

Б 116-28
XIX

О ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ СССР
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ В. И. ЛЕНИНА

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

ТОМ XIX

СЕРИЯ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК

выпуск 3

СТАЛИНАБАД—1959

Серия филологических наук, вып. 3, 1959

ШАТАЛОВ С. Е., ПЕТРУШКОВ В. С.

ЧЕХОВ И ЛЕРМОНТОВ

(о ненаписанном романе Чехова)

Факты «совпадений» и «заимствований» в творчестве писателей различных поколений и различных общественно-литературных группировок представляются далеко не «безобидным» вопросом. Истолкование их, помимо тонкого анализа художественной формы, требует множества историко-литературных и социально-политических сведений. Факты «совпадений» и «заимствований» в творчестве крупных мастеров литературы «обрастают» также и фактами исследования смежных эпох и перерастают в исследование об отношениях двух писателей, как выразителей двух литератур.

Повесть Чехова «Дуэль» представляет собою одно из таких произведений, которые вызывают многие соображения об отношениях писателей разных эпох и, в определенной мере, различных социально-политических устремлений.

Принято считать, что Чехов начал работу над повестью «Дуэль» в январе 1891 года, едва вернувшись из поездки на Сахалин, и закончил ее в августе того же года. В это время Чехов был уже вполне сформировавшимся писателем. У Чехова за плечами уже были десятки превосходных рассказов, четыре сборника, Пушкинская премия, «Скучная история», «Степь». И потому тем более представляются странными, те многочисленные «совпадения» в проблематике и художественной структуре «Дуэли», которые вызывают в памяти роман Лермонтова «Герой нашего времени». Пристрастный исследователь, который непременно отыскивает «истоки» в литературном явлении постарее, подревнее, может даже заявить прямо, что «Дуэль» явно создана под сильным влиянием Лермонтова. Доказательств для этого вывода окажется вполне достаточно: место, действия в обоих

случаях одно—Кавказ. Фон, обстановка—сходные: и там и здесь «опасная» жизнь, преступные контрабандисты, загадочные горцы. Проблема—одна, герой—один и тот же. Конфликт, кульминация, дуэль, внутренние монологи о смысле бытия—все это, казалось бы, предельно сближает идейный костяк и сюжетные схемы обоих произведений. Этот «обвинительный» для Чехова список можно было бы значительно пополнить пейзажными зарисовками, ритмо-мелодическим тоном повествования, авторским отношением и даже принципами построения произведения и образа.

Не замечать поразительных совпадений в указанных произведениях может только тот, кто глух к художественной форме (к сожалению, это стало профессиональной болезнью очень и очень многих литературоведов), или человек, для которого и «Дуэль» и «Герой нашего времени» лежат в «давнопрошедшем» времени, в том уголке памяти, где окончательно стерлись образные детали и осталось лишь общее впечатление.

Разделенные полувеком бурной русской общественной жизни, «Дуэль» и «Герой нашего времени» остаются произведениями, в сущности, одного жанра, одного «семейства». Этот факт требует обстоятельных объяснений

Прежде всего, каково было отношение Чехова к Лермонтову? Нет ли здесь и в самом деле подражания или, в лучшем случае, ученического отношения Чехова к предшественнику-учителю?

Тут надобно указать, что авторитет Лермонтова как писателя в 80-е годы был весьма невелик. Н. Рубакин в своих «Этюдах о русской читающей публике» приводит примечательные статистические сведения по ряду крупнейших русских библиотек: Лермонтов был одним из наименее читаемых русских писателей и поэтов, уступая даже Жуковскому и Кольцову, не говоря уж о Фете, Полонском, Мее и др. Читательских заявок на иностранную переводную литературу в среднем оказывается в 2—3 раза более, чем на популярнейших в то время русских прозаиков; на Лермонтова и Жуковского их оказывается в 4—5 раз менее, чем на Достоевского и Л. Толстого.

Нельзя забывать также и о том, что демократы-шестидесятники, мужицкому демократизму которых претил аристократизм и индивидуалистичность Лермонтова, зачислили его во враждебный лагерь и неоднократно пародировали. Перепевы Добролюбова из Лер-

монтова положили начало десяткам пародий на разнообразные произведения Лермонтова. Только Фета пародировали чаще, чем Лермонтова. Но ведь Фет был откровенным врагом демократии и различия!

Эти факты отвечают, как нам представляется, на вопрос: могли ли сложиться вначале между Чеховым и Лермонтовым отношения ученика и учителя.

Но в 1887—1888 гг. в воззрениях Чехова происходит настоящий перелом. Он отошел от юмористики, написал первую «настоящую» драму «Иванов», постепенно прекратил сотрудничество с «Новым временем», упорно работал над «Степью» и настойчиво обращался к роману, рукопись которого, по общему признанию, была утеряна. Письма Чехова в эти годы содержат десятки замечаний о самых разнообразных писателях, об отдельных произведениях и о коренных вопросах литературы. Чехов читает и перечитывает буквально все, что было создано в предшествующей русской литературе. Он принял совет Григоровича—написать роман; он даже принял и сюжет Григоровича—написать роман о семнадцатилетнем юноше, застрелившемся из-за несоответствия мечты-реальной жизни. Но чтобы написать серьезный социально-психологический роман и не впасть в ненавистную Чехову «достоевщину», нужно было учиться. Ни на минуту не надо забывать чеховское представление о литературе, как непрерывной учебе и непрерывном, напряженном труде.

Чехов пишет: «...повторяю зады, прочитываю то, что читал уже. Между прочим, читаю Гончарова и удивляюсь. Удивляюсь себе: за что я до сих пор считал Гончарова первоклассным писателем? Его «Обломов» совсем неважная штука. Сам Илья Ильич, утрированная фигура, не так уж крупен, чтобы из-за него стоило писать целую книгу. Обрюзглый лентяй, каких много, натура не сложная, дюжинная, мелкая; возводить сию персону в общественный тип—это дань не по чину. Остальные лица мелкие, пахнут лейковщиной, взяты небрежно и наполовину сочинены. Эпохи они не характеризуют и нового ничего не дают. Штольц не внушает мне никакого доверия. Автор говорит, что это великолепный малый, а я не верю. Это продувная бестия, думающая о себе очень хорошо и собою довольная. Наполовину он сочинен, на три четверти ходулен. Ольга сочи-

нена и притянута за хвост. А главная беда—во всем романе холод, холод, холод...».*

В этом же письме содержатся замечания о Гоголе и оценка его «Коляски», «Ревизора» и «Женитьба». В аналогичных емких (хотя и субъективных) характеристиках и во множестве более сжатых замечаний упоминаются в письмах Чехова 1888—1889 гг. имена Салтыкова-Щедрина, Помяловского, Тургенева, Гоголя, Добролюбова и Белинского (а между строк проглядывает Чернышевский), называются имена десятков писателей-современников — Боборыкина, Мережковского, Потапенко, Короленко, Мамина-Сибиряка, Гаршина, Полонского и др.

Чехов делает серьезные выводы о русской общественной жизни, о науке и научных методах, о литературе и специфике литературного творчества. Он пишет, что в отличие от современности прежде «во главе изданий находились люди с ясно выраженной физиономией, люди вроде Белинских, Герценов и т. п.*, которые не только платили гонорар, но и притягивали, учили и воспитывали...»*. Он кратко замечает: «Появление г. Ясинского в «Новом времени»—это большое литературное свинство»***. Только так и можно было охарактеризовать капитуляцию бывшего сотрудника «Отечественных записок».

«Живые цифры»****—вздор, который трудно читать и понимать»—пишет он Плещееву 31 марта 1888 года, начиная свою сознательную и упорную борьбу с народничеством, как одной из многих опасных иллюзий, разрушать которые Чехов считал своим первейшим долгом.

Доходя до крайности в своем объективизме, Чехов пишет Суворину: «не беллетристы должны решать такие вопросы, как бог, пессимизм и т. п. Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о боге или пессимизме»*****

* А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, том XIV, стр. 353. (в дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию Чехова и в сносках будет сокращенно обозначаться инициалами издания, латинскими цифрами том и арабскими—страница).

* Надо обратить внимание на это многозначительное и т. п. Подобными Белинскому и Герцену были только Добролюбов и Чернышевский. Но в письме к Полонскому Чехов не счел возможным продолжить свою мысль.

** А. П. Ч., XIV, 19.

*** Там же, 31.

**** Гл. Успенского.

***** Там же, 118.

Чехов пишет и о материализме, отстаивая его перед Сувориным, и об идеалах 60-х годов и тех, кто присваивает их себе; он упоминает мимоходом о «Капитале» Маркса, понимая, по крайней мере, о чем он говорит, а два года спустя, из Мелихова, он грустно-иронически пишет Суворину: «я понимаю прелести капитализма».

И как лейтмотив, через все эти записки научно-теоретического, художественно-практического и делового характера проходит мысль о романе. Чехов пишет кое-что и о замысле романа и о его величине и о том, каким он должен быть и как он ему не дается. 12 января 1888 года он пишет Григоровичу, оправдывая прекращение работы над романом: «Прерванный роман буду продолжать летом. Роман этот захватывает целый уезд (дворянский и земский), домашнюю жизнь нескольких семейств... в романе взяты люди обыкновенные, интеллигентные, женщины, любовь, брак, дети...»*

Но прерванный роман так никогда и не был закончен. Исчезла ли рукопись его бесследно? Семанова довольно убедительно говорит о том, что неоконченный роман Чехова не погиб для литературы и предстал впоследствии в виде цикла рассказов «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви» (См. Л. Семанова «Чехов в школе», М., 1949 г.) Единство замысла и идеи, единство персонажей и принципов построения образа,—все это действительно позволяет представить три названных рассказа «обломками» романа, начатого еще в 1887 году.

Однако примечательнее всего тот факт, что в 1888 году у Чехова возник замысел совсем иного романа и, к тому же, построенного не по принципу циклизации новелл («Рассказы из жизни моих друзей»),** а в виде стройного «архитектурного целого», «дворца», как его именует Чехов. «Ах, если бы вы знали, какой сюжет для романа сидит в моей башке»,—воскликает он 9 февраля 1888 года в письме к Плещееву, т. е. менее месяца спустя после чинного обещания Григоровичу. Очевидно, это уже нечто совсем иное, чем сюжет Григоровича о мальчике-самоубийце, и, видимо, непохоже на собственный сюжет «Рассказов из жизни моих друзей», уже начатых и хорошо продуманных. Но срочная работа и, может быть, невыношенность замысла мешали приняться за этот новый роман. Полгода спустя Чехов пишет Плеще-

* А. П. Ч., XIV, 15.

** Устанавливается по письму к Суворину: «Назвал я его так; «Рассказы из жизни моих друзей». См. т. XIV, стр. 370.

еву: «Роман мой на точке замерзания. Он не стал длиннее...»

Судить о замысле этого романа можно по одному короткому деловому запросу Чехова: «Спроси Суворина и Буренина: возьмутся ли они напечатать вещь в 1500 строк? Если да, то я пришлю, хотя я сам против печатания в газетах длинных канителей с продолжением шлейфа в следующем №. У меня есть роман в 1500 строк, нескучный, но в толстый журнал не годится, ибо в нем фигурируют председатель и члены военно-окружного суда, т. е. люди не либеральные. Спроси и поскорей отвечай. После твоего ответа я быстро перепишу начисто и пошлю».*

Этот запрос содержится в письме к Ал. Чехову от 12 октября 1887 года по соседству с собственной оценкой пьесы «Иванов». «Я создал тип, имеющий литературное значение, я дал роль, которую возьмется играть только такой талант, как Давыдов, роль, на которой актеру можно развернуться и показать талант», — пишет Чехов брату, опуская обычную иронию и юмористическую насмешливость. Не новый тип «лишнего человека» и далеко не новая роль были оценены преувеличенно; это и понятно: драма «Иванов» была первой крупной, глубокой и серьезной вещью Чехова, построенной на анализе психологии героя. Нельзя отрицать того факта, что юмористика Чехова лишена значительной психологической глубины. Юмористические персонажи Чехова психологически бедны и наделены одной-двумя характерными чертами.

Примечательно, что мысль о романе появляется у Чехова в момент ломки воззрений и решительного отхода от юмористики. Роман представляется Чехову, видимо, единственным жанром, в больших и емких пределах которого можно обстоятельно и убедительно показать внутренний мир героев. Роман был для Чехова, вступавшего в пору творческой зрелости, такой же традиционной неизбежностью, через которую он должен был пройти, как и ряд традиционных тем, выдвинутых его предшественниками, в том числе и тему «лишнего человека».

Новый творческий рост писателя, новаторское преобразование русской новеллы в жанр, смыкающийся по идейно-политической насыщенности и по психологиче-

* А. П. Ч., XIII, 373.

ской глубине с полноценной повестью и даже романом, — все это могло свершиться лишь после овладения и в результате переработки художественного наследия предшественников, а затем и определенного отталкивания от сложного комплекса идей, тем и творческих приемов писателей прежних эпох.

Традиция, преемственная связь предполагает не только приятие и продолжение наследия прошлого, но и борьбу с определенными, устаревшими моментами в нем, переработку и дальнейшее развитие его. Разумеется, речь идет о живых традициях, которые продолжают выдвигаться действительностью, а не об «окаменелостях мысли и быта», как определил Горький ряд омертвелых традиций.

Обращение к Лермонтову именно в этот период было для Чехова и оправданным и вполне закономерным. Именно в 1888 году, несколько недель спустя после решительного обещания «быстро переписать начисто» и послать в «Новое время» будто бы уже вполне готовый роман, появляется коротенькое замечание Чехова в письме к Полонскому: «Может быть, я и не прав, но лермонтовская «Тамань» и пушкинская «Капитанская дочка», не говоря уже о прозе других поэтов прямо доказывают тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой».*

Выразительна в этом письме оговорка «может быть, я и не прав»: Чехов еще не бросал открыто вызов сложившемуся массовому представлению о Лермонтове и Пушкине, как о писателях «хрестоматийных», устаревших. Не надо также забывать, что это письмо одного талантливого писателя к другому и письмо в порядке творческого совета, а не отвлеченного обмена мнениями.

Примечательно, наконец, и то, что лермонтовская «Тамань» поставлена впереди «Капитанской дочки».

Год спустя Чехов снова упоминает о Лермонтове — теперь в иной, еще более важной связи. «Откуда ты взял, — пишет он П. Сергеенко, — что я много пишу? За весь прошлый год, т. е. за лето и зиму (1888—1889 гг., — С. Ш.), я и пяти рассказов не сделал... Лермонтов умер 28 лет, а написал больше, чем мы оба с тобой вместе. Талант познается не только по качеству, но и по количеству им сделанного».** Скромнейший Чехов, как видно из его замечания, так или иначе примеривает свою ра-

* А. П. Ч., XIV, 17.

** А. П. Ч., XIV, 325.

боту и свою «продукцию» к литературному наследию и напряженной работе Лермонтова. Причем, «примеривание» это совершается как раз тогда, когда все еще встречаются в его письмах упоминания о незавершенном романе.

Постепенно эти упоминания гложут и исчезают в 1891 году, когда Чехов, вернувшись с Сахалина, принимается за «Дуэль», которая не имеет никакого отношения к сахалинским впечатлениям, а не за «Палату № 6», замысел которой зародился у Чехова незадолго до путешествия на Сахалин и которая вся построена на впечатлениях этого путешествия: Россия—огромная смиренная камера, где тысячи людей мучаются «под властью развращенных красноносых смотрителей».

Впоследствии Чеховым были высказаны еще несколько замечаний о Лермонтове, которые, к сожалению, не датированы и даны современниками неточно, по своим воспоминаниям. Так, С. Щукин сообщил известное замечание, ставшее ходячим: «Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова. Я бы так сделал: взял его рассказ и разбирал бы, как разбирают в школах, по предложениям, по частям предложения... Так бы и учился писать».* Но это замечание принадлежит уже зрелому мастеру. И в воспоминаниях С. Щукина выразительно связались два факта, из чего он, впрочем, не сделал вывода: немедленно вслед за такой восторженной оценкой языка Лермонтова идет еще одно тонкое замечание—об улучшении, о развитии языка.

«А вы замечаете, как вообще развивается язык? Заметили ли вы, как теперь выбрасывают слова, которые недавно считали невозможным опускать. Еще недавно, например, писали: несколько лет тому назад; теперь же все пишут: несколько лет назад, опуская слово тому. Выходит хорошо...»** А ведь это самое «тому назад» взято из прозы Лермонтова, где оно неоднократно встречается. И таким образом, высокая «ученическая» («так бы и учился писать») оценка Чехова сопрягается с подчеркиванием поправки «учителя», дальнейшего совершенствования творческого наследия предшественника.

К таким же недатированным замечаниям относится и еще одно, приводимое М. Дроздовой: «Чехов научил меня ценить Лермонтова»***

* «Чехов в воспоминаниях современников», М., 1954, 542—543.

** «Чехов в воспоминаниях современников», М., 1954, 542—543.

*** «Новый мир», 1954, № 7, стр. 212.

А в воспоминаниях А. Сереброва (Тихонова) приводится чеховское впечатление о рассказе Горького «На плотях» и сопоставление его с Лермонтовым: «Во всей нашей литературе я знаю только еще один такой, это «Тамань» Лермонтова».*

Кстати, лермонтовской «Тамани» удивительно близок рассказ самого Чехова «Воры», а объяснение его точки зрения в письме к Суворину в основном сходится с предисловием к «Герою нашего времени». Вот как предваряет свой роман Лермонтов: «Вы скажете, что нравственность от этого не выигрывает? Извините. Довольно людей кормили сластями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины. Но не думайте однако после этого, чтоб автор этой книги имел когда-нибудь гордую мечту сделаться исправителем людских пороков. Боже его избави от такого невежества! Ему просто было весело рисовать несовременного человека, каким он его понимает и, к его и вашему несчастью, слишком часто встречал. Будет и того, что болезнь указана, а как ее излечить—это уж бог знает!»**

А вот что сообщает Чехов в ответ на требование Суворина: «Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч. Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно. Пусть судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть. Конечно, было бы приятно сочетать художество с поведенью, но для меня это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники». Аналогичные замечания высказываются и в рассказе «Огни» и в письмах по поводу этого рассказа. Кстати же, напоминаем, что «Огни» написаны в 1888 году, а «Воры» опубликованы в начале 1890 г.—до отъезда на Сахалин.

Приведенными замечаниями и ограничиваются известные суждения Чехова о Лермонтове.

Однако можно предполагать, что число их увеличится, если мы внимательно вчитаемся в переписку Чехова 1888—1889 гг. И если верно наше предположение о том, что работа над романом социально-психологического характера (переросшая впоследствии в работу по коренному преобразованию новеллы в емкий социально-психо-

* «Чехов в воспоминаниях современников», М., 1954, стр. 500.

** М. Ю. Лермонтов «Избранное», М., 1946, стр. 255.

логический жанр) сочеталась с творческими исканиями образцов такого рода и овладением традиций предшественников, то мы непременно встретимся еще не раз с обращениями Чехова к Лермонтову.

Летом 1888 года Чехов из Сум отправился в поездку по Крыму и Кавказу. Крым произвел на Чехова неприятное впечатление. «Он разрекламирован докторами и барынями—в этом вся его сила,—пишет Чехов своей сестре.—Ялта—это поместь чего-то европейского, напоминающего виды Ниццы, с чем-то мещански-ярмарочным».*

Буржуазный курорт «с откровенным выражением чего-то очень гнусного» не мог по мнению Чехова, претендовать на красоту, не мог вдохновить поэта и художника.

Иное впечатление произвел Кавказ.

Вероятно, еще свежо было в России романтическое представление о Кавказе, овеянном преданиями и легендами. Первое же письмо Чехова с кавказского берега поразительно отличается от предыдущих, из Крыма: оно пронизано восклицательной, восторженной интонацией, по нему видно неожиданное возбуждение творческой фантазии, «тысяча сюжетов из каждого куста, неба, гор и моря глядят» на Чехова.

По возвращению в Сумы Чехов вновь и вновь обращается к Кавказу. Описывая его, он невольно сбивается со своего нарочито прозаического подхода на возвышенное, приподнятое живописание в духе Лермонтова. Предварительное перечитывание Лермонтова сказалось теперь в восприятии Кавказа глазами Лермонтова. Отголоски «Демона», «Мцыри», кавказских стихов, «Героя нашего времени» начинают звучат в письмах Чехова. Вот ряд писем, не рассматривавшихся прежде в этой связи.

«Я никогда в жизни не видел ничего подобного,—пишет он Лейкину.—Это сплошная поэзия, не дорога, а чудный фантастический рассказ, написанный демоном, который влюблен в Тамару».**

Баранцевичу он сообщает в том же духе: «Впечатления до такой степени новы и резки, что все пережитое представляется мне сновидением и я не верю себе. Видал я море во всю его ширь, Кавказский берег, горы, горы, горы, эвкалипты, чайные кусты, водопады, свиней с

* А. П. Ч., XIV, 133—134.

** А. П. Ч., XIV, 146.

длинными острыми мордами, деревья, окутанные лианами, как вуалью, тучки, ночующие на груди утесов-великанов, дельфинов, нефтяные фонтаны, подземные огни, храм огнепоклонников, горы, горы, горы... Пережил я Военно-Грузинскую дорогу. Это не дорога, а поэзия, чудный фантастический рассказ, написанный демоном и посвященный Тамаре... Вообразите себя на высоте 8000 футов... далеко, далеко внизу вы видите узкое дно, по которому вьется белая ленточка—это седая, ворчливая Арагва... Вообразите две высокие стены и между ними длинный, длинный коридор; потолок—небо, пол—дно Терека; по дну вьется змея пепельного цвета. Змея злится, ревет и щетинится. Это Дарьяльское ущелье, или, выражаясь языком Лермонтова, теснины Дарьяла».*

Лермонтовские отголоски звучат и позже.

Так, осенью 1888 г. он пишет Суворину: «На меня от скуки нашла блажь: надоела золотая середина, я всюду слоняюсь и жалуюсь, что нет оригинальных, бешеных женщин... Одним словом, а он, мятежный, бури ищет!»**

Полускрытая и откровенная цитация Лермонтова, образы и краски Лермонтова, самая интонация его суровой и мощной поэзии,—все это без особенного труда и без малейших натяжек обнаруживается в письмах Чехова той поры.

Работа Чехова по овладению лермонтовским социально-психологическим романом вылилась к осени 1888 г. в откровенное увлечение Лермонтовым. Наблюдения и выводы Чехова о жизни предельно сближаются с мыслями из дневника Печорина и нередко звучат, как слегка обновленные заимствования. История падения Грушницкого в глазах княжны Мери по мере того, как он терял ореол необыкновенности, по новому рассказывается Чеховым в письме к Суворину: «Никто не хочет любить в нас обыкновенных людей. Отсюда следует, что если завтра мы в глазах добрых знакомых покажемся обыкновенными смертными, то нас перестанут любить, а будут только сожалеть»***

Печоринские мысли о жизни, о славе-удаче, о любви, о публике встречаются в десятках писем и рассказов Чехова 1888—1889 гг.

Неужели и это—«совпадения», как полагает иной критик? Другой же может резонно заявить, что десятки

* А. П. Ч., XIV, 147—148.

** Там же, 237.

*** Там же, 240.

подобных «совпадений» мы обнаружим, если возьмемся пристрастно сопоставлять Чехова, скажем, с Тургеневым.

Ответим решительно: да! И при сопоставлении с Тургеневым мы обнаружим определенную перекличку писателей. Но «совпадения» эти идут в ином плане, касаются иных сторон творчества и преодолеваются они Чеховым иначе, может быть, даже гораздо резче.

Чехов начинал не на пустом месте. Не могло быть новаторством каждое его слово и малейшее литературно-творческое движение. Чехов закономерно обращался к предшественникам, повторяя, перестраивая и обновляя то, что было сказано ими.

Обращение к Лермонтову, видимо, было обусловлено и целым рядом таких субъективных причин, которые сможет исчерпывающе объяснить лишь психология творчества. Однако и одних объективных причин вполне достаточно, чтобы признать необходимость обращения именно к Лермонтову, а не Гончарову или Тургеневу.

После всего сказанного не покажется удивительным письмо Чехова от 20—25 ноября 1888 года. Удивительны, пожалуй, лишь комментарии к этому письму («рассказ в печати не появился», «неизвестен», «рукопись утеряна» и т. п.), в котором речь идет о рассказе, имеющем самое непосредственное отношение и к Лермонтову, и к чеховской «Дуэли».

Вот что пишет Чехов: «Ах, какой я начал рассказ! Привезу и попрошу вас прочесть его. Пишу на тему о любви. Порядочный человек увез от порядочного человека жену и пишет об этом свое мнение; живет с ней — мнение; расходится — опять мнение. Мельком говорю о театре, о предрассудочности «несходства убеждений», о Военно-грузинской дороге, о семейной жизни, о неспособности современного интеллигента к этой жизни, о Печорине, об Онегине, о Казбеке...»*

В этом изложении чеховского замысла рассказа отчетливо угадывается сюжетный костяк будущей «Дуэли» и даже намечается основной принцип раскрытия героя, «порядочного человека», увезшего чужую жену и составляющего по этому и множеству других поводов каждый раз обоснованное мнение. И вместе с тем этот замысел теснейшим образом связан с увлечением Лермонтовым, в нем видны отголоски лермонтовских настроений и печоринского дневника.

* А. П. Ч., XIV, стр. 239.

С этим замыслом, видимо, связалась предварительная работа над романом и учеба у Лермонтова; замысел облекся в плоть кавказских впечатлений. Рассказ неудержимо стал перерастать в роман и... был оставлен Чеховым.

Это странно и нелогично.

Но не сможет ли объяснить эту «нелогичность» следующее чистосердечное признание Чехова: «мне кажется, что в будущем году я буду сильнее, чем теперь; и вот почему я не тороплюсь теперь рисковать и делать решительный шаг. Ведь если роман выйдет плох, то дело мое навсегда проиграно».*

Точно также была начата в 1888 году «Скучная история» (см. письмо к Суворину, 28. XI. 88.), причем, Чехов также называет ее рассказом, намеревается быстро закончить и определяет свою работу, как приступ к роману, как своеобразную, по собственному определению, «дрессировку в писании рассуждений». И точно также вскоре работа над «Скучной историей» была приостановлена. Совершенно также прекратилась работа над романом, «обломки» которого лишь много лет спустя явились в виде рассказов «Человек в футляре», «Крыжовник» и «О любви». Весною 1889 года Чехов в последний раз принялся за работу над «Рассказами из жизни моих друзей»; он с восторгом пишет об этом Суворину 11 марта, хотя и замечает: «еле справляюсь с техникой».** Месяц спустя он спокойнее сообщает Плещееву: «роман подвинулся вперед и сел на мель»***. А еще месяц спустя, в письме 4 мая Суворину, он уже мимоходом, говоря о работе над «Лешим», помянул: «пишу и роман»***.

Это было последнее упоминание и, видимо, последнее обращение к роману. Никакого романа за подписью Чехова в печати так и не появилось.

Двухлетняя учеба у классиков русского романа, настойчивое овладение техникой романа, разработанного Лермонтовым, Гончаровым и Тургеневым, двухлетние усилия по созданию собственного романа,—все это кончилось отказом от старого семейно-бытового романа и молчаливым признанием невозможности создать новый

* Там же, стр. 182.

** А. П. Ч., XIV, 330.

*** Там же, стр. 339.

*** Там же, стр. 356.

социально-психологический роман, в котором на первый план выдвигалась бы именно социальная основа.

У исследователей творчества Чехова нередко и неоднократно возникал вопрос: почему так и не был им написан роман?

Ответ нередко видели в малой силе утверждения Чеховым своего нечеткого идеала, а также в недостаточности «общей идеи», в ограниченности мировоззрения Чехова. Незадолго до войны Кирпотин утверждал невозможность возникновения романа во всей передовой русской литературе 70—90-х годов. Кирпотин подчеркивал, что обилие циклов (очерков, рассказов, повестей) у Салтыкова-Щедрина, Гл. Успенского и других писателей как раз и знаменовало усиленную деятельность по выработке нового романа. Можно согласиться с этой мыслью Кирпотина, но нельзя признать верным его «идеологическое обоснование» такого отсутствия демократического романа: «Для создания романа большого стиля автору необходимо иметь объяснение раздирающих его душу противоречий действительности, или же нужно, чтобы в самой действительности наметились достаточно ясно те тенденции развития, которые в конечном счете развития приводят к выходу из переживших себя, ставших невыносимыми условий существования».*

Таким образом, по Кирпотину выходит, что в переходные периоды демократическая литература всегда должна отказываться от жанра романа как непосильного для нее.

Гораздо точнее и справедливее находим мы ответ у Салтыкова-Щедрина, который сам был непосредственным участником этой трудной работы по преобразованию жанра романа. В «Господах Ташкентцах» находим следующее замечание: «Роман (по крайней мере в том виде, в каком он являлся до сих пор) — есть по преимуществу произведение семейственности. Драма его začínается в семействе, не выходит оттуда и там же заканчивается. В положительном смысле (роман английский) или в отрицательном смысле (роман французский), но семейство всегда играет в романе первую роль».**

Именно в плане семейно-бытовой интриги строили свои романы Гончаров, Тургенев, Герцен и, в меньшей степени, Лермонтов. Такие узкие рамки романа не давали широкого охвата различных сторон действительности.

* «Красная новь», 1940, № 11—12, стр. 321.

** Салтыков-Щедрин. Сочинения, 1937, том 5, стр. 29.

В семейно-бытовом романе не могла выдвинуться на первый план обрисовка основы общественного бытия общественного человека: социально-политическое положение героев, чины, карьера, социально-политический фон общественной жизни и ее философское осмысление.

И оттого именно, что Салтыков-Щедрин, Гл. Успенский, Короленко и Чехов осмыслили жизнь прежде всего в плане социально-политическом, они не могли воспользоваться уже готовой техникой семейно-бытового романа. Они закономерно должны были перерабатывать наследие предшественников, должны были создать, в сущности, новый роман. И работа Чехова над романом не может быть представлена изолированно, как неудачная попытка писателя, будто бы неспособного на создание широкого и глубокого отражения действительности.

И уже если подходить к этому факту с позиций подлинного историзма, то надо признать следующее. Так называемые неудачи демократов в жанре романа, в сущности, подготовили появление его у Горького, а затем и в советской литературе. Искания Салтыкова-Щедрина, Короленко, Гл. Успенского и Чехова (частично осуществленные в «Воскресении» Л. Толстого) расчистили основание для подлинно нового романа, принципиально отличающегося от семейно-бытового повествования.

Не в этом ли было подлинное новаторство—в изживании старых форм и средств отображения действительности (не отвечающих новому пониманию русской общественной жизни) и в постановке вопроса о создании новых форм?

Не форма развивается и видоизменяется в процессе развития. Развивается содержание, которое представляет более адекватное осознание и отображение непрерывно развивающейся действительности. И в процессе этого непрерывного развития материально-экономической культуры возникает потребность в более глубоко осознании ее и в новых средствах отображения.

Осознанное новаторство начинается там, где, наследие предшественников, вошедшее в сознание писателя как традиция, начинает переплавляться именно в соответствии с новой социально-общественной потребностью.

И можно считать, что с момента «освоения» Лермонтова, с «перекройки» его образов и комплекса художественных средств начинается осмысленное, новаторское преобразование Чеховым русской социально-психологической новеллы, как незадолго до того почти столь же

осмысленно и продуманно было произведено им преобразование юмористики.

* * *

В чем же выразилось освоение и, одновременно, «перекрыжка» Лермонтова?

Мы затронули переписку Чехова со многими характерными примерами. Теперь необходимо тщательно проанализировать его произведения конца 1887—начала 1891 гг. и на конкретных явлениях показать и приятие Лермонтова и отталкивание от него с очевидным движением далее по пути реализма.

К числу таких произведений, в которых так или иначе прослеживаются лермонтовские мотивы, надо отнести пьесу «Иванов», повести «Огни», «Скучная история», «Дуэль», рассказы «Красавицы», «Пари» и «Воры». Кроме того, несколько ранее отдельные детали лермонтовской образной системы, иронически переосмысленные, встречались в юмористике Чехова 1887 года.*

В повести «Огни» явственно ощущается печоринский фатализм и умение со страшной силой почувствовать бессмысленную растрату сил на пустяки и задуматься над никчемностью своего существования.

В «Пари» зазвучало (в письме героя) печоринское презрение к жалким людям, не умеющим подняться над мелочными интересами, и явная пресыщенность—знаниями, наслаждениями и пр.

В «Красавицах» Чехов «использует» один из эпизодов «Тамани»—описание незнакомой девушки-красавицы и то странное ощущение, которое вызывает у героя-повествователя созерцание красоты: и у Лермонтова и у Чехова это служит поводом к размышлениям о жизни в целом и о грустном характере ее.

В рассказе «Воры» в основном «использована» сюжетная схема «Тамани». Фельдшер Ергунов, подобно Печорину, без особенного желания попал на ночевку в дом, «недавно убитого ямщиками Андрея Чирикова». Этот дом «пользовался дурной славой», в нем также «не безопасно», как в этом доме сироты-красавицы, на постой к которой определяется Печорин. Чеховская Любка также связана с вольным, преступно-романтическим миром, как и безымянная красавица Лермонтова. Она также задерживает, обольстительно шепча и ласкаясь, Ергунова, когда конокрад Мерик уводит его ло-

* Особенно заметно это в пародийном рассказе «То была она!»

шадь, как и героиня Лермонтова, завлекшая в лодку и ради спасения контрабандиста Янко едва не утопившая Печорина. Ергунов, как и Печорин, обворован, но чувствует не раздражение потерей, а скорее, сожаление оттого, что вмешался, как чужак, в жизнь самобытного романтического мира.

Лермонтовское начало сильно отдавалось в первом варианте «Скучной истории». Но впоследствии повесть была так решительно переделана, что видеть «влияния» Лермонтова в окончательном варианте многим критикам покажется по меньшей мере странным. Убедительнее всего будет письмо самого Чехова: «Сюжет рассказа таков: я лечу одну молодую даму, знакоюсь с ее мужем, порядочным человеком, не имеющим убеждений и мировоззрения; благодаря своему положению, как горожанина, любовника, мужа, мыслящего человека, он волей-неволей наталкивается на вопросы, которые волей-неволей, во что бы то ни стало должен решать. А как решать их, не имея мировоззрения? Как? Знакомство наше венчается тем, что он дает мне рукопись—свой «автобиографический очерк», состоящий из множества коротких глав. Я выбираю те главы, которые мне кажутся наиболее интересными и преподношу их благосклонному читателю. Рассказ мой начинается прямо с VII главы и кончается тем, что давно уже известно, а именно, что осмысленная жизнь без определенного мировоззрения—не жизнь, а тягота, ужас. Беру я человека здорового, молодого, влюбчивого, умеющего и выпить, и природой насладиться, и философствовать...»*

По идейной направленности, по выводам этот рассказ, не законченный в 1888 году, представляет не что иное, как первооснову «Скучной истории». По принципам своего построения и раскрытия центрального образа—это явно «использование» и переосмысление печоринского дневника. Даже «множество коротких глав» и самое начало прямо с середины представляют освоение лермонтовского приема дневниковых записей под числами. Молодой же герой, не «испорченный», «не разочарованный», гораздо ближе стоит к Печорину, чем к старому профессору в окончательном варианте.

Разумеется, не надо забывать о той решительной пе-

* А. П. Ч., XIV, 242.

ределке, которая была впоследствии произведена над первоначальным замыслом. Переделка коснулась идейно-тематического содержания и художественной структуры повести; «Скучная история» стала выражением своего времени, преломила в рассуждениях профессора настроения своей эпохи и внешне уже ничем не связана с «Героем нашего времени». Но кто станет отвергать прямую генетическую связь современного человека с его древнейшим предком—на том лишь основании, что наука дает доказательства в виде разрозненных, разбитых костей, а не целых особей, чудом сохраненных специально для скептиков? Извлеченный нами из письма Чехова обломок идейно-сюжетного «скелета» повести более достоверно связывает «Скучную историю» с «Героем нашего времени», чем одна из черепных костей питекантропа с нашим современником.

Образ «лишнего человека» Иванова является первым серьезным «звеном» в цепи «освоений» Чеховым наследия предшественников. О пьесе «Иванов» имеется обширная критическая литература, в которой рассмотрено и место Иванова в галерее «лишних людей» (статьи В. Воровского и М. Горького), и его противоречия (М. Строева, «Театр», 1955, № 6), и указание на его прямого предшественника—тургеневского Нежданова (Б. Александров, «Семинарий по Чехову»). И если представить Иванова изолированно от других чеховских героев и от персонажей данной пьесы, то он действительно ближе к вялым прекраснотушным ненужностям Тургенева и, отчасти, Гончарова, нежели к угрюмому волевому Печорину. Но Иванов еще ближе к Лаевскому, герою «Дуэли», а окружение Иванова, в первую очередь доктор Львов, напоминая расстановку персонажей в «Дуэли», прямо вызывает в памяти героев романа Лермонтова (Максима Максимыча, доктора Вернера и др.).

Пьеса «Иванов» в цикле произведений Чехова периода перелома и творческого созревания является промежуточным звеном между романом в духе Лермонтова и повестью «Дуэль».

В «Иванове», по общему и неоспоримому признанию, взята тема «лишнего человека». Но в отличие от Тургенева она взята в ином аспекте: у Чехова нет намерения обелить «лишнего человека», нет желания выдать его едва ли не за положительного героя.* В отличие от тур-

* Полезно припомнить оценку «лишнего человека», данную Чернышевским, в ряде его статей.

геновских героев Иванов не был вялым и неприспособленным к жизненной борьбе человеком. Всего лишь несколько лет назад он был энергичен, брался за множество дел, возбуждал бодрость в окружающих. Так говорит о нем Анна Петровна, его жена. Так воспринимает его до сих пор Лебедев. Сам Иванов говорит: «Я взвалил на себя ношу, от которой сразу захрустела спина». Ни Рудин, ни Лаврецкий, ни Литвинов, ни Кирсановы на это не были способны. Ни они, ни Обломов не вызывали у окружающих таких оценок. Те, кто сталкивался с Ивановым, видят в нем какой-то романтический оттенок. Энергия, способность к действию, воля роднят Иванова скорее с Печориным, чем с Неждановым. Драматизм коллизии и кульминация в виде вызова на дуэль,—это также сближает пьесу Чехова с романом Лермонтова. Целый ряд самооценок Иванова (о жертве во имя любви, о стыде, о ничтожных своих подвигах и т. п.)* напоминает пересказ соответствующих мест из дневника Печорина. Сближает эти произведения и расстановка персонажей вокруг центрального героя. Добрейший Лебедев во многом напоминает Максима Максимыча. Любовь Саши должна была возродить Иванова. Но Саша, как и Бэла, не смогла многого добиться. Примечательно также сопоставление известного портрета Печорина с теми замечаниями Чехова, по которым создается впечатление о внешности Иванова: оба героя оказываются близнецами — с расслабленностью, вялостью и т. п. («нервическая слабость», «бальзакова кокетка после утомительного бала», «в спине не было ни одной косточки» и пр.).

И вместе с тем, конечно, не может быть речи ни о каком подражании Лермонтову: Чехов строит свою драму на основе собственного представления современной ему жизни. Б. Александров совершенно верно замечает: «Здесь, у Чехова, это был тип человека, сложившийся на базе краха и вырождения народнического движения и его идеологии».**

И оттого-то представители народничества, вразрез с общим мнением современников, естественно остались

* «любовь—вздор, ласки приторны... в труде нет смысла... песня и горячие речи пошлы и стары. И всюду я вношу с собою тоску, холодную скуку, недовольство, отвращение к жизни»,—том IX, стр. 8.

** Б. Александров, «Семинарий по Чехову», М., 1937, стр. 160.

единодушны в осуждении драмы «Иванов» (Н. Михайловский, Гл. Успенский, Короленко и др.).

Иванов воспринимается зрителем и читателем, прежде всего, как типичный представитель «малого действия», берущийся за любой пустяк, который имеет вид общественного дела. Не случайно Чехов называет его от себя (в характеристике действующих лиц) — «непременным членом по крестьянским делам присутствия».

Надрыв Иванова, крушение его деятельности, выдохшееся его рвение — все это живо передает действительную картину тех попыток, которые предпринимались наиболее энергичными из народников. Отмеченные В. И. Лениным очерки народников из деревни (Скалдин, Энгельгардт; к ним можно добавить Гарина-Михайловского, Каронина-Петропавловского) воспроизводят, в сущности, ту же коллизию, которая запечатлена в «Иванове». Невозможно было преобразовать жизнь в соответствии с социалистическими идеалами народников, не касаясь при этом основ существующего строя, действуя в его рамках, борясь, как заявит впоследствии Чехов, «со следствиями, а не с причинами». Осознание бессмысленности собственных усилий приводило многих народников к безысходному отчаянию, к пессимизму в личных и общественных взглядах. «Манилов сидит в каждом народнике», — отмечал В. И. Ленин. Но маниловщина осознавалась наиболее честными из либерально-народнических деятелей и осуждалась; они искали исхода из нее и, не находя, теряли веру в себя и в будущее.

Самоубийство Иванова явилось естественным концом.

Отношение Чехова к своему герою выразилось недостаточно четко; оно выразилось гораздо менее четко, чем отношение Лермонтова к Печорину, или Гончарова и Тургенева к своим «лишним людям». Тот объективизм, к которому склонялся Чехов в 1887—1889 гг. привел к расплывчатости авторских оценок: единственный обличитель Иванова — доктор Львов — представлен узким догматиком и, в сущности, бессердечным человеком. Оттого-то А. Дикий совсем недавно («Театр», 1954, № 7) попытался изобразить Иванова положительным героем. Разумеется, это ошибка, ибо существо чеховской оценки можно увидеть в тех событиях и поступках Иванова, которые «отбирает» для его характеристики писатель. Иванов — действительная причина многих несчастий: же-

* В. И. Ленин. Сочинения; том II, стр. 298.

ны, Саши, Шабельского, Лебедева. Ни одна из прежних положительных черточек Иванова в течение сюжетного действия не показывается. Он только хандрит и, —вольно или невольно, —оскорбляет своим поведением окружающих.

Для Чехова, с его «теорией воспитанного человека» (напоминающей теорию «разумного эгоизма» Чернышевского), такой герой не мог быть положительным.

Таким образом, обращение к Лермонтову отнюдь не умалило оригинальности и самостоятельности восприятия Чеховым картины общественной жизни России 80-х годов.

«Дуэль» представляет собою еще более сближение с романом Лермонтова и, одновременно, более точную зарисовку типа «лишнего человека» применительно к условиям 80-х годов.

В «Дуэли» Чехов зарисовывает не только «жизнь, как она есть» и «насколько она уклоняется от нормы», но и дает попытку исхода, набрасывает путь перестройки характера.

«Дуэль», следовательно, значительно более политически тенденциозное произведение, чем «Герой нашего времени». Это было и преимуществом ее и недостатком, так как тенденция недостаточно полно слилась с образной структурой произведения.

Работа над «Дуэлью» началась, судя по соответствующему письму Чехова, в октябре 1888 года. Однако есть основание полагать, что замысел у него сложился одновременно с работой над «Ивановым». Запрос о возможности напечатать вполне будто бы готовый роман (конец 1887 г.) свидетельствовал о том, что наряду с осмыслением замысла началась и работа над «романом в 1500 строк» (размеры небольшой повести).

Собственная чеховская характеристика построения «Иванова» («в конце каждого акта даю зрителю по морде», т. е. неожиданные финалы) в еще большей степени приложима к «Дуэли». Почти каждая главка ее имеет такой же «ударный» характер. Прекрасный анализ ее, сделанный Б. Александровым в «Семинарии по Чехову», наглядно показывает драматизированность построения «Дуэли»: «Написанная почти сплошь в диалогической форме, с несколькими монологами фон-Корена и Лаевского, с короткими описательными авторскими ре-

марками, она легко расчленяется на четыре больших акта и на мелкие сцены внутри каждого из них».*

Образ узколобного догматика Львова, которого Саша называет «жестоким человеком», буквально перешагивает из пьесы в повесть и слегка преобразуется в сухого, деспотичного и жестокого фон-Корена.

«Дуэль» можно представить как переложение в повести (неоднократно переделанной на протяжении трех лет) драмы «Иванов».

В известной мере это естественно и объяснимо: «в голове у меня целая армия людей, просящихся наружу и ждущих команды, — писал Чехов Суворину. — Все, что я писал до сих пор, срунда в сравнении с тем, что я хотел бы написать и что писал бы с восторгом».**

Глубокий анализ психологии героя в ее движении, в ее обусловленности социально-политическими явлениями жизни — не мог быть дан в коротком рассказе. Сложившиеся формы юмористической повеллы «не вмещали» ни впечатлений, ни выводов Чехова о русской жизни.

Первый серьезный опыт социально-психологического анализа в пьесе «Иванов» был во многом неудачным опытом: русская драма еще менее была подготовлена и «приспособлена» к выражению выводов Чехова. В драме Чехову потребовалось еще больше усилий для новаторского пресбразования ее, прежде чем она стала эквивалентна русскому роману по содержанию и широте охвата жизни.

Естественно, что Чехов, ощущая узость тесных рамок традиционной драмы, стремился настойчиво и последовательно «перевести свои представления в более просторные пределы романа.

Но роман, как уже можно судить по переписке Чехова, также не давался ему. Новое содержание эпохи 80-х гг., так не похожей ни на одну из прежних, требовало новых форм воплощения. Драма и роман 80—90-х гг. уже не могли быть простым продолжением традиционного романа и драмы 40—50-х годов: вместе с содержанием должна была обновиться и образная система, самый арсенал художественных средств.

Эта работа по новаторскому освоению традиций русского социально-психологического романа была тем труднее для молодого Чехова, что художественный уро-

* Б. Александров. «Семинарий по Чехову», 1957, стр. 181.

** А. П. Ч., XIV, 209.

вень, на котором остановилась предыдущая эпоха, был уровнем гениальных мастеров, высочайшим уровнем мировой литературы. Подняться еще выше, дать в два-три года роман, более емкий и совершенный, чем романы Достоевского, Герцена, Тургенева, Гончарова и Лермонтова—это было еще непосильно для Чехова. Опыт работы в юмористике давал слишком мало для решения этой задачи.

И именно оттого так много «совпадений» у Чехова в «Дуэли» с романом Лермонтова, а не оттого, что он «заимствовал» у Лермонтова: многие традиционные положения, сюжетные ходы и конфликтные заострения были просто еще «не переварены» Чеховым.

Развернутое сопоставление «Дуэли» с «Героем нашего времени» дает основание для сближения повести и романа во многих точках; это касается фона, обстановки, смнорих второстепенных персонажей, проблемы, героя, оценок и самооценок. В повести Чехова «всплывают» добрейший и обязательный Максим Максимыч (доктор Самойленко), контрабандист Янко (Кербалай), секунданты дуэли (у Чехова они прямо вспоминают Лермонтова), экзотичные горцы, желчный доктор Вернер (фон-Корен). Печоринские записки в дневнике, которые представляют не что иное, как монологи, изредка перебиваемые разговорами, оживают в монологах Лаевского и фон-Корена. В ночь перед дуэлью Лаевский нашел достаточно сил, чтобы судить себя, и собственный суд его, самобичующие оценки Лаевского, да и самый способ выражения их практически почти не отличаются от записи Печорина в бессонную ночь накануне смертельного поединка. Приведем обширные цитаты.

Вот запись Печорина. «Два часа ночи... не спится... А надо бы заснуть, чтоб завтра рука не дрожала. Впрочем, на шести шагах промахнуться трудно! А! господин Грушинский! ваша мистификация вам не удастся: теперь мне придется отыскивать на вашем бледном лице признаки тайного страха. Зачем вы сами назначили эти роковые шесть шагов? Вы думаете, что я вам без спора подставлю свой лоб... но мы бросим жеребий!.. и тогда... тогда... что если его счастье перетянет? если моя звезда наконец мне изменит?.. И немудрено: она так долго служила верно моим прихотям.

Что ж? умереть, так умереть! потеря для мира небольшая; да и мне самому порядочно уже скучно. Я—как человек, зевающий на бале, который не едет спать

только потому, что еще нет его кареты. Но карета готова... прощайте!..

Пробегаю в памяти все мое прошедшее и спрашиваю себя невольно: зачем я жил? для какой цели я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... Но я не угадал этого назначения, я увлекся приманками страстей пустых и неблагодарных; из горнила их я вышел тверд и холоден как железо, но утратил навеки пыл благородных стремлений,—лучший цвет жизни. И с той поры сколько раз уже я играл роль топора в руках судьбы! Как орудье казни, я упал на голову обреченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаленья... Моя любовь никому не принесла счастья, потому что я ничем не жертвовал для тех, кого любил: я любил для себя, для собственного удовольствия; я только удовлетворял странную потребность сердца, с жадностью поглощая их чувства, их нежность, их радости и страдания—и никогда не мог насытиться.

И, может быть, завтра я умру!.. и не останется на земле ни одного существа, которое бы поняло меня совершенно. Одни почитают меня хуже, другие лучше, чем я в самом деле... Одни скажут: он был добрый малый, другие—мерзавец. И то и другое будет ложно. После этого стоит ли труда жить? а все живешь—из любопытства: ожидаешь чего-то нового... Смешно и досадно!»*

Чехов разворачивает размышления Лаевского несколько в иной тональности, но поразительно близко к Лермонтову. Дав эпиграф из пушкинского «Воспоминания», он затем прямо начинает внутренний монолог Лаевского:

«Убьют ли его завтра утром, или посмеются над ним, то есть оставят ему эту жизнь, он все равно погиб. Убьет ли себя с отчаяния и стыда это опозоренная женщина, или будет влачить свое жалкое существование, она все равно погибла...

Так думал Лаевский, сидя за столом поздно вечером.

Накануне смерти надо писать к близким людям. Лаевский помнил об этом. Он взял перо и написал дрожащим почерком:

«Матушка!»

Он хотел написать матери, чтобы она во имя милосердного бога, в которого она верует, дала бы приют и согрела лаской несчастную, обесчещенную им женщину,

* Лермонтов, Избранные произведения, М., 1946, стр. 308.

одинокую, нищую и слабую, чтобы она забыла и простила все, все и жертвою хотя отчасти искупила страшный грех сына; но он вспомнил, как его мать, полная, грузная старуха, в кружевном чепце, выходит утром из дома в сад, а за нею идет приживалка с болонкой, как мать кричит повелительным голосом на садовника и на прислугу, и как гордо, надменно ее лицо,—он вспомнил об этом и зачеркнул написанное слово.

Во всех трех окнах ярко блеснула молния... На дворе была сильная, красивая гроза.

—Гроза!—прошептал Лаевский; он чувствовал желание молиться кому-нибудь или чему-нибудь, хотя молнии или тучам.—Милая гроза!

Он вспомнил, как в детстве во время грозы он с непокрытой головой выбегал в сад, а за ним гнались две беловолосые девочки с голубыми глазами... О, куда вы ушли, в каком море утонули, зачатки прекрасной, чистой жизни? Грозы уж он не боится и природы не любит, бога у него нет, все доверчивые девочки, каких он знал когда-либо, уже сгублены им и его сверстниками, в родном саду он за всю свою жизнь не посадил ни одного деревца и не вырастил ни одной травки, а живя среди живых, не спас ни одной мухи, а только разрушал, губил и лгал, лгал...

«Что в моем прошлом не порок?»—спрашивал он себя, стараясь уцепиться за какое-нибудь светлое воспоминание, как падающий в пропасть цепляется за кусты.

Гимназия? Университет? Но это обман. Он учился дурно и забыл то, чему его учили. Служение обществу? Это тоже обман, потому что на службе он ничего не делал...

Истина не нужна была ему... он.., был равнодушен к страданиям, идеям, религиям, знаниям, исканиям, борьбе, он не сказал людям ни одного доброго слова, не написал ни одной полезной, не пошлой строчки, не сделал людям ни на один грош, а только ел их хлеб, пил их вино, увозил их жен, жил их мыслями и, чтобы оправдать свою презренную, паразитную жизнь перед ними и самим собой, всегда старался придавать себе такой вид, как будто он выше и лучше их. Ложь, ложь и ложь...

Лаевский то садился у стола, то опять отходил к окну; он то тушил свечу, то опять зажигал ее. Он вслух проклинал себя, плакал, жаловался, просил прощения; несколько раз в отчаянии подбегал он к столу и писал: «Матушка!»

Кроме матери, у него не было никого родных и близких; но как могла помочь ему мать?..

—Погибла жизнь!—бормотал он, потирая руки.—Зачем я еще жив, боже мой!..

Он столкнул с неба свою тусклую звезду, она закатилась, и след ее смешался с ночною тьмой; она уже не вернется на небо, потому что жизнь дается только один раз и не повторяется. Если бы можно было вернуть прошлые годы и дни, он ложь в них заменил бы правдой, праздность—трудом, скуку—радостью, он вернул бы чистоту тем, у кого взял ее, нашел бы бога и справедливость, но это так же невозможно, как закатившуюся звезду вернуть на небо. И оттого, что это невозможно, он приходил в отчаяние.*

Приведенные нами выдержки обширны; однако они ощутимее всего дают почувствовать родство образных систем двух различных писателей. Отдельные штрихи и черточки, вырванные из художественной взаимосвязи, не дадут такого целостного впечатления. Чтобы дополнить его, приведем также и те части внутренних монологов Печорина и Лаевского, в которых подытоживается внутренние колебания и размышления.

Вот запись Печорина: «Вот уже полтора месяца, как я в крепости; и Максим Максимыч ушел на охоту... я один; сижу у окна; серые тучи закрыли горы до подошвы; солнце сквозь туман кажется желтым пятном. Холодно; ветер свищет и колеблет ставни... Скучно!.. Стану продолжать свой журнал, прерванный столькими странными событиями.

Перечитываю последнюю страницу: смешно!—Я думал умереть; но это было невозможно; я еще не осушил чаши страданий, и теперь чувствую, что мне еще долго жить».**

А вот что чувствует Лаевский: «Когда прошла гроза, он сидел у открытого окна и покойно думал о том, что с ним будет. Фон-Корен, вероятно, убьет его. Ясное, холодное мирозерцание этого человека допускает уничтожение хилых и негодных; если же оно изменит в решительную минуту, то помогут ему ненависть и чувство гадливости, какие возбуждает в нем Лаевский. Если же он промахнется или, для того чтобы посмеяться над

* Л. П. Чехов, Сочинения в 12 томах, М., том УІ, стр. 457, 459—460.

** Лермонтов. «Избранные сочинения», М., 1946, стр. 309.

ненавистным противником, только ранит его или выстрелит в воздух, то что тогда делать? Куда идти?»*

Буря, очистительная гроза в душе сменяется горьким успокоением. У Печорина она перерастает в душевное охлаждение, почти что омертвление; у Лаевского оно, подкрепленное отвращением и стыдом к себе и жалостью к несчастной Надежде Федоровне, перерождается в сосредоточенное желание жить, честно трудиться и не чувствовать себя виноватым перед всем миром.

Надо сказать, что наряду с «повторением» Лермонтова, которое было простым его продолжением, Чехов дает и противопоставление Лермонтову, отталкивается от него, осмысляет иначе и предлагает иные выводы. Так, даже одинаковая арена событий, Кавказ, является явным средством противопоставления Печорина и Лаевского. Для Печорина Кавказ—это свобода действий, романтический край, арена для проявления воли, энергии и ума. Для Лаевского же Кавказ—это новое подчеркивание вялости и бездеятельности.

Среди многих противопоставлений, которые выглядят как «отталкивание» от традиции Лермонтова, главным является одно. Это главное—не только в глубоком анализе переживаний «лишнего человека» с несравненно более критических позиций, чем у Лермонтова. Главное—в попытке наметить исход. Критическое отношение к «лишнему человеку» Чехов доводит до отвращения к нему. Лаевский объективно отвратителен; он лишен малейших нот авторского сочувствия. Сцена за сценой нагнетают авторское осуждение; черта за чертой приписывают Лаевскому дурные качества: трусливость, неверность, блудливость, изломанность души, истеричность, эгоизм. Истерика делает его в глазах окружающих и читателя омерзительным.

В этом осуждении «лишнего человека» Чехов продолжает оценки и суждения революционных демократов. И в то же время Чехов не считает безнадежно испорченным и погибшим для общества даже ленивого, вялого и нечистого Лаевского. Чехов верит в возможность приобщения «лишнего человека» к миру честных, работающих, сильных людей.

Что же может омолодить преждевременно состарившуюся душу «лишнего человека»? Надежды Чехова связаны с трудом: только трудовая жизнь помогла Ла-

* А. П. Чехов «Сочинения в 12 томах», М., том VI, стр. 460.

евскому «скрутить себя» и в три месяца решительно измениться. Самойленко удивлен, фон Корен выражает Лаевскому свое почтение, а Лаевский теперь даже и внешне не похож на вялого болтуна с изгрызенными ногтями и в домашних туфлях.

Но что это за труд? Во имя чего этот труд? Только ли ради нравственного очищения?

Чехов об этом не говорит. Финал повести расплывчат. Чехову не удалось показать такой общественно полезной деятельности, которая возвышала бы и облагораживала человека. Исход для Лаевского выглядит случайностью и, скорее, авторским пожеланием, чем реальной возможностью. Это вносит в повесть оттенок морализации, не слившейся с образной тканью.

Утверждение мысли об общественно полезной деятельности еще не спланировалось с той традицией социально-психологического романа, которою Чехов овладевал; сама форма выражения мысли о таком труде на благо обществу была, пожалуй, еще целиком в русле традиций Тургенева, Гончарова и, в какой-то мере, Гоголя.

Заканчивая статью, сформулируем основные выводы, которые возможно сделать, опираясь на приведенные факты.

Идейно-творческое развитие подводит Чехова в 1887—1889 гг. к необходимости создания романа, как наиболее широкой и емкой картины общественных отношений. Чехов начал писать роман вслед за окончанием «Иванова». Повесть «Степь» представлялась Чехову началом нового романа (по сюжету Григоровича). Весной 1888 г. Чехов задумал и начал писать новый семейно-бытовой роман, затрагивая в нем «уезд и город». Осенью 1888 года один из замыслов связался с кавказскими впечатлениями Чехова и лег в основу «Дуэли». Весной 1889 г. один из прежних сюжетов был коренным образом переработан, и Чехов начал писать роман «Рассказы из жизни моих друзей»; именно в этом романе и затрагивались «уезд и город» и «проблемы семьи».

В процессе работы над социально-психологическим романом Чехов закономерно обратился к освоению традиций своих предшественников. По ряду причин у Чехова возник особенно пристальный интерес к Лермонтову. Бережное овладение наследием Лермонтова сопрягалось с определенным влиянием Лермонтова на Чехова.

«Дуэль» и «Иванов» являются родственными произведениями, близкими по замыслу, по времени написания

и по преломлению лермонтовской традиции. Особенно сильны отголоски романа Лермонтова в повести «Дуэль». Одновременно с этим в «Дуэли» весьма сильно сказывается и «отталкивание» от Лермонтова, проявляется стремление освоить традиции применительно к новым условиям. Повесть Чехова «Дуэль» — и выражение лермонтовской традиции и очевидное преодоление ее в плане идейно-художественном.
