед тобою, едва оглянешься на свое прошлое, она будет считать своею настоящею жизнью, которая суждена ей, и не будет ждать лучшей... Ведь лучшей и не бывает!

Прекрасная природа, грезы, музыка говорят одно, а действительная жизнь другое. Очевидно, счастье и правда существуют где-то вне жизни... Надо не жить, надо слиться в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность, с ее цветами, курганами и далью, и тогда будет хорошо...»

Так вновь красота природы, оставаясь самою собою, вызывает два прямо противоположных образа: с одной стороны, торжество жизни и, с другой стороны, подавление жизни; красота природы вмещает в себе — *жить и не жить*. В рассказах «Володя» и «В родном углу» побеждает, кажется, *не жить*: в первом рассказе — *не жить* в буквальном смысле; во втором — *не жить* настоящей человеческой жизнью, не быть человеком в подлинном смысле и значении этого слова, предоставить мертвенному равнодушию «зеленого чудовища» поглотить себя, слиться с этой мертвенностью, с этим «красивым спокойствием» — кладбищенским покоем.

Глубоким философским содержанием наполнена эта чеховская тема, это противопоставление двух взаимоисключающих образов природы. Мы видим, что эта тема, это противопоставление целиком *социально*. Природа выступает то в одном, то в другом образе в зависимости от того, с образом какой социальной действительности она поэтически связывается: с той социальной действительностью, которая поглощает, губит людей, или же — с подлинною, достойною человека действительностью, которая опирается на реальность, на все прекрасное в современности и, являясь идеалом, вместе с тем обозначает движение самой жизни вперед, к новым, более высоким и разумным формам.

В такой полноте слияния образов природы с образами социальной действительности настоящего и должного, реальности и идеала, в таком постоянстве действенной, оценочной роли лирического пейзажа, в таком постоянстве наличия в произведениях образов двух действительностей и, наконец, в такой художественной реальности образа истинной действительности, какою она должна быть,— во всем этом сказалось идейно-художественное новаторство Чехова. Тут и проявился с особенной ясностью *эстетически-моральный* пафос его творчества. Тема красоты — решающая тема Чехова. Тоска по прекрасному в жизни — лейтмотив его творчества.

Сделать человеческую жизнь, социальную действительность такою же прекрасной, как красота природы; сделать так, чтобы красота природы перестала быть постоянным укором для людей, постоянным судом над уродством и безобразием всего устройства человеческой жизни; слить красоту природы и красоту человеческой жизни в одно целое; сделать так, чтобы природа всегда представляла в образе дружелюбной человеку красоты, а не враждебной, не мертвенно-равнодушной; превратить бездушное «красивое спокойствие» природы — в живое, теплое, радостное, не контрастирующее с мраком и холодом жизни людей, как контрастируют ласковые, радостные и страстные цвета океана с беспросветной действительностью, поглотившей, подобно акуле, жизни и Гусева и Павла Иваныча,— таково содержание рассматриваемых новаторских чеховских мотивов. Так тоска по прекрасному оказывается у Чехова тоской о созидании красоты, мечтой о свободной творческой активности людей, преобразующих и социальную действительность и природу, соединяющих человека с природой в торжестве вселенского счастья. Этот мотив наиболее непосредственно связан с образом Астрова, но он звучит во многих произведениях Чехова.

«Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» («Три сестры»). В этих словах и раскрывается мелодия, заключенная во множестве чеховских пейзажей.

В «Черном монахе» (1894) развита тема *созидания красоты жизни*. Песоцкий и его дочь считают Коврина *великим человеком*, — в то время, как он на самом деле — увы! — ничтожен. По-настоящему *великим человеком* является великий садовод Песоцкий. Тут есть переключка с темой «Попрыгуньи», где истинно великий человек — это доктор Дымов, а не те блистательные знаменитости, которыми увлекается его несчастная, жалкая в своем поверхностном «прыганье» по жизни жена. Песоцкий, Дымов — это и есть положительные герои Чехова, они принадлежат к типу тех настоящих людей, которых Чехов любит, как любил он Пржевальского.

Песоцкий — истинный творец красоты на земле, и его сад — поэтический образ истинной жизни. В то время, как Песоцкий и Таня заняты подлинным творчеством, Коврин занят *лжетворчеством*. Отсюда и необыкновенная, обманывающая его самого, коварная легкость его труда. Чехов противопоставляет этой преда-

тельской легкости, связанной с льстивыми речами черного монаха, этой ложной поэтичности, неестественному экстазу — все то прозаическое, деловое, будничное, неприятное, пахнущее потом, требующее непрерывной заботы, когда «подъем» и «экстаз» являются лишь выражением наивысшего терпения и упорства, — словом, все то, без чего и невозможно истинное творчество, созидание красоты на земле. Лжетворчество может выглядеть красивым, а настоящее творчество может быть внешне и некрасивым; но красота — только в творчестве, оно делает прекрасным и все некрасивое. Лжетворчество и лжетруд — далеко не безобидны; они несут разрушение настоящих ценностей; в них всегда таится злоба — вроде той, которую так отвратительно обрушил Коврин на настоящих создателей, на Песоцкого и Таню, — злоба, которая по своей сущности недалеко от ненависти гоголевского лжехудожника Чарткова, уничтожающего в своей сумасшедшей ярости ценности, созданные истинным творчеством.

Коврину во время его экстаза представлялось, что красота природы, красота волшебного сада, созданного Песоцким, близка ему, Коврину, — но это представление было столь же ложным, как и все иллюзии Коврина в период его ложного вдохновения. Красота природы является действительной, своей, родной для Песоцкого и Тани потому, что они *творят* ее. И одно из доказательств этой близости для них, этой освоенности ими красоты природы как раз и заключается в их постоянных прозаических столкновениях с природой, в трудности, непрерывной напряженности их *борьбы* с природой. Для Коврина же красота природы — только объект любования. Она для него — такая же *легкая*, не требующая усилий, терпения, пота, как и его ложное вдохновение, оказывающее лишь видимость творчества и труда.

Противопоставление красоты природы и некрасоты человеческой жизни у Чехова не имеет ничего общего с отвлеченным противопоставлением природы человеку, со стремлением подавить могуществом, равнодушным величием природы «ничтожного человека». Красота природы в чеховских пейзажах никогда не унижает человека, не внушает той мысли, что перед лицом природы вся жизнь людей лишь «суета сует», что безразлично, как жить, когда думаешь о мироздании, о космосе. Мотив контраста между вечною красотой природы, ее загадочностью, непостижимой мудростью — и суетностью, брэнностью, быстротекущестью, жалкою малостью человеческой жизни — этот мотив, нередко звучавший в искусстве, враждебен Чехову. У Чехова красота природы не умаляет человека, а поднимает его к той красоте, которая должна утвердиться во всей человеческой жизни, во всех отношениях между людьми.

Такое противопоставление природы человеку, которое направлено на умаление человека, Чехов считает пошлостью, оправданием уродств действительности на том основании, что, дескать, никогда

не достичь ничтожному человеку величия природы! Этот мотив, имеющий свою давнюю литературную традицию, Чехов связывает с образами пошляков, довольных собой и всем окружающим. В повести «Моя жизнь» автор вкладывает подобные рассуждения в уста бездарному архитектору, воплощающему в себе все мещанство, весь подавляющий деспотизм окружающей действительности.

«— Взгляни! — говорил он сестре, указывая на небо тем самым зонтиком, которым давеча бил меня. — Взгляни на небо! Звезды, даже самые маленькие, — все это миры! Как ничтожен человек в сравнении со вселенной!» И говорил он это таким тоном, как будто ему было чрезвычайно лестно и приятно, что он так ничтожен. Что это за бездарный человек!»

У Чехова сама природа томится о счастье, о такой человеческой жизни, которая достойна красоты природы и красоты человека. Сама природа не хочет быть мертвенно-равнодушной к человеку! Сама природа хочет, чтобы ее теплота, нежность, вдохновение не существовали в обидной, унижительной, насмешливой отчужденности от жизни людей! Сама природа хочет быть человеческой. Она не хочет быть чудовищем! Она хочет всегда выражать счастье, торжество жизни. Кто из художников до Чехова так решил извечную тему природы и человека?

Конечно, Чехов близок в теме природы и человека к Л. Толстому. Но у Толстого природа выступает извечно равной самой себе. Человек должен вернуться к ее естественности. Впрочем, простое возвращение к простой натуральности, по Толстому, реально невозможно. Оленин в конечном итоге оказывается не только ниже Ерошки, как бы представляющего самое природу в ее стихийности и простоте; в сравнении с ним Оленин и жалок со своим эгоцентризмом, непростотой, недостаточной естественностью, но он оказывается и выше — именно тем, что противопоставляет себя стихийности природы; простое возвращение к натуральности, простое тождество человека с природой не только невозможно, но и страшно; Толстой не только поэтизирует Ерошку, но и со всем бесстрашием своей художественной мысли подчеркивает и его примитивизм, и его стихийную бездумную жестокость.

Неполноценность Оленина — это неполноценность человека, оторвавшегося от природы; неполноценность Ерошки — это неполноценность человека, еще недостаточно поднявшегося над природой. Таким образом, Оленин не только потерпел поражение в итоге встречи с «натуральным» миром Ерошки, Оленин не только осуждается, но и возвышается над ограниченностью «натурального» мира. Он приходит к выводу о невозможности просто слиться с природой, стать оленем, комаром, как ему мечталось; говоря на чеховском поэтическом языке, это означало бы быть поглощенным «зеленым чудовищем». В этом заключается и отличие Оленина от пушкинского героя: Алеко лишь потерпел поражение в итоге своей встречи с миром натуральной целостности, естественности;

его эгоцентризм лишь осуждается, не рассматривается в связи с проблемой самосознания «рефлектирующей» личности, в которой природа стремится осознать самое себя.

Толстой оставляет антиномию нерешенной. Он постоянно по-новому возвращается к ней — в «Войне и мире», «Анне Карениной» и других произведениях.

Чехов внес в решение этой темы мотив творческой активности человека, стремящегося к преобразованию и социальной действительности и природы. Отсюда и необычная активность образов природы в его произведениях, полнота слияния этих образов с образами социальной действительности в значении сущего и должного.

Демократический интеллигент-разночинец Чехов смотрит на природу глазами горожанина, не отвергающего, а принимающего и утверждающего прогресс культуры, техники, науки, цивилизации. Ему понятен и близок протест Толстого против ужасов капиталистической цивилизации, но он глубоко сознает невозможность достижения царства красоты и правды вне прогресса, вне культуры, он мечтает об активном преобразовании разумной человеческой творческой волей и социальной действительности и природы. Чехов не знает путей, ведущих к реальной возможности такого преобразования, но он глубоко чувствует необходимость и его все сильней захватывает радостное предчувствие возможности великого преобразования. Он глубоко чувствует, что сама *красота человека* определяется активностью творческого участия в преобразовании мира. Потому-то и образ природы возникает у него в томлении, предчувствии, страстном желании могучего действия человечества, в ожидании прихода свободного *деятеля*, утверждающего красоту мира. Так, в повести «Степь» образ степи предстал в страстном богатырском напряжении, во властном требовании самой степи осмыслить ее, понять, дать ей «общую идею», направить к свободному полету вместе с свободной степной птицей, освободить от бездушной власти мертво и хищно кружащихся по ней коршунов — сухих, прозаических, бездушных «хозяев» — Варламовых, — дать ей певца! Это требование: певца! — и означает требование природы прояснить, очеловечить ее, чтобы она не могла уже являться зеленым чудовищем.

Еще не было художника до Чехова, у которого образ природы предстал бы в такой динамичности, в таком единстве устремления вместе с человеком к торжеству человечности и в жизни людей, и в самой природе.

И человек и природа одинаково хотят быть достойными друг друга и одинаково страдают от противоречия между красотой и безобразием, от бессмысленной стихийности и жестокости. Такое решение извечной темы природы и человека было художественным открытием Чехова. Следующий шаг в развитии этой темы сделал уже Горький, прямо и непосредственно представив отно-

шения человека с природой как отношение свободного мастера к материалу своего труда.

Рассмотренные мотивы темы чеховского творчества обогащались от произведения к произведению; в разных вариациях звучал лейтмотив: «...и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» («В овраге»). *Красота* всегда сливается в сознании Чехова с *правдой*, эстетическое с этическим. *Красота и правда правят миром* («Студент»). Исследуемая нами тема чеховского творчества воплотилась и в «Вишневом саде».

«Иной раз,— говорит Лопухин,— когда не спится, я думаю: господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны по-настоящему быть великанами...»

Вновь и вновь красота природы предстает как требовательный, властный призыв устроить на земле жизнь, достойную величия и природы и человека.

«Вся Россия наш сад»... «мы посадим новый сад, роскошнее этого»,— в этих словах и раскрывается чеховская поэтическая идея. *Настоящая красота — это созидание красоты*. Преобразование социальной действительности и преобразование природы сливаются в одно целое в этом созидании счастья. Вся Россия, вся земля должны стать цветущим садом.
