

Н О В Ы Й

М И Р

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ

Ж У Р Н А Л

К Н И Г А

С Е Д Ь М А Я

И Ю Л Ь

М О С К В А
4 . 9 . 2 . 9

Литература и искусство

1. А. ДЕРМАН. Одна из Чеховских магистралей.— 2. Вяч. ПОЛОНСКИЙ. Очерки современной литературы. О Фадееве — 3. А. БЕК и Л. ТООМ. О психологизме и «столбовой дороге». — 4. Д. ГОРБОВ. Исторический пробог гр-на Адуева.

1. ОДНА ИЗ ЧЕХОВСКИХ МАГИСТРАЛЕЙ

(К 25-летию со дня смерти)

А. Дерман

В конце 80-х годов, явно пародируя подбострастный стиль угодливых посланий, Чехов иногда подписывал свои письма к приятелям, например, так: «Имею честь быть с почтением А. Чехов». А ранние его письма к родным, например, письмо к двоюродному брату М. М. Чехову в 1876 г. юноша-Чехов уже без всякой иронии подписывает: «Имею честь быть вас уважающим младшим братом и покорным слугою А. Чехов». Это, конечно, мелочь, но она дает нам две даты двух различных стилей Чехова: один — почтительный и подбострастный, другой — насмешливый в отношении этих самых качеств. Между датами — срок в 12 лет. Он-то и был наполнен борьбой Чехова со следами мещанства, со следами рабского духа, привитого ему воспитанием в узком кругу мещанских интересов и косных взглядов семьи мелкого торговца глухой провинции.

В январе 1889 г. Чехов изложил этот процесс в знаменитом письме к Суворину, без которого не обходится ни одна биографическая работа об А. П. Касаясь вопроса о том, чего недостает ему, как писателю, Чехов указывает: «Нужна возмужалость — это раз; во-вторых, необходимо чувство личной свободы¹⁾, а это чувство стало разгораться во мне только недавно. Раньше его у меня не было; его заменили с успехом мое легкомыслие, небрежность и неуважение к делу. Что

писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости. Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без калош, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и богу и людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества, — напишите, как этот молодой человек выдавликает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая течет человеческая...»

Самый факт, что Чехов долгое время находился в плену рабских чувств и рабского сознания, при столь ясном и категорическом заявлении можно считать бесспорно установленными, и доказательствами его существования не заниматься. Тем важнее для исследователя проанализировать его главные результаты. Но сначала необходимо сделать оговорку относительно терминологии Чехова в приведенном письме.

Он противопоставляет в нем писателя-дворянина писателю-разночинцу, и с точки зрения чистоты терминологии это, конечно, неверно. Под писателем-разночинцем мы привыкли разуметь нечто свежее для своего времени, на-

¹⁾ Подчеркнуто Чеховым.

сыщенное общественной и политической активностью, в известной степени революционное. Между тем как по всей сумме признаков фигура, какую Чехов рисует своим письмом, — диаметрально противоположна такого рода различию. Вообще говоря, Чехов никогда не отличался отчетливостью и точностью в области политико-общественной терминологии, потому что и область то эта была для него чуждая. В данном случае он, говоря о разночинце, разумел в сущности мещанина, все признаки которого он и перечислил в своем письме, и притом не столько мещанина по происхождению, сколько духовного мещанина.

Это ясно и из самого письма Чехова, это же с несомненностью вытекает также из его биографии. Ведь это была классическая биография мещанина! И не случайно, а вполне закономерно Чехов-гимназист оставался в стороне от тех кружков гимназистов-разночинцев, которые интересовались революционным движением конца 70-х годов. Не случайно, но закономерно Чехова-студента потянуло в глубокомещанскую мелкую прессу на первых шагах его литературного поприща. Атмосферу мещанского духа и мещанской психологии, лютым врагом которых Чехов впоследствии сделался, он изучал не вне себя, а в самом себе, и когда он говорит «раб», «рабские чувства», «выдавливает по капле раба» и т. п., то во всех этих случаях он имеет в виду именно мещанина, а не разночинца.

Это — во-первых. Во-вторых, письмо Чехова нуждается и в некоторых оговорках хронологического порядка. Напомним, что он писал его в самом начале 1889 г. При этом отмечает, что чувство личной свободы стало разгораться в нем «только недавно». Свои студенческие годы, во всяком случае часть их, он включил в полосу рабства («бывший лавочник, певчий, гимназист и студент»). Таким образом, приблизительно намечается и полоса борьбы с ним, годы «выдавливания из себя по каплям раба». Это 1883—4—5—6—7 гг.

То обстоятельство, что сдержанный Чехов с такою определенностью заявил

Суворину, что им владела психология раба, является лучшей гарантией того, что он чувствовал себя в ту минуту, как писал письмо, полным победителем в борьбе с этой психологией — иначе он не стал бы об этом писать.

Но тут необходимо сделать одну важную оговорку. Чехов чувствовал себя полным победителем, но был ли он им объективно? Не являлось ли это чувство лишь субъективным ощущением?

Кажется, так это и было. Целый ряд элементов психологии раба он, действительно, успел вытравить без остатка из своей души, но кое-что, вероятно, еще оставалось. Он воспитал в себе, вместо прежнего чинопочитания и сознания собственного ничтожества, ревнивое чувство независимости, огромное чувство собственного достоинства и высокое уважение к человеческому достоинству вообще, но самая область, на которую распространялось действие этого чувства, была ограничена и расширялась лишь постепенно. Он остро воспринимал позор личного рабства, но сравнительно слабо — общественно. Он понимал, что помещик, свысока третирующий «дочь Альбиона» и поэтому не стесняющийся в ее присутствии раздеться, — крепостник, тот же раб наизнанку, но подобное же отношение к представителям другой нации уже не казалось ему рабским крепостничеством, и поэтому так явственен привкус обывательски-крепостнического отношения к еврею, к поляку в его ранних вещах, в его письмах. Иногда это встречается и в сравнительно поздних высказываниях Чехова. Иногда бывало даже так: в рассказе — презрительная насмешка по адресу националистического или общественного проявления крепостнической психологии, а одновременно с этим в письме к кому-нибудь — фраза с тем самым душеком, который Чехов заклеил в рассказе. И это характерно для той медлительности, которая отличает все важные психологические процессы, переживавшиеся Чеховым, и для того отставания навыков от работы сознания, которое мы часто у него наблюдаем. Чехов долгое время не чувствовал и не сознавал, что он работает с людьми и в органе, для которых чино-

почитание и рабская угодливость есть единственный символ веры, — в «Новом Времени». И я думаю, что если бы свое знаменитое письмо он писал не в 1889 году, а тремя-четырьмя годами позднее, то он включил бы в то наследие рабства, которое он из себя по каплям выдавливал, еще кое-что, в частности, и это безмятежное сотрудничество в «Новом Времени».

Чеховское чувство независимости и человеческого достоинства долгое время носило строго личный характер и лишь исподволь осложнялось моментами общественного сознания. Замечательно в этом отношении его письмо от 1887 г. к брату Александру, также работавшему в «Новом Времени». «Ты для Нов. Времени нужен, — пишет он. — Будешь еще нужнее, если не будешь скрывать от Суворина, что тебе многое в его Нов. Времени не нравится. Нужна партия для противовеса, партия молодая, свежая и независимая... Я думаю, что будь в редакции два-три свежих человека, умеющих громко называть чепуху чепухой, г. Эльпе не дерзнул бы уничтожить Дарвина, а Буренин долбить Надсона. Я при всяком свидании говорю с Сувориным откровенно и думаю, что эта откровенность не бесполезна... Сиди в редакции и напирай на то, чтобы нововременцы повежливее обходились с наукой, чтобы они не клепали понапрасну на культуру... Коли будешь ежедневно долбить, то твое долбление станет потребностью гг. суворинцев и войдет в колею; главное, чтобы не казаться безличным».

Чехов более или менее ясно видит, что представляют из себя **Буренин**, Эльпе и др. нововременцы, но чувство общественного достоинства еще так слабо в нем развито, что его не корбит сотрудничество с ними, а общественная наивность так велика, что он мечтает о создании в «Новом Времени» молодой, свежей и независимой партии и надеется на успешную борьбу путем личных указаний Суворину. Для него центр тяжести, пожалуй, даже единственная забота, — это не казаться безличным. Это типично: личная позиция в общественном вопросе, обусловленная нечувствительностью к духу

рабства в сфере общественной. Постепенно Чехов выдавливал из себя раба и в этом направлении, но в то время как он писал свое письмо к Суворину, этот процесс только-только еще начинался...

С этими оговорками мы можем вернуться к вопросу о биографических и творческих результатах борьбы Чехова с внутренним «рабом», с мешанином. Они огромны.

В сфере морального самочувствия и самосознания Чехова совершился настоящий переворот. Буквально все те черты, какими в приведенном письме к Суворину он рисует себя в прошлом, обратились у обновленного Чехова в собственную противоположность. Огромное, но при этом строго дисциплинированное чувство собственного достоинства, ревнивое и даже подозрительное чувство независимости, гордость без малейшей примеси надменности, — вот то, что бросается в глаза всякому, кто знал и встречал Чехова, кто изучает его переписку. Это до такой степени общепризнано и твердо установлено, что не нуждается в доказательствах, которых можно привести сотни.

Столь же противоположно рабским чертам и все то, что характеризует отношения Чехова с людьми. Уважение к чужому достоинству становится для него культом. В его записной книжке мы читаем: «Какое наслаждение уважать людей!» Угодливость, чиновничество, грубость, зависть, лицемерие, то, что перечислял Чехов в списке грехов своего рабского прошлого, становятся объектами его лютой ненависти и глубочайшего презрения в области человеческих отношений вообще, и никогда тень этих пороков не пятнает лично его обращение с людьми. Та простота, прямота и правдивость, которые поражали всех в Чехове своими высшими, совершенными формами выражения, — общеизвестны. Ведь Чехов не в шутку, а совершенно серьезно, с полным убеждением своей правоты считал борьбу с ложью достаточной программой любой человеческой деятельности. По поводу упреков Плещеева, что у Чехова в рассказах «отсутствует протестующий элемент», он,

говоря в частности об «Именинах», возражал Плещееву: «Разве в рассказе от начала до конца я не протестую против лжи? Разве это не направление?» В личном своем обиходе Чехов доходит в боязни лжи и притворства до изощренности, до мнительности.

Во взглядах Чехова, в системе его воззрений борьба с внутренним мешанином оставила чрезвычайно глубокий след. Необходимо обратить внимание при анализе этого вопроса на то обстоятельство, что, излагая в разных случаях *credo*, — в целом или в частностях, — Чехов всегда делал это не в положительной, а в отрицательной форме. К Плещееву он пишет: «Я не либерал, не консерватор, не постепенец, не монах, не индифферентист... Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах, и мне одинаково противны как секретари консисторий, так и Нотович с Градовским. Фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке, в литературе, среди молодежи... Потому я одинаково не питаю особого пристрастия ни к жандармам, ни к мясникам, ни к ученым, ни к писателям, ни к молодежи». И только после длинного ряда отрицательных заявлений, всех этих «не» и «ни», Чехов коротко кончает несколькими позитивными: «Мое святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались». В ответ на приглашение Лемана к довольно пустяковому, но солидарному выступлению молодых литераторов, Чехов с раздражением отвечает: «Чтобы помочь своему коллеге уважать его личность и труд, чтобы не сплетничать на него и не завистничать, чтобы не лгать ему и не лицемерить перед ним — для всего этого нужно быть не столько молодым литератором, сколько вообще человеком... опять «не», «не», «не». В известном письме к брату Николаю о воспитанных и невоспитанных людях в перечислении признаков первых опять почти сплошь одни «не»: «Они не унижают себя», «они не суетны», «они не рисуются» и т. д., и т. д. Точно то

же и в рассказах Чехова, в тех случаях, когда герои высказывают свое *credo* или свои воззрения по тому или иному частному поводу, напр., профессор в «Скучной истории», который рекомендуется так: «Я воспитанный, скромный и честный малый. Никогда я не совал своего носа в литературу и в политику, не искал популярности в полемике с невеждами, не читал речей ни на обедах, ни на могилах своих товарищей...» В той же форме изложены взгляды профессора на студенчество, на театр, на современную литературу и т. д.

Эта отрицательная форма — не случайна. Она обусловлена тем, что в самой структуре чеховской системы воззрений лежало отрицание, а не утверждение. С полной, чисто чеховской ясностью это заявлял сам А. П. В 1889 г., сообщая Плещееву план романа, который он собирался ему посвятить, Чехов писал: «В основу сего романа кладу я жизнь хороших людей, их лица, дела, слова, мысли и надежды; цель моя — убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и, кстати, показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы. Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь — мы не знаем¹⁾. Буду держаться той рамки, которая ближе сердцу и уже испытана людьми сильнее и умнее меня. Рамка эта — абсолютная свобода человека, свобода от насилия, от предрассудков, невежества, чорта, свобода от страстей и проч.»

Но и структура чеховских воззрений, обусловившая отрицательную форму их выражений, в свою очередь была обусловлена тем, что в корне ее лежало не притяжение, а отталкивание. Другими словами: система воззрений Чехова представляет из себя некую сумму, слагаемые которой суть отталкивания. От чего отталкивания? От того, что он называл своим рабским наследием. Каждая капля раба, которую он выдавливал из себя, и является этим

¹⁾ Подчеркнуто нами — А. Д.

слагаемым со знаком минус. Ложь, насилие, лицемерие, зависть, грубость и т. д. и т. д. — все эти «уклошения от нормы», отталкивая от себя Чехова, отрицательно обуславливали его взгляды.

Не следует, однако, думать, что эти слагаемые чисто механически накопились в сумму или как бы лежали рядом в голове Чехова. Они сливались у него в очень сильное и определенное мироощущение, по форме, как иначе и быть не могло, тоже отрицательное, но безусловно обобщенное. Его можно формулировать так: ненависть к авторитету. Почти во всех случаях, где Чехов изображает зло, «уклонение от нормы», внимательный анализ обнаружит в корне зла губительную силу авторитета. Авторитет — творец и причина всякой лжи и всякого насилия. Авторитет родителей и вообще старших в семье — источник гнета над детьми. Источник бездушия и семейной тирании. Авторитет религии и духовенства — источник фарисейства, тупоумия и лицемерия. Авторитет власти и богатства — источник насилия и крепостничества одних и рабских чувств других. Авторитет учености, славы и даже таланта — источник чванства, высокомерия, низкопоклонства, шаблона и рутин в науке, литературе и искусстве. Авторитет традиции — источник косности, консерватизма в жизни, в быту. Одним словом, там, где на одном полюсе — авторитет на другом — безличие, а где безличие, — там мещанство, там пошлость. В мироощущении Чехова понятие «пошлость» вернулось даже как термин к своему коренному первоисточнику. Ведь «пошлый» некогда означало «исконный», «стародавний», исстари установленный; торная дорога называлась пошлю, потомственное владение называлось пошлым, а к этому признаку, к устарелости, Чехов был так чувствителен, что писал (в 1900 г.): «Слова «пошлость» и «пошло» уже устарели». Иногда становишься втупик перед тем или иным проявлением чеховской антипатии и вражды, но всмотришься внимательнее — и в основе ее видишь его злейшего врага: авторитет. Вот один характерный пример. В записной

книжке Чехова вы то и дело наталкиваетесь на необыкновенно злобные, почти брезгливые заметки А. П. о стариках: «Старики прожорливы»; «старческая важность, старческое ненавистничество. И сколько я знал презренных стариков!»; «от стариков я слышу (только) или глупость, или клевету»; «все, чего не могут старики, запрещено или считается предосудительным»; «один старик богат, почувствовав приближение смерти, приказал подать тарелку меду и вместе с медом с'ел свои деньги», — и т. д. Откуда эта ненависть, этот тон. Да ведь старик — это «авторитет», это для Чехова олицетворение косности, претендующей на всеобщее подчинение ей, это сила, сама по себе бесплодная, но обезличивающая свежие ростки жизни. Его протест против авторитета старости резко принципиален, независимо даже от того, какова эта старость в том или ином конкретном случае, пусть даже она лично ему кажется хорошей и достойной уважения.

В этом отношении поучительно одно его письмо к Суворину от 1890 г., т. е., когда они были очень между собою близки. По поводу письма Суворина о болезни его сына Чехов замечает: «Ему бы следовало быть лекарем, адвокатом, жить на 2 тысячи в год и печатать свои статьи не в Новом Времени и не в духе Нового Времени. Только ту молодость можно признать здоровою, которая не мирится со старыми порядками и глупо или умно борется с ними, — так хочет природа и на этом зиждется прогресс, а А. А. начал с того, что восался в старые порядки. Когда мы интимничали, он ни разу не выругал Татищева или Буренина, а это дурной знак. Вы в сто раз либеральнее его а следовало бы наоборот». Это писалось к Суворину, которого Чехов в ту пору ставил очень высоко, но который был стар и только поэтому, по мысли А. П., должен был встречать со стороны сына оппозиционное отношение.

В математике чеховского творчества борьба с внутренним рабом занимает исключительно большое место. Мало сказать большое: ею окрашено почти все его творчество. Огромное количе-

ство рассказов Чехова целиком посвящено обличению рабской или рабовладельческой психологии, в прочих — эта тема затронута частично, но редкая вещь обходится без нее.

Тема эта разрабатывается Чеховым в бесчисленных вариациях, но, при всем разнообразии последних, отчетливо намечаются три категории: 1. Мотив человеческого достоинства, его самоунижение и унижение в другом разного рода авторитетами, его отстаивание и моральные опустошения, производимые уступками в этой борьбе, красота человеческого достоинства и мерзость обезличения, и т. д. и т. д. 2. Мотив косности, убивающей жизнь. 3. Мотив пошлости, унижающей жизнь. При этом кривая тематики дает такую картину:

Во-первых, она начинается почти с первых литературных шагов Чехова, что объясняется ранним внутренним протестом писателя против испытанных им в жизни унижений. Подтверждается это и тем, что эти ранние протесты направлены против такого конкретного зла, как телесное наказание, на всю жизнь омрачившего воспоминания детства А. П. (рассказы «За яблочком» — 1880 г., «Суд» — 1881 г.).

Во-вторых, резкое повышение кривая дает с 1883 г., когда в силу определенных причин, из коих на первом месте стоит публицистическая работа Чехова, он начинает внимательнее наблюдать, изучать и оценивать жизнь, что само по себе послужило толчком к оживлению умственной работы писателя, к расширению его кругозора. Это расширение кругозора не могло не толкнуть его на более усиленную работу самосознания, на более острое ощущение в себе рабского наследия, а стало быть и на борьбу с ним по двум направлениям: непосредственного самовоспитания и художественного об'ективирования рабских черт. Поэтому 1883 год и следует считать началом процесса «выдавливания по каплям раба», поэтому и тематическая кривая, отражающая этот процесс, резко устремляется вверх именно с этого времени. Во вторую половину этого года (что совпадает и с началом публицистической работы) Чехов написал такие типичные для мо-

тива о человеческом достоинстве вещи, как «Смерть чиновника», «Дочь Альбиона», «В почтовом отделении», «Толстый и Тонкий», и менее известные — «Протекция», «Начальник станции», «Отставной раб», «Сушая правда» и др. Годы 1884, 1885 и 1886 дают в этом отношении ту же картину. Относящиеся к этому периоду вещи, — многочисленны, общезвестны и перечислять их нет необходимости.

В-третьих, начиная с 1887 года эта кривая начинает несколько снижаться, давая место рассказам Чехова по разным другим тематическим линиям. Объясняется это, повидимому, тем, что работа выдавливания из себя раба постепенно начинает терять для Чехова значение личной проблемы, и соответственная тематика из субъективной мало-по-малу обращается в об'ективную. Тем не менее до самого конца творческой деятельности Чехова кривая этой тематики не обрывается. Достаточно, например, напомнить фигуру надменного раба, лакея Яши в «Вишневом саде».

Наконец, в-четвертых, распределение тем указанных выше трех категорий в этой кривой далеко не случайно. А именно: сначала, приблизительно (и грубо схематически) до 1886 г., преобладает в них мотив ущерба человеческого достоинства в прямом смысле слова: насилие, грубость, надменность, деспотизм, чиновничество, низкопоклонство, камелеонство, ложь, самоунижение, пресмыкательство, — вот что раздражает Чехов в бесчисленных очерках этого времени. Это те элементарные, прямые, бьющие в глаза продукты авторитета, которые, естественно, первые обратили на себя внимание Чехова, это те, наиболее легко обнаруживаемые «капли раба», которые он из себя выдавливал. По мере того, как он справлялся с этой сравнительно легкой задачей, и по мере того, как ширилось и углублялось его самосознание человека и наблюдательность писателя, в сферу его осознания вовлекались подспудные пласты зла, порожденного авторитетом, — косность и пошлость, — и тогда тематика Чехова начинает окрашиваться соответственными мотивами. Уже к одному 1886 году относятся та-

кие характерные в этом смысле рассказы, как «Муж», «Новогодние великоученики», «Тайный советник», «Скука жизни», «Тяжелые люди», или образчик косного, обывательского рассуждения «О женщинах», и т. д. И затем изображение пошлости и косности уже до конца жизни Чехова становится основным содержанием его творчества, — достаточно назвать такие рассказы, как «Бабе царство», «Учитель словесности», «Моя жизнь», «Человек в футляре», «Ионыч», и т. д.

Наиболее изученная, популярная и правильно понятая сторона творчества Чехова — это как раз его изображение пошлости. В этом отношении он давно уже общепризнан, как классик. Несомненно иначе обстоит дело с его изображениями косности. В этом направлении сделано гораздо меньше, здесь и до сих пор Чехов сплошь да рядом остается не понят и превратно истолкован.

Из обширной галереи косных персонажей у Чехова мы выделим несколько, в том или ином отношении наиболее характерных. Минуя там и сям разбросанные фигуры косных людей в ранних вещах Чехова, остановимся на рассказе «Хорошие люди» (1886 г.), на его герое, московском литераторе и общественнике Владимире Семеныче Лядовском. Это не злой, честный, культурный человек, но вы чувствуете, что Чехов рисует его образ с каким-то глубоким презрением, быть может, с ненавистью. За что? Только за одно: он олицетворение косности, а это — хуже всего, хуже порочности, хуже злодейства. Он — пустое место либеральной косности, всю жизнь повторяющее чужие слова и не имеющее в голове ни единой своей мысли. Он «не знал никаких сомнений и, повидимому, был очень доволен собой». Его сестра обращается к нему: «Ты тратишь свои лучшие годы на бог знает что. Как алхимик, роешься в старом, никому не нужном хламе... Скучно глядеть на тебя! Вагнер из «Фауста» выкапывал червей, но тот хоть клада искал, а ты ищешь червей ради червей... Ты безнадежный обскурант и рутинер». Не успел Лядовский умереть, как он был совершенно забыт. — так кончается рассказ.

Минуя очерк «Письмо» (1887 г.), где выведен священник о. Федор Орлов, представитель косного начала в хороше с детства знакомой Чехову среде духовенства, обратимся к родственной Лядовскому фигуре косного человека, доктору Львову из пьесы «Иванов». Это лицо дало в свое время (да и в наше время дает) повод для многочисленных нападок на Чехова. В нем усматривали карикатуру на радикалов и не прощали Чехову, что в противопоставлении Львова и Иванова, из коих первый высказывает смелые и прогрессивные идеи, а второй — покаянно-ретроградные («не женитесь вы ни на еврейках, ни на психопатках, ни на синих чулках... не войте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом о стены... Запритесь себе в свою раковину»... и т. д.), в этом противопоставлении Чехов отдал свои симпатии Иванову, а антипатию Львову. Были (и сейчас наблюдаются) попытки своеобразной реабилитации Чехова: доказывают, что, напротив, Чехов осудил Иванова, а Львова изобразил чуть что не героем. Но это — явно безнадежная позиция. Если уж не верить слишком очевидным чертам образов, то поверим автентическим пояснениям. Чехов прямо писал к Суворину: «Если публика выйдет из театра с сознанием, что Ивановы — подлецы, а доктора Львовы — великие люди, то мне придется подать в отставку и забросить к черту свое перо». И это несмотря на то, что в том же письме Чехов, характеризуя Львова, указывает: «Львов честен, прям и рубит с плеча, не падая живота. Если нужно, он бросит под карету бомбу, даст по рылу инспектору, пустит подлеца. Он ни перед чем не остановится. Угрызенный совестью никогда не чувствует — на то он честный труженик, чтоб казнить «темную силу!» Такие люди нужны и в большинстве симпатичны. Рисовать их в карикатуре, хотя бы в интересах сспены, нечестно».

Но если так, то за что же казнил его Чехов в своей пьесе, — этого единственного (если не считать юной Саши) человека с волей среди людской пыли персонажей «Иванова»? Только за одну черту, из-за которой все идет на смар-

ку. Львов — косный человек, косный в своих честных взглядах и принципах. В цитированном уже письме Чехов отзывается о Львове: «это олицетворенный шаблон, ходячая тенденция».

Укажем еще на одну фигуру, родственную Лядовскому и Львову, — это Лида Волчанинова из «Дома с мезонином», деятельная и энергичная девушка, которая даже к матери и к родной сестре «никогда не ласкалась, говорила только о серьезном; она жила своею особенною жизнью, и для матери и для сестры была такою же священной, немного загадочной особой, как для матросов адмирал, который все сидит у себя в каюте». С полной уверенностью и без малейшего колебания она разбивает жизнь своей младшей сестре и художнику, которые любят друг друга, потому что в ее глазах художник-пейзажист — это одно из самых бесполезных и ненужных явлений в жизни.

Словно умышленно, чтобы подчеркнуть характер своего нерасположения к подобного рода людям, Чехов изобразил их всех трех — Лядовского, Львова и Лиду — людьми весьма порядочными, честными, чистыми, но в то же время явно отталкивающими. И это только потому, что все они представляют косное начало, которое в них проявляется тем, что они непригодны ни для какой самостоятельной работы мысли. Усвоив некогда с чужих слов определенный круг идей, они превращают их в обязательный для всех символ веры, вне которого — грех, пагуба и подлость. «Это, — как писал Чехов к Плещеву, — полинявшая недействительная бездарность, узурпирующая 60-е годы; в 5 классе гимназии она поймала 5—6 чужих мыслей, застыла на них и будет упрямо бормотать их до самой смерти. Это не шарлатан, а дурачек, который верует в то, что бормочет, но мало или совсем не понимает того, о чем бормочет. Он глуп, глух, бессердечен... Он скучен, как яма, и вреден для тех, кто ему верит, как суслик».

Критика не раз высказывала мысль, что Чехов питал пристрастие к людям слабовольным, мягким и рыхлым и не любил людей сильной воли, отсюда и распределение его симпатий между Ивановыми и Львовыми. Кажется, что

в данном случае за причину принимается сопутствующее явление. Чехов не любил в Львовых не их сильную волю, а их слепой деспотизм, проистекающий из косности. У подобного рода людей, как незнающих сомнений вследствие своей ограниченности и отсутствия самостоятельной работы мысли, действительно часто бывает непоколебимая воля. Но, во-первых, не все они таковы — Лядовский изображен тоже рыхлым человеком, а во-вторых, не всякий человек с сильной волей есть непременно ограниченный Львов. Как бы в ответ на этот промах критики Чехов написал в «Дуэли» крепкую фигуру зоолога фон-Корена, человека, совмещающего огромную силу воли и характера с большой и самостоятельной деятельностью мысли. Сравните его вражду к Лаевскому с враждой к Иванову со стороны Львова, и вы увидите, до чего разные люди Львов и фон-Корен: ненависть последнего осмысленна, ясна, глубока, коренится в чем-то очень серьезном, важном и значительном; Чехов, осуждавший всякую ненависть, все-таки с уважением изображает ее в фон-Корене. Между тем как вражда Львова к Иванову — узка, тупа, слепа, бессмысленна. И недаром Чехов закончил «Дуэль» примирением (хотя и слабо мотивированным) Лаевского с фон-Кореном, между тем как нельзя себе и представить, чтобы Львов мог примириться с Ивановым: фон-Корен представляет прямолинейную мысль, а Львов — прямолинейное отсутствие мысли, косность, а где косность, — там вообще нет ничего, там слепой деспотизм.

Если Лядовский, Львов и Лида Волчанинова воплощают косность пустого либерального и радикального места, то герою рассказа «В усадьбе» (1894 г.) олицетворяет косность ретроградно-сословную, и, надо отдать справедливость Чехову, помещик Павел Ильич Рашевич, по прозвищу «жаба», закостенелый труп дворянской чванливости, тупо и бессмысленно долбящий в одно место, несносный даже для своих дочерей — изображен писателем еще с большим отвращением и с большим раздражением, чем его либеральные аналоги. Это — законченный тип ненавистника

людей, ненавистничество которого коренится не в злом характере, а в тупой, косной сословной спеси.

Сродни «жабе» группа косных дворянских обывателей в повести «Моя жизнь». В центре их — бездарный архитектор Полознев, который, только что отколотив своего взрослого сына зонтиком и указывая этим зонтиком на небо, обращается к дочери: «Взгляни на небо! Звезды, даже самые маленькие, — все это миры! Как ничтожен человек в сравнении со вселенной!» «И говорил он это, — замечает его сын, — таким тоном, как будто ему было чрезвычайно лестно и приятно, что он так ничтожен». Во имя каких-то жалких и надуманных традиций он губит жизнь родных детей, он глух, бессердечен, туп, недоступен пониманию самых простых вещей... Вот Ажогина, которую все считают передовой женщиной, которая, на зло всем предрассудкам, зажигает на столе три свечи, назначает то или иное дело на тринадцатое число, но которая приходит в ужас, узнав, что одна из ее гостей, девушка, беременна. Она и все ее семейство «были встревожены, ошеломлены, точно в их доме только что поймали каторжника». Далее — вдова-генеральша Чепракова, бессердечная процентщица и ростовщица, осведомляющаяся у посетителя, прежде чем пригласить его сесть, дворянин ли он, и т. д. и т. д. И все эти люди «поколениями читают и слышат о правде, о милосердии, свободе, и все же до самой смерти лгут от утра до вечера, мучают друг друга, а свободы боятся и ненавидят ее как врага». В повести с особенной, поистине мрачной силой выражена мысль, что злейший губитель и гаситель жизни — это косность, отсутствие живой мысли.

Из типов косных людей выделяются у Чехова так ненавистные ему с детских лет косные педагоги и ученые. Учитель гимназии Беликов, знаменитый «человек в футляре», для которого «были ясны только циркуляры и газетные статьи, в которых запрещалось что-нибудь. В разрешении же и позволении скрывался для него всегда элемент сомнительный, что-то недосказанное и смутное». И этот ходячий труп держал в своей власти весь город, хотя

«начальством» он являлся только для гимназистов. В том же роде и знаменитый ученый, профессор Серебряков из «Дяди Вани», «старый сухарь, ученая вобла», человек, который «ровно двадцать пять лет читает и пишет об искусстве, ровно ничего не понимая в искусстве, бессердечный, себялюбец, заедающий чужой век и отравляющий всем существование.

И как бы ни были разнообразны все эти олицетворения косности, все их изображения объединяются в какой-то сосредоточенной ненависти, с какою их нарисовал Чехов. Сомневаться в истинности ее — не приходится: ведь это все воспитатели того раба, которого он выдавливал из себя по каплям! Ведь процесс их создания и был отчасти процессом этого выдавливания, и даже простая оглядка на это прошлое приводила художнику на память его врагов, отравивших его молодость, — он и не шадил их!

Таковы следы «выдавливания по каплям» раба в тематике Чехова. Теперь нам предстоит рассмотреть вопрос об отражении этого внутренне-психологического процесса Чехова, — выдавливания по каплям раба, — в стиле писателя.

Выше мы указывали, во что конкретно вылился в представлении Чехова тот враг, которого он должен был преодолеть: это — зло авторитета, рутина, пошлость, косность, в болоте которых закидает и замирает жизнь. В преодолении всего этого и состояла работа Чехова над стилем, над формой, являясь, таким образом, частным проявлением общего принципа. На протяжении всей переписки Чехова, как бы ни менялись его воззрения на литературу, на тех или иных писателей, на собственное творчество, — одно оставалось неизменно: твердое убеждение, что в первую голову писателю нужна свежесть, что страшнейший враг его — шаблон и рутина. Вот в хронологическом порядке несколько высказываний Чехова по этому вопросу.

В 1886 г. в письме к брату Александру: «Общие места в роде: «заходящее солнце, купаюсь в волнах темневшего моря, заливало багровым золотом» и проч... «Ласточки, летая над поверхно-

стью воды, весело чирикали» — такие общие места надо бросить».

В 1888 г. он пишет Лазареву-Грузинскому: «Вы хорошо делаете, что боитесь мелочности и казенщины. Но опять-таки вы не даете воли своему темпераменту. Женщин нужно описывать так, чтобы читатель чувствовал, что вы в расстегнутой жилетке и без галстука, природу — тоже самое. Дайте себе свободы».

В 1889 г. к брату Александру: «В пьесе старайся быть оригинальным и по возможности умным, но не бойся показаться глупым: нужно вольнодумство, а только тот вольнодумец, кто не боится писать глупостей. Не заливай, не шлифуй, а будь неуклюж и дерзок. Памятуй кстати, что любовные объяснения, измены жон и мужей, вдовья, сиротские и всякие другие слезы давно уже описаны. Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать».

К нему же в следующем письме: «Берегись изысканного языка. Язык должен быть прост и изящен. Лакеи должны говорить просто, без пущай и без теперича. Отставные капитаны с красными носами, пьющие репортеры, голодающие писатели, чахоточные жены-труженицы, честные молодые люди без единого пятнышка, возвышенные девицы, добродушные няни — все это было уже описано и должно быть обезжаемо, как яма».

В 1892 г., критикуя рассказ писательницы Л. А. Авиловой, Чехов категорически заявляет: «Выкиньте слова «идеал» и «порыв». Ну их!»

В том же году он пишет к Суворину: «Есть у меня интересный сюжет для комедии, но не придумал еще конца. Кто изобретет новые концы для пьес, тот откроет новую эру. Не даются подлые концы! Герой или женись, или застрелись, другого выхода нет». Как мы знаем, для концов отдельных актов у него был прием: «давать зрителю по морде», т. е. переключать настроение чем-нибудь свежим, внезапным.

Его главная задача в замысле вещи — новизна и свежесть. Задумав «Чайку», он в 1895 г. сообщает Суворину: «я напишу что-нибудь странное. Для казны же и для денег у меня нет охоты пи-

сать. Я пока сыт и могу написать пьесу, за которую ничего не получу».

В 1901 г. он пишет к Горькому по прочтении его пьесы «Мещане»: «Она, как я и ждал, очень хороша, написана по торьковски, оригинально, очень интересна и, если начать с того, что говорить о недостатках, то пока я заметил только один, недостаток непоправимый, как рыжие волосы у рыжего — это консерватизм формы. Новых, оригинальных людей вы заставляете петь новые песни по нотам, имеющим подержанный вид».

Стиль казенных бумаг вызывал у Чехова чувство, близкое к гадливости. «Я получил из Управления (главного тюремного управления), — сообщает он Суворину, — пошлое чиновничье письмо: «Впоследствии письма вашего и т. д.» Выставлен номер. Не вследствие, а впоследствии. Экая духота».

Подобного рода высказываний в письмах Чехова — великое множество. И если подытожить в них те моменты, которые Чехов относит к «недостаткам», и те, где он дает советы положительного характера или высказывает одобрение, то видовым признаком первых окажутся рутинизм и шаблон, а вторых — свежесть и новизна, что, в сущности, одно и то же, только с разными знаками.

Если мы теперь обратимся к художественным приемам Чехова, то увидим, что они продиктованы ему отталкиванием от шаблона и стремлением к свежести; чеховская поэтика сводится к преодолению поэтики предшествующей фазы развития русской художественной литературы.

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

Все это Чехов считал необходимым преодолеть, характеризуя как шаблон, как манеру «зализывать». Он противопоставлял изысканности простоту, гладкости — намеренную «неуклюжесть», свободную небрежность, литературности сравнений — смелость их, «разъяснениям» — импрессионистический лаконизм, толчки для самостоятельной работы читательского воображения, и т. д. и т. д. Омертвелость некоторых литературных приемов он почувствовал очень рано, в чем можно убедиться уже из его пародийных литературных дебютов, в роде очерка «Что чаще встречается в романах, повестях и т. п.?» и смелые попытки освежения литературного стиля наблюдаются уже в ранних его рассказах. В картине «Двое в одном», напечатанной в 1883 году, вместо длинного и подробного описания наружности героя, он с поразительной для начинающего писателя смелостью скажет: «Лицо его точно дверью прищемлено или мокрой тряпкой побито. Оно кисло и жалко; глядя на него, хочется петь «Лучинушку» и ныть». Чехов подбирает для сравнений понятия не только простые, а простейшие, и при том из областей резко-неоднородных, достигая этим одновременно и свежести и углубленности впечатления. В рассказе «Несчастье», тоже ранним (1886 г.), изображая любовную сцену, происходящую в лесу, он внезапно скажет: «Сосны и облака стояли неподвижно и глядели сурово, на манер старых дядек, видящих шалость, но обязавшихся за деньги не доносить начальству». В рассказе «Враги» (1887 г.): «Во всей природе чувствовалось что-то безнадежное, больное, земля, как падшая женщина, которая одна сидит в темной комнате и старается не думать о прошлом, томилась воспоминаниями...» и т. д. В «Степи» таких сравнений, непривычных, и потому свежих и резких, особенно много, — ведь в этой-то вещи Чехов как раз напряженно искал новых форм. «Вся степь пряталась во мгле, как дети Мойсея Мойсенча под одеялом». Или: «Налево, как-будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная, фосфорическая полоска и потухла.

Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо», и т. д. В 1890 г., с пути на Сахалин, он пишет к сестре: «Очень красивы буксирные пароходы, тащащие за собою по 4—5 барж; похоже на то, как-будто молодой изящный интеллигент хочет бежать, а его за фалды держат жена-кувалда, теща, свояченица и бабушка жены». В повести «Моя жизнь» Маша Должикова, культурная и образованная женщина, в натуре которой есть что-то «ямщицкое», поет романс Чайковского «Ночь». «У нее, — замечает герой, от имени которого ведется рассказ, — был хороший, сочный, сильный голос, и пока она пела, мне казалось, что я ем спелую, сладкую, душистую дыню». Здесь в предмете сравнения есть не только острая свежесть и простота, но и тонкий штрих на «ямщицкой» стихии Машки Должиковой.

Определения Чехова — того же свойства, что и сравнения: и просты и внезапны. На изображении молнии в художественной литературе налипло особенно много всяческой «красивости», и потому Чехов скажет о ней так: «Над головами спутников сверкает молния сажени в две длины» — и только. Ему нужно дать определение ощущения озябшего, но согревающегося тела, и он пишет: «мальчики чувствовали, как в их озябших телах, не желая уступать друг другу, щеботались тепло и мороз». Кстати, самая игривость этого определения особенно уместна в изображении детских фигурок.

Старинные подробно-мелочные и строго-последовательные описания Чехов решительно отвергает, как и экскурсы в прошлое своих героев. Он и событие, и человека, и пейзаж старается своим описанием как бы захватить врасплох, осветить мгновенной вспышкой резкого света. Вместо длинного описания наружности чиновника в «Анне на шее», он ограничится тем, что щеки его сравнит с желе, а подбородок — с пяткой. И это не случайность, даже не природное свойство Чехова, — это принцип, диктуемый преодолением устаревших форм. Вспомни-

те его известные размышления о приемах изображения луны (луна — тоже не случайно выбрана Чеховым для примера: это — один из наиболее частых объектов шаблонного описания). Еще в 1886 г. он писал к брату Александру: «У тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка». Этот прием он и употребил в рассказе «Волк», напечатанном в том же 1886 г. Мы читаем здесь: «На плотине, залитой лунным светом, не было ни кусочка тени; на середине ее блестело звездой горлышко от разбитой бутылки... Вдруг Нилу вы показалось, что на том берегу, повыше кустов ивняка, что-то похожее на тень прокатилось черным шаром». Но и этого недостаточно. Насколько важное значение придавал Чехов этому приему, видно из того, что десять лет спустя в «Чайке» этот осколок стекла снова появляется и именно в качестве иллюстрации определенного литературного приема. Здесь Треплев, ищущий новых форм искусства, исправляя свое сочинение, огорченно жалуется: «Описание лунного вечера длинно и изысканно. Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова, а у меня и трепещущий свет, и тихое мерцание звезд, и далекие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе...»

Насколько в природе чеховских приемов велика роль отталкивания от устарелых форм, можно видеть из длинного ряда самых разнообразных явлений его стиля. Коснусь лишь немногих из них.

В 1888 г. в рассказе «Именины» Чехов, описывая, как накапливается у героини рассказа раздражение против мужа, отметил: «ей были противны его красота, которая нравилась всем, затылок, его поза». Плещеву в письме указал Чехову, что это место напоминает те строки в «Анне Карениной», где Анна, после знакомства с Вронским и возвращения домой, вдруг замечает, что у ее мужа неприятны уши. Чехов

отвечает Плещеву: «Насчет затылка вы правы. Я это чувствовал, когда писал, но отказаться от затылка, который я наблюдал, не хватило мужества: жалко было». Так этот затылок и остался. Но вот в «Дуэли», т. е. три года спустя, Чехов опять испытал стремление прибегнуть к этому психологическому штриху: герою, под влиянием раздражения против жены, начинает в ней по-новому не нравиться то или другое, на что прежде он не обращал внимания. Как же быть? Чехов прибегает к поразительно остроумному приему саморазоблачения, но не от своего имени, а от имени героя: «На этот раз, — пишет он, — Лаевскому больше всего не понравилось у Надежды Федоровны ее белая, открытая шея и завитушки волос на затылке, и он вспомнил, что Анне Карениной, когда она разлюбила мужа, не нравились прежде всего его уши, и подумал: «как это верно! как верно!» Так своеобразно освежал старые приемы Чехов.

В одном случае Чехов, желая употребить ходячее сравнение, обезвреживает его устарелость приемом, сходным с тем, к какому прибегнул Пушкин в «Евгении Онегине», идя навстречу читателю, ожидающему на слово «морозы» привычную рифму на «розы» («Читатель ждет уж рифмы — розы; на вот возьми ее скорей!»). В «Острове Сахалине» мы читаем: «Если художнику-пейзажисту случится быть на Сахалине, то рекомендую его вниманию арковскую долину. Это место, помимо красоты положения, чрезвычайно богато красками, так что трудно обойтись без устаревшего сравнения с пестрым ковром или калейдоскопом». Чехов оговорил устарелость сравнения и весь прием кажется от этого свежим.

Вот еще аналогичные случаи. Часто, употребляя ходячую поговорку или популярную литературную цитату, Чехов освежает их путем сокращения. Например, в «Тоске» он вместо «с чувством, с толком, с расстановкой» употребляет урезанное: «с толком, с расстановкой». В «Острове Сахалине» читаем: «на Сахалине такого щеголя и с огнем не сыщешь» (а не «днем с огнем не сыщешь»), и т. д.

Или: в письмах Чехов именуется своих адресатов обычно по имени и полному отчеству, но в рассказах, называя по имени и отчеству своих персонажей, он почти всегда пишет отчество в усеченной форме: Иван Андреевич Лаевский, Иван Дмитрич Громов, Андрей Ефимыч Рагин (а не Андреевич, Дмитриевич, Ефимович) и т. д., — так и проще и свежее.

Иногда Чехов поступает как-будто наперекор своим же советам, или на расстоянии нескольких лет дает советы противоположного свойства. Но вздумайтесь в конкретные обстоятельства подобных случаев и вы увидите, что эти несообразности вытекают только из перемены обстоятельств. Например, выше мы цитировали письмо Чехова с советами избегать «возвышенных девиц, добродушных нянь» и т. п. банальных фигур. Но вот смотрите: в «Дяде Ване» есть старая добродушная няня, в «Трех сестрах» — также, в «Вишневом саде» их аналог — Фирс. Как это объяснить?

Очень просто: такие фигуры были у же привычно-шаблонны, но еще в ходу, когда Чехов давал свой совет их избегать, это было в 1889 г., когда тургеневская поэтика и тургеневская традиция, — где подобным няням такой простор, — были еще сильны. А когда от них отвыкли, то и няни перестали быть одиозны, и их стало возможно допустить в литературу. В «Лешем», где налицо (да еще с прибавкой) все персонажи «Дяди Вани», няни нет, а в «Дяде Ване» она появляется, потому что первая пьеса написана в 1889 г., а вторая — в 1897 г.

Точно то же и с некоторыми композиционными приемами Чехова. Плавное «тургеневское» неторопливое «вступление» с экскурсами в прошлое героев он решительно отбросил, знакомя читателя с своими персонажами буквально на ходу и на полуслове. Но вот поле битвы завоевано новой поэтикой, тургеневская традиция позабыта, и Чехов в «Палате № 6» находит возможным применить и типично-тургеневский обзор прошлой жизни героев, и их подробную психологическую характеристику, и неторопливое нача-

ло, а в последнем даже и это характерное старо-литературное предложение к читателю, — точно к живому собеседнику, пройтись вместе с автором по месту действия: «Если вы не боитесь ожечься о крапиву (не хватает только: «любезный читатель»), то пойдете по узкой тропинке, ведущей к флигелю, и посмотрим, что делается внутри»... и т. д. Так прочно позабыт этот прием, что покажется читателю, пожалуй, даже особенно оригинальным и свежим!

Кто из читателей не помнит приемов антропоморфизма у Чехова при описании явлений природы, — одинокий тополь-красавец в «Степи» и т. п. В творчестве Чехова второй половины 80-х годов этот прием встречается весьма часто. Несомненно Чехов прибегал к нему не случайно, не по традиции, а вполне обдуманно. Так, он писал к брату Александру в 1886 г.: «Природа является одушевленной, если ты не брезгуешь употреблять сравнения явлений ее с человек. действиями». Но вот проходит время, с легкой руки Чехова прием этот все чаще и чаще практикуют его современники, и тогда все реже и реже обращается к нему сам Чехов: прием у него на глазах штампуется и утрачивает свежесть... Наконец, в 1899 г., в письме к Горькому, давая отзыв о вещах последнего, Чехов замечает: «Описания природы художественны; Вы настоящий пейзажист. Только частое уподобление человеку (антропоморфизм), когда море дышит, небо глядит, степь нежится, природа шепчет, говорит, грустит, и т. п. — такие уподобления делают описания несколько однотонными, иногда слащавыми, иногда не ясными». Примеров подобного рода изошренной чуткости Чехова к обветшанию стилистических и композиционных приемов — немало. Как только менялись условия — менялись и приемы.

Не так давно были опубликованы письма Чехова к жене. Разумеется, подробный анализ этих интимных документов пока еще был бы преждевременен, но, не выходя из строгих рамок скромной осторожности, уж и сейчас можно утверждать, что эти письма в

такой же мере освежают поэтику (какую древнюю и какую опасную в отношении шаблона!) эпистолярной интимности, как рассказы и пьесы Чехова обновили поэтику художественного и драматургического творчества. Какое поразительное умение избежать банальности, какое органическое тяготение к острой, «внезапной» простоте, какая смелость в упрощении стиля, какое неуловимое сочетание нежности с «неуклюжестью», как выражался сам Чехов, т. е. с чем-то противоположным зализанности! «Моя лошадка», «собака» «моя рыжая собака», — вот те эпитеты, которые заменяют Чехову обычные затертые ласкательные слова. Или вот такая форма ласки: «Крепко тебя целую, хотя повидимому это тебе уже надоело. Или не надоело? В таком случае обнимаю тебя крепко, держу так, обнявши, 20 минут, и целую накрепчайшим образом».

Лаконизм Чехова точно так же продиктован ему борьбой с шаблоном, как и простота. Он не признавал длинных пояснений читателю, что составляло отличительную черту предшествующей фазы литературной формы, вообще он предполагал в своем читателе не пассивное восприятие художественного образа, но активное сотрудничество в его создании. В 1891 г. он писал к Суворину, критикуя пьесу последнего: «Горничную вон, вон! Появление ее не реально, потому что случайно и тоже требует пояснений; оно осложняет и без того сложную фабулу; а главное, оно расхолаживает. Бросьте ее! И для чего объяснять публике? Ее нужно шиповать и больше ничего, она заинтересуется и лишней раз задумается».

В этих немногих словах — ключ к одной из важнейших сторон поэтики чеховского творчества: не разъяснять, как делала старая литература, а сообщать толчки мысли и воображению читателя и зрителя. Отсюда стремление, — с течением времени все более и более упорное, — к предельной краткости. Вычеркивать — вот что становится девизом Чехова. И здесь он тоже вырабатывает определенные приемы, из коих главный — расстановка вех по дороге описания с уничтожением промежуточного между

вехами пространства: это пространство и должен заполнить сам читатель. Посмотрите, например, как Чехов изменяет этот прием в «Ионыче».

Это рассказ о том, как молодой земский врач, идеалистически и романтически настроенный Старцев, постепенно затягивается в тину провинциального болота, опускается и превращается в «Ионыча». Это процесс многолетний, многофазный, по существу своему, казалось бы, требующий многотомного нагромождения этих мелких и незаметных признаков перерождения человеческой психики, как, например, в «Обломове». У Чехова это сделано с покоряющей убедительностью и осязательной ясностью менее чем на печатном листе посредством удивительной расстановки вех. Эти последние идут в рассказе по разным, перекрещивающимся направлениям: вехи на пути житейской карьеры доктора; вехи на пути эволюции его вкусов; вехи на жизненном пути тех лиц, которые образуют его среду, и т. д. Вот, например, пункты, которыми обозначено карьерное преуспешие Старцева:

1. «Старцев отправился в город, чтобы развлечься немножко и кстати купить себе кое-что. Он шел пешком не спеша (своих лошадей у него еще не было¹), и все время напевал: «Когда еще я не пил слез из чаши бытия...»

Проходит больше года. Как жил это время Старцев, автор не рассказывает, но как бы вскользь сообщает:

2. «У него уже была своя пара лошадей и кучер Пантелеймон в бархатной жилетке».

Проходит еще четыре года. И новая веха вместо описания, чем были заполнены эти годы:

3. «В городе у Старцева была уже большая практика. Каждое утро он спешно принимал больных у себя в Дялиже, потом уезжал к городским больным, уезжал уже не на паре, а на тройке с бубенчиками».

Еще несколько лет — и последняя фаза с последней вехой:

¹) Здесь и далее подчеркнуто нами — А. Д.

4. «Старцев еще больше пополнил, ожирел, тяжело дышит и уже ходит откинув назад голову. Когда он, пухлый, красный, едет на тройке с бубенчиками, и Пантелеймон, тоже пухлый и красный, с мясистым затылком сидит на козлах, протянув вперед прямые точно деревянные руки, и кричит встречным «Прррава держи!», то картина бывает внушительная, и кажется, что едет не человек, а языческий бог».

Почти все изложение истории карьеры Старцева заменено четырьмя последовательными моментами его «способов передвижения», но никто не пожалуется, что картина не ясна. И точно то же мы находим и по другим линиям рассказа. Ограничимся лишь одной такой и при том — крайне короткой линией. Чехову нужно изобразить семью Туркиных, слышную в городе за «самую образованную и талантливую». Бегло набрасывая штрихи пошлого манерничанья, каким глава семьи занимает гостей, Чехов между прочим изображает такую сценку: «Когда гости, сытые и довольные, толпились в передней, разбирая свои пальто и трости, около них суетился лакей Павлуша, или, как его звали здесь, Пава, мальчик лет четырнадцати, стриженный, с полными щеками.

— А ну-ка, Пава, изобрази! — сказал ему Иван Петрович (Туркин, глава образованной и талаптливей семьи).

Пава стал в позу, поднял вверх руку и проговорил трагическим тоном:

— Умри, несчастная!

И все захохотали.

«Занятно» — подумал Старцев, выходя на улицу».

Проходит несколько лет. Старцев снова у Туркиных в доме, опять манерничает глава семьи и опять, как некогда, провожая гостя, «А ну-ка, изобрази! — сказал он, обращаясь в передней к Паве. Пава, уже не мальчик, а молодой человек с усами, стал в позу, поднял вверх руку и сказал трагическим голосом:

— Умри, несчастная!

На этот раз выходка уже раздражает Старцева, и он размышляет о том, «что если самые талантливые люди во

всем городе так бездарны, то каков же должен быть город».

Такого рода заменой подробных описаний опорными точками для читательского воображения Чехов достигал и эмоциональной насыщенности своих вещей (ибо в работу создания образа вовлекался читатель, из пассивного гурмана обращаясь в активного сотрудника) и предельной краткости их, которая с течением времени становилась в глазах Чехова синонимом талантливости: он так и говорил, — писать кратко, т. е. талантливо.

К той же категории борьбы с шаблоном должны быть отнесены и некоторые приемы чеховских контрастов. В частных письмах он порой пародировал слишком пышные выражения и возгласы тех или иных литературных героев, в которых ему чувствовался устаревший штамп (напр., тургеневского Инсарова). Всем известно, как жестоко нетерпим был он к парадному и условному стилю красноречия, к юбилейным, похоронным и т. п. речам, никогда не свободным от банальности и цветистости. И он чувствовал, что опасность штампа подстерегает писателя больше всего на путях описания сильных чувств, мощных явлений природы, глубоких душевных волнений и т. п.

И тут у Чехова были выработаны точные приемы борьбы с опасностью. Во-первых, — чем серьезнее, глубже, величественнее предмет описания, тем проще должен быть стиль его. Во-вторых, если уж необходимо прибегнуть к сильным эпитетам, к торжественному стилю, — то следует тут же и внезапно его снизить. Идеалом чеховского описания было, как известно, то, какое он вычитал в ученической тетрадке: «море было большое». Но ведь он-то знал, что, как это ни хорошо, но этим не ограничишься, и старался снизить тон чрезмерно важного описания до степени стихийной простоты «море было большое» путем «удара» по торжественному стилю.

Вот в «Ариадне» герой рассказывает о своей сумасшедшей любви к поразительно красивой женщине, — тема самая скользкая для повышенного стиля. Он и начинается в этом стиле: «По край-

ней мере, с месяц я был как сумасшедший, испытывая один восторг. Держать в объятиях молодое, прекрасное тело, наслаждаться им, чувствовать всякий раз, пробудившись от сна, ее теплоту и вспоминать, что она тут, она, моя Ариадна, — о, к этому не легко привыкнуть! (кульминация повышенного стиля). Но я все-таки привык... Тут сразу два приема: и «удар» по стилю, внезапное снижение, и пропуск промежуточного описания, пустота между двумя веками.

В «Дяде Ване» Астров воодушевленно развивает перед Еленой Андреевнй свои взгляды на облагораживающее влияние природы, его стиль все более и более повышается. «Когда я сажаю березку и потом вижу, как она зеленеет и качается от ветра, душа моя наполняется гордостью, и я... (кульминация повышенного стиля) (увидев работника, который принес на подносе рюмку водки). Однако... (пьет) мне пора. Все это, вероятно, чудачество, в конце концов».

В «Острове Сахалине»: «От моря залив отделяется узкою длинною песчаною косой дюнного происхождения, а за этой косой беспредельно, на тысячи верст раскинулось угрюмое злое море». Стиль начинает становиться торжественным, и Чехов внезапно добавляет: «Когда с мальчика, начитавшегося Майн-Рида, падает ночью одеяло, он зябнет, и тогда ему снится именно такое море». Прервав таким образом напряженность возвышенности, Чехов уже безбоязненно продолжает описание в прежнем стиле, потому что цель достигнута: он напомнил читателю, что как ни описывай, главное это то, что «море было большое».

Чрезвычайно характерен для этого приема конец рассказа «Случай из практики». Врач, приехав к больной фабрикантше, переживает, благодаря целому ряду обстоятельств, очень глубокое настроение, насыщенное сильным социальным чувством. Рано утром он уезжает. «Было слышно, как пели жаворонки, как звонили в церкви. Окна в фабричных корпусах весело сияли и, проезжая через двор и потом по дороге к станции, Королев уже не помнил ни о рабочих, ни о свайных постройках,

ни о дьяволе, а думал о том времени, быть может, уже близком, когда жизнь будет такою же светлою и радостной, как это тихое воскресное утро».

Казалось бы, что и логически, и психологически, и даже ритмически здесь и следует поставить точку: все сказано, сделана типичная «концовка». Но в том-то и дело, что она чересчур «типична», что она звучит немного «под занавес», что она чрезмерно возвышенна, и Чехов, поставив вместо точки — точку с запятой, приписывает, явно «приписывает», две простенькие «снижающие» строчки: «и думал о том, как это приятно в такое утро, весной, ехать на тройке, в хорошей коляске и греться на солнышке».

Наблюдая приемы снижения стиля у Чехова, необходимо помнить одно: снижая и упрощая форму, он не снижал глубины замысла. Путем упорного труда он выработал чудесный дар говорить совершенно просто, совершенно ясно — о самом глубоко, самом таинственном, — как раз вразрез с начавшей в 90-х годах забирать власть манерой символистов говорить таинственно и глубокомысленно порой о сущих пустяках. Это была тоже борьба с укоренившимся дягилевско-филоософско-философствующим штампом, когда даже газетные репортеры пытались придавать своим заметкам отблеск мистической таинственности, когда простая манера представлялась уже «липовым чаем», как назвал Д. Философов творчество Чехова.

Кажется, ни в одной особенности чеховского стиля с такою наглядностью не сочеталось его стремление побороть шаблон с его уменьем свежо воспринять явление, как в передаче звукопображений. Ведь и в обиходной речи и в художественной литературе существуют десятки узаконенных форм передачи тех или иных звучаний природы или смеха, или собачьего лая, — их применение совершается по большей части автоматически, без попытки проверить правильность и выразительность этих фонограмм. Чехов такую проверку произвел с присущей ему изощренностью самостоятельного восприятия и со свойственным ему стремлением избегать торных дорожек стиля.

Первые проявления его новаторства в данной области восходят к самым ранним годам творчества. В его очерке 1881 г. «Извлечение из путевого журнала» мы находим такую передачу стука вагонов и паровозного свиста: «Что-то будет, что-то будет!» — стучат дрожащие от старости лет вагоны. «Огого-гого-о-о!» — подхватывает локомотив...» Это и выразительно, и уместно в рассказе, изображающем жуткое ощущение пассажиров, и симптоматично для будущей манеры Чехова, но здесь еще нет отталкивания от ходячей формы, потому что самый воспроизводимый звук еще не «запротоколирован» в художественной литературе. Приблизительно то же можно сказать и о передаче скрипа блоков в паровой лебедке (рассказ «Утопленник» 1885 г.) звуком «тирли... тирли...». Но вот уже в рассказе «Агафья» (1886 г.) мы встречаем подлинное новаторство в данной области с явными признаками старания не повторять шаблонов: «ночная птица протяжно и лениво произносила в роще длинный членораздельный звук, похожий на фразу: «Ты Ники-ту видел?» и тотчас же отвечала сама себе: «Видел! видел! видел!», и это открывает ряд удивительных чеховских звукоподражаний, в которых мы встречаем своих старых, наскучивших знакомцев свежими, преображенными до неузнаваемости и потому поновому выразительными.

Вот, например, изображение звуков непонятной инородческой речи. В «Степи» Егорушка присутствует при разговоре еврея Мойсея Мойсеича с женой. Вспомним, как привычно-пошло и в то же время совершенно бесхарактерно передавались звуки еврейской речи в старой русской литературе. У Чехова получилась полная жизни и экспрессии сценка только из двух звуков: «Мойсей Мойсеич говорил вполголоса, низким баском, и в общем его еврейская речь походила на непрерывное «гал-гал-гал-гал...», а жена отвечала ему тонким индюшечьим голоском, и у нее выходило что-то в роде «ту-ту-ту-ту...»

— Гал-гал-гал-гал... — говорил Мойсей Мойсеич.

— Ту-ту-ту-ту... — отвечала ему еврейка.

Совещание кончилось... и т. д.

Как характерна для Чехова эта попытка индивидуализировать и дифференцировать восприятие, и какой интересный результат: ведь у читателя и впрямь получается впечатление не простого набора звуков, а «беседы», «совещания!»

В «Попрыгунье» храпенье доктора Коростелева передано так: «кхипуа... кхи-пуа». В «Учителе словесности» «маленькая облезлая собаченка с мохнатою мордой, злая и избалованная» Мушка ненавидит учителя Никитина; «увидев его, она всякий раз склоняла голову на бок, скалила зубы и начинала «ррр... нга-нга-нга-нга... ррр...» В «Белолобом» щенок «протянул вперед широкие лапы, положил на них морду и начал: «мня, мня... нга-нга-нга!» Как далеки эти живые фонетические рисунки от штампованного «гав-гав!» В «Дуэли» «волны тяжело ударялись о берег и точно вздыхали: уф!» В «Убийстве», где колорит рассказа угрюм и суров, этот звук передан уже иначе: «направо была сплошная, беспросветная тьма, в которой стонало море, издавая протяжный, однообразный звук: «а... а... а... а...» В повести «Три года» приказчики поздравляют Лаптева «с законным браком», «оттого, что почти через каждые два слова они употребляли «с», их поздравления, произносимые скороговоркой, например, фразой: «желаю вам-с всего хорошего-с» слышалась так, будто кто хлыстом бил по воздуху — «жвыссс». Звук, издаваемый колотушкой ночного сторожа, Чехов передает не обычным «тут-тук», а «тик-ток, тик-ток...» («Невеста»). Крик лягушки у него не «ква-ква», а «И ты такова! И ты такова» («В овраге»). Особенно разнообразна у Чехова передача металлического звука. В «Новой даче» строят где-то мост «и днем иногда слышался печальный металлический звук: дон... дон... дон...» В «Мужиках» изображены звуки набата: «около избы десятского забили в чугунную доску. Бем, бем, бем... понеслось по воздуху... В одном «Случае из практики» целая гамма таких звуков: «Около одного из корпусов кто-то бил в металлическую доску, бил и тотчас же задерживал звук, так что получились короткие, резкие, нечистые звуки,

похожие на «дер... дер... дер...» Затем полминуты тишины, и у другого корпуса, уже более низкие, басовые — «дрын... дрын... дрын...» Послышалось около третьего корпуса: «жак... жак... жак...» И так около всех корпусов...»

Выражение «стиль, — это сам человек» — очень широко распространено, часто употребляется в критической литературе, но за редкими исключениями ему придается характер лишь ни к чему не обязывающего афоризма. Между тем, оно заключает в себе повелительную для исследователя мысль об органической и всесторонней связи писателя с его стилем, которую исследователь обязан вскрыть. Мы посильно и пытались выше указать, как отразилась в стиле Чехова наиболее существенная, определяющая полоса в его биографии: вытеснение из себя по каплям раба.

Резюмируем все изложенное.

То сочетание предельной простоты с яркой и внезапной смелостью, которое составляет самую характерную черту чеховского стиля, является результатом не просто стихийной одаренности автора, но одаренности, сознательно, упорно и последовательно ищущей свежести в формах и стиле литературного творчества, ради этой свежести умыш-

ленно отталкивающейся от старых приемов и форм, от косности, от авторитетов. Девизом Чехова была новизна, — простота была лишь одним из орудий новизны.

Это главнейшее явление чеховского стиля восходит к его важнейшей биографической магистрали, и в этом смысле не в метафизическом, а в точном значении слова надобно признать, что стиль Чехова — это он сам.

Выжимание из себя по каплям раба, т. е. борьба с внутренним мещанином является в жизни Чехова процессом длительным, сложным и трудным. В соответствии с этим и выработка стиля, и преодоление старых форм и приемов представляют в творчестве Чехова процесс постепенный, медленно развивающийся и в сущности продолжавшийся всю жизнь.

Жизнь и творчество Чехова дают картину диалектического развития, т. е. преодоления навыков и психологии той среды, того класса, из которого Чехов вышел, отказ и отталкивания от тех литературных форм и приемов, какие господствовали в русской художественной литературе, когда Чехов выходил на поприще писателя.