

Сибирские ОГНИ

ЛИТЕРАТУРНО
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
ЖУРНАЛ

Памяти С. М. Кирова

РОМАНЫ, ПОВЕСТИ
РАССКАЗЫ

В. Н. ГЛЕБОВ
М. КРАВКОВ
А. СОРОКИН
Г. ПАВЛОВ

ПОЭМЫ, СТИХИ

М. СКУРАТОВ
С. БАРАНОВ
Л. МАРТЫНОВ

СТАТЬИ

А. КОНТЕЛОВ
К. ГАЙЛИТ
Н. ТРУНЕВ
А. ТЕРЕКТЬЕВ
ВИВИАН ИТИН
А. В.

ДНЕВНИК

Чехов о литературном мастерстве

Н. ТРУНЕВ

В своей обширной переписке Чехов часто и охотно высказывался по вопросам литературного мастерства. Некоторые его письма, особенно к А. С. Суворину, целиком почти посвящены литературной технике. Многочисленные советы, которые он давал, начинающим авторам, в значительной мере состоят из указаний по части языка и композиции. Рассуждения о мастерстве он переносил и в художественные произведения; вспомним хотя бы высказывания писателей Тригорина и Треплева в «Чайке»¹. В зрелые годы он над своими рассказами работал тщательно и подолгу, учитывая все стороны «производства» — вплоть до запятых. Уже напечатанные вещи он изменял и переправлял для собрания сочинений. Больше, может быть, чем какой-либо другой русский писатель, он смотрел на литературу, как на искусство,

как на мастерство, и чаще многих высказывался в этом смысле.

В наше время вопросы литературного мастерства приобрели особенно важное значение. Современной советской литературе пришлось стать преемницей русской классической. Мировое значение (а во многих отношениях — первенство) последней было общепризнанным. Оно обуславливалось не только богатым идейным содержанием, но и тем, что это содержание вливалось в высоко совершенную форму. В отношении идейной насыщенности наша современная литература превосходит всякую другую — и прошлую, и настоящую. Именно поэтому вопросы литературного мастерства сейчас особенно интересны и важны. То, что по этим вопросам говорили большие литературные мастера — такие, как Чехов — не может не служить уяснению многого, нужного для современного писателя.

¹ В «Чайке» Треплев говорит о Тригорине: «Тригорин выработал себе приемы, ему легко. У него на плотине блестит горлышко бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова» (IV акт). «Чайка» написана в 1895 г. Интересно рядом поставить цитату из письма к Ал. П. Чехову, написанного почти за 10 лет до «Чайки» (в 1886 г.; см. «Письма» под редакцией М. П. Чеховой, т. I, СХХII): «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».

О переделке уже напечатанных произведений можно судить по собранию сочинений Чехова, прил. к «Огоньку», где в примечании указываются не только факт переделки, но и ее, так сказать, направление.

По годам письма в изд. под ред. М. П. Чеховой распределены так: I—1876—87, II—1888—89; III—1890—91; IV—1892—96; V—1897—1899; VI—1900—1904.

Однако, собираясь говорить о мастерстве, необходимо сказать несколько слов о границах этого понятия. Следует сразу же отметить, что мастерство не совпадает с техникой. Того, кто знает все приемы производства какой-либо вещи (вещей) и умеет практически их применять, знает при том настолько осмысленно, что может научить им и других, мы называем мастером. Но даже в ремесле этого недостаточно. Мастер должен знать свойства того материала, которым он пользуется, уметь определить, годен он или нет, для какой именно части предмета годен. Ему нужно знать и применение того, что он изготавливает, нужно, стало быть, знакомство с рядом явлений, в его специальность как будто и не входящих. Для пальто, которое наденет научный работник, носящий в руках толь-

ко портфель и не позволяющий себе резких жестов, нужен определенный тип рукава; если так же пристроить рукав к военной шинели, ее через два дня принесут в починку. А когда мастерство поднимается до инженерства, до фабричного производства, необходимость выхода за пределы техники еще нагляднее. В прежние времена, например, в Сибири к сенокосилке рядом с дышлом частенько приделывали оглоблю, так как не имели представления о дышловой запряжке. Оглобля оказывалась в несколько раз тоньше и легче дышла, которое служило второй оглоблей. Дышло тянуло книзу, оглобля торчала кверху; было тяжело кореннику, неловко пристяжке, неудобно косяку. Умно придуманная и мастерски изготовленная машина выглядела в поле довольно глупо. Культурный уровень, способ хозяйствования тех, кто ее так рационализировал, американскими инженерами во внимание не принимался. Это элементарные, детские, пожалуй, примеры; их можно усложнить, развить, придумать другие. Но даже из них видно, что вопрос о мастерстве — не просто вопрос о технике, что в разговор о нем сейчас же втягивается быт, общественные отношения, культурный уровень и т. д., и т. д. Тем более это сказывается на разговоре о мастерстве литературном. Наиболее наглядным и бесспорным проявлением литературного мастерства является, во первых, словесное оформление материала. Писателей так ведь и называют — мастера слова. Во-вторых, таким проявлением нужно считать композицию, т. е. завязку, развязку, расположение событий, расстановку героев, их взаимоотношения, выдвижение того или иного из них на первый план, — словом, все, что зависит от желания и умения автора. Композиция допускает довольно большое разнообразие. Можно, например, начать роман с «конца» (как у Федина в «Городах и годах»), изменить естественный порядок событий (как в «Герое нашего времени»); изображая какой-нибудь строй, можно поставить в центре внимания людей или вещи; да мало ли что еще. Все это — умение, мастерство, и от степени его, конечно, зависит качество произведения. Однако, словесное оформление для советского читателя нужно несколько иное, чем то, какое применялось до революции; о постройке Турксиба приходится писать иначе, чем, к примеру, Гарин в своих «Инженерах» пи-

сал о постройке рекордной — по-тогдашнему — железной дороги в Бессарабии.

Словом, говоря о мастерстве писателя, нужно говорить о его творчестве в целом, лишь подчеркивая определенную сторону этого творчества, неразрывно, однако, связанную со всем остальным. Так придется говорить и о Чехове. Опираемся мы будем, главным образом, на его письма, так как осмысливает свое мастерство он именно в них.

В своих взглядах на литературу Чехов был последовательным и строгим реалистом. «Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная... Для химиков нет на земле ничего нечистого. Литератор должен быть так же объективен, как химик; он должен отрешиться от житейской субъективности и знать, что навозные кучи в пейзаже играют очень почтенную роль, а злые страсти так же присущи жизни, как и добрые»². Формула «рисовать жизнь такой, какова она есть на самом деле» — достаточно известна; повторяется она и сейчас. Но не все повторяющие ее вкладывают в нее одинаковое или даже просто определенное содержание. Чехов довольно много говорил о ней. Чтобы быть реалистом, нужно иметь точные знания, научные знания — в первую очередь, уметь научно мыслить; затем — вообще хорошо знать то, о чем пишешь. В одной из автобиографических заметок Чехов писал: «Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня, как для писателя, может понять только тот, кто сам врач; они имели также и направляющее влияние и, вероятно, благодаря близости к медицине, мне удалось избежать многих ошибок. Знакомство с естественными науками, научным методом всегда держало меня настороже, и я старался, где было возможно, соотнобщаться с научными данными, а где невозможно, — предпочитал не писать вовсе... К беллетри-

² Письма, т. I. CLIV. Писано по поводу «Тины»; адресатка (М. В. Киселева) — писательница и — это любопытно отметить — помещица, барыня, возмущалась цинизмом этой повести.

стам, относящимся к науке отрицательно, я не принадлежу; и к тем, которые до всего доходят своим умом, — не хотел бы принадлежать»³. Это очень четко формулировано, и Чехов в своей работе, действительно, строго придерживался высказанных им правил. Вот несколько примеров. «Своими «Именинами», — пишет он Суворину, — я угодил дамам. Куда ни приду, везде славословят. Право, недурно быть врачом и понимать то, о чем пишешь. Дамы говорят, что роды изображены верно»⁴. «В последнем номере «Артиста» напечатан мой рассказ «Черный монах». Это рассказ медицинский *historia morbi* (история болезни). Трактуются в нем мания величия»⁵. Объясняя поведение героя в своей пьесе «Иванов», он пускается в подробности медицинского характера, поясняет даже свои рассуждения чертежом и указывает своему корреспонденту на авторитет — опять-таки медицинский⁶. Там, где дело выходило за пределы близких Чехову научных дисциплин и хорошо ему известных житейских отношений, он, стараясь быть таким же точным, изучал вопрос, наводил справки. Так, перед своей поездкой на Сахалин он перечитал, кажется, все, что можно было найти об этом «каторжном» острове. Здесь были и география, и статистика, и история и пр. Характерно, между прочим, что в числе соображений, побудивших Чехова продать Мелихово, были и литературные. «В беллетристическом отношении после «Мужиков» Мелихово уже истощилось и потеряло для меня цену»⁷. «Мужики» напечатаны в 1897 г.; в Мелихове Чехов поселился в 1892 г. — и это были почти пять лет не просто наблюдений со стороны, а близкого, пристального изучения.

Вполне естественно, что такие строгие требования определяли его отношение и к другим писателям. Знания того, о чем пишешь, он требовал неуклонно. Ему приходилось помогать своими советами многим начинающим авторам; большинство из них забыто, но кой о ком еще помнят (об Авиловой, например, а о Бунине и подавно). «Чтобы решать вопросы о вырождении, психозах и т. п., надо быть знакомым с ни-

ми научно»⁸, — пишет он одному начинающему автору и в подтверждение совета дает ряд сведений о бугорчатке, сифилисе. Совет этот был дан молодой женщине, не раз уже печатавшей свои произведения, но еще не определившейся, как литературная величина. Ей же он писал по поводу другого ее рассказа (содержание которого легко угадывается) такую суровую отповедь: «Мы, старые холостяки, пахнем, как собаки? Пусть так, но насчет того, что врачи по женским болезням в душе селадоны и циники, позвольте мне поспорить. Гинекологи имеют дело с неистойвой прозой, которая вам и не снилась и которой Вы, быть может, если б знали ее, со свирепостью, свойственной Вашему воображению, предались бы запах хуже, чем собачий... Любовь к трупу — это раздражение Вашей пленной мысли. Вы не видели трупов»⁹.

Это, так сказать, «специальные» замечания, продиктованные Чехову его медицинским образованием. Помимо их, он дает и другие, часто даже мелкие, но всегда подчеркивающие незнание пишущим чего-либо в той области, которую он описывает. Той же своей корреспондентке он указывает: «Попы ни во всенощной, ни в обедне не читают апостола»¹⁰, или: «Младших провизоров нет. Вот должности: провизор, помощник провизора, аптекарский ученик. Все вместе они называются фармацевтами»¹¹. Церковную службу, по условиям своего воспитания, Чехов знал не хуже, пожалуй, чем медицину. Другому своему корреспонденту, некоему Жиркевичу, он делает целый ряд подобных же замечаний: «Где Вы видели церковного попечителя Сидоркина? Правда, существуют церковные старосты или ктитеры, но никакие старосты и попечители, будь они хоть разнаивлиятельнейшие купцы, не имеют права и власти переносить дьячка с одного места на другое... Место, где Иона возится с двумя десятинами, как паук с мухой, прекрасно, но зачем Вы губите его прелесть описанием невозможной и маловероятной забавы с сохой? Вы знаете, что кто пашет первый раз в жизни, тот не сдвинет плуга с места... Сижу я верхом на перекладине, вот что хату с чуланом соединяет. Какая это перекла-

³ Письма, т. V, CCCLVI, Г. И. Россолимо.

⁴ II т., CXVI, Суворину.

⁵ «А. П. Чехов» — изд. «Атеней», стр. 102. М. О. Меньшикову.

⁶ II т. CXXXIII, Суворину. См. также отрывки из воспоминаний о Чехове в сб. Фейдера, «А. П. Чехов», 1928 г.

⁷ Письма, V т., CCCXXX.

⁸ Письма, т. IV, CXX.

⁹ Письма, III т., CXXXIV.

¹⁰ Письма, IV т. CCXXX.

¹¹ «А. П. Чехов». Неизданные письма. Госиздат. 1930 г. Стр. 209.

дина?»¹². Незнания он не прощал даже и «великим». Ему очень нравилась «Крейцера соната» Л. Толстого, но в ней он находил то, «чего не хочется простить ее автору, именно — смелость, с какою Толстой трактует о том, чего он не знает и чего из упрямства не хочет понять. Так, его суждения о сифилисе, воспитательных домах, отвращении женщин к совокуплению и пр. не только могут быть оспариваемы, но и прямо изобличают человека невежественного, не потрудившегося в течение своей долгой жизни прочесть две-три книжки, написанные специалистами»¹³. Правда, Чехов говорит дальше, что благодаря исключительным достоинствам повести этих недостатков читатель просто не замечает, но ведь тем хуже. Сколько ложных представлений было посеяно в читательских головах именно благодаря исключительным художественным достоинствам!

Примеры таких ложных представлений можно найти и у «стариков», и у современников. Говорят, что поэт Корнилов с большим успехом читает перед публикой стихотворение «Вошь». Вот его начало:

Вошь, ползет на потных лапах
по безбрежью рубах,
сукровицы сладкий запах
вошь разносит на зубах...
Как дробинку, можно трогать,
видеть глазки, черный рот...

Страшная картина — по замыслу поэта, да, вероятно, и в самом деле страшная, если стихотворение, действительно, производит впечатление на слушателей. Вместе с этим впечатлением они незаметно проглотят (и усвоят), что у вши есть зубы, что она может потеть (пот, конечно, может принадлежать хозяину рубахи, но если вошь даже и целиком окунуть в этот пот, она все-таки не будет потной, а только мокрой).

Кой-кому все это может быть напомнит пушкинское «суди, дружок, не выше сапога». Оно похоже. Бесспорно, однако, что многие области жизни познаются нами именно по художественной литературе. Мы не ищем в ней сведений по ботанике, зоологии, истории и т. д., но о медиках, инженерах, шахтерах, краснофлотцах, их стремлениях, быте и прочем мы многое узнаем из повестей и романов.

У литературы свои цели. «Лично для себя я держусь такого правила: изображаю больных лишь постольку, поскольку они

являются характерами, или поскольку они картинны»¹⁴. Иными словами, центром литературного произведения должно являться изображение человека, а не сообщение научных сведений. Чехов признает и такие положения, когда точность изображения должна отступить перед неизбежными условиями искусства. «Условия художественного творчества не всегда допускают полное согласие с научными данными; нельзя изобразить на сцене смерть от яда так, как она происходит на самом деле. Но согласие с научными данными должно чувствоваться и в этой условности, т. е. нужно, чтобы для читателя или зрителя было ясно, что это только условность и что он имеет дело со сведущим писателем»¹⁵. Умение научно мыслить, владение научным методом — необходимое условие писательской работы.

Приведенные выше цитаты далеко не исчерпывают того, что Чехов говорил о необходимости точных знаний и точной передачи действительности. В этом отношении он был настойчив и может быть в некоторых случаях чересчур требователен, даже придирчив. В конце восьмидесятых годов довольно много шума наделал роман Бурже «Ученик». Роман этот направлен против материализма в защиту религии. Чехов резко отрицательно относился к этой тенденции романа, считал его «клеветой на человека и науку», говорил, что «знающих он только раздражит, а незнающих наградит ложными представлениями — и только». Однако, успех романа Бурже среди русских читателей он вполне понимал. «Читатель увидел в романе героев и автора, которые умнее его, и жизнь, которая богаче его жизни; русские же беллетристы глупее читателя, герои их бледны и ничтожны, третируемая ими жизнь скудна и неинтересна. Русский писатель живет в водосточной трубе, ест мочриц, любит халд и прачек, не знает он ни истории, ни географии, ни естественных наук, ни религии родной страны, ни администрации, ни судопроизводства... одним словом, чорта лысого не знает. В сравнении с Бурже, он гусь лапчатый и больше ничего»¹⁶. Это в значительной степени продиктовано молодым задором естественника-атеиста, обиженного за науку, но в основном не противоречит изложенным нами мнениям Чехова. Кстати сказать, трудно дать лучшую оценку этого

¹² Письма, т. IV, СХХ.

¹³ V, CCCLVI.

¹⁴ Письма, II. С XXXIX. Суворину. 1889 г.

¹⁵ Письма, т. II, CV.

¹⁶ Письма, т. III, VI.

романа. Он — клевета, но клевета блестящая, сочиненная очень умным и знающим человеком. Романом Бурже увлекались и в 900-е годы; попадаетея он в читательских руках еще и теперь, так как издан в серии «История молодого человека».

Итак, нужно изображать жизнь такую, какова она есть на самом деле, а для этого необходимы знания, научные знания главным образом, а также и вообще знания, почерпнутые из наблюдения и изучения, необходимо умение мыслить научно. То, что Чехов так настойчиво повторял «в старину», становится особенно важно теперь, когда без технических, биологических и пр. знаний, нельзя подойти почти ни к какой области жизни. За современным писателем со всех сторон следят зоркие глаза людей, до тонкости знающих то, что он изображает в своем произведении, часто лучше его самого. Эти люди не всегда (даже очень редко) выступают в роли критиков, но если в произведении допущена грубая (а иногда и не очень грубая) ошибка, они перестают к нему относиться серьезно. Говоря примером: если писатель, изображая школу, обнаружит в чем-нибудь незнание школьной жизни, то очень мало шансов, что его обличения или призывы подействуют на школьных работников. Чехов находил однако, что такой реализм совершенно недостаточен. Уже в зрелые годы, будучи знаменитым писателем, он так оценивал себя и своих литературных сверстников: «Писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими, и которые пленяют нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и вас зовут туда же... Лучшие из них реальны и пишут жизнь такую, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, Вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет Вас. А мы? Мы! Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру, ни ну. Дальше нас хоть плетью стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей и в нашей душе хоть шаром покати»¹⁷. Эти слова определенно показывают, что Чехов сознавал необходимость для писателя четкого, по-боевому отточенного мирозерцания. Такого мирозерцания у него самого, однако, не было. По своим взглядам он был строгим материалистом... «Воспретить человеку материалистическое направ-

ление равносильно запрещению искать истину. Вне материи нет ни опыта, ни знаний, значит, нет и истины»¹⁸. К спиритуализму, религии и т. п. он не умел и не желал относиться серьезно. Но его материализм был биологического, так сказать, характера. Недаром его приравнивали к Базарову. Социологическую часть своего мирозерцания он строил очень медленно и постепенно, и до конца она так и не была доведена. В начале своего пути он просто отмахивался от специальных оценок, старательно отгораживался от всяких «партий». Это видно из писем Михайловского к Чехову, точнее, из тех несохранившихся писем Чехова к Михайловскому, содержание которых легко угадывается по ответам последнего. Много раз приводилось следующее чеховское «исповедание веры»: «Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником — и только, и жалею, что бог не дал мне силы, чтобы быть им. 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 кулузках; я вижу их в науке, в литературе, среди молодежи. Поэтому я одинаково не питаю особого пристрастия ни к жандармам, ни к мясникам, ни к писателям, ни к молодежи. Форму и ярлык я считаю предрассудком. Мое святое святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались. Вот программа, которой я держался бы, если бы был большим художником»¹⁹. Это писалось вскоре после спора с Михайловским и, весьма вероятно, под влиянием этого спора, адресовано письмо антагонисту Михайловского — Суворину, который по-своему тоже «воспитывал» Чехова²⁰.

Полностью на своих «позициях» Чехов не удержался. Он жил — по-тогдашнему — интенсивной общественной жизнью, и жизнь, конечно, учила его. Он был на Дальнем Востоке и по достоинству оценил царскую колониальную политику, а «домаш-

¹⁸ Письма, т. II, С XXXIV.

¹⁹ Письма. II, ССХV. 1889 г.

²⁰ «Губить Чехова стал Михайловский. А Чехов был тем поэтом, который поет, как птица, — поет и радуется». Письмо Суворина к В. В. Розанову. 15 июля, 1904 г., М. 1913.

¹⁷ Письма, т. IV, ХСП.

жую» видел на каждом шагу; жилал за-
границей, где не только любовался пре-
красными видами; долгое время близко
стоял к деревне, знал и мужика, и поме-
щика; хорошо знал и по себе, и по среде,
его окружавшей, интеллигенцию всяких
сортов. Его письма и художественные про-
изведения наполнены печальными и суро-
выми отзывами о тех общественных груп-
пах, с которыми он сталкивался. «Я не ве-
рю в русскую интеллигенцию, лицемерную
и фальшивую, истеричную, невоспитанную,
лживую, не верю даже, когда она страда-
ет и жалуется, ибо ее притеснители выхо-
дят из ее же недр»²¹. Конец повести «Му-
жики» показывает, что, несмотря на все
«доброе», что сохранилось в психике кре-
стьянина, он не верил в него, как в само-
стоятельную силу; расслоение деревни он
отлично видел. Как он оценивал «соль зем-
ли» — русских писателей — уже сказано.
Свое впечатление от романа Сенкевича
«Семья Полонезских» он выразил так: «Цель
романа — ублажать буржуазию в ее золо-
тых снах... Буржуазия очень любит так на-
зываемые «положительные типы» и рома-
ны с благополучными концами, так как они
успокаивают ее на мысли, что можно и
капитал наживать и невинность соблюдать,
быть зверем и в то же время счастли-
вым»²². Повесть «Три года» вскрывает в
русской буржуазии те же черты, что и в
западной, исключая только культуристость.
О дворянах отзывы не лучше, чем о бур-
жуах²³. Отзыв о романе Сенкевича показы-
вает также, что Чехов хорошо понимал
классовую направленность, боевую за-
остренность художественной литературы.
Опереться, словом, не на кого. Его послед-
ний рассказ «Невеста» — и почти востор-
женные отзывы о Ниле (герое горьков-
ских «Мещан») говорят как будто о том,
что он готов был поставить перед собой
вопрос о пролетариате, и кто знает, куда
бы это его привело.

Григорович настойчиво советовал Чехову
написать роман. Возможность выполнить
этот совет Чехов оценивал так: «Политиче-
ского, религиозного и философского ми-
росозерцания у меня еще нет; я меняю его

ежемесячно, а потому придется ограничить-
ся только описанием, как мои герои лю-
бят, женятся, рожают, умирают и как гово-
рят»²⁴. Роман предполагался из уездной
жизни, которую Чехов, конечно, знал хоро-
шо. И все-таки он говорит в этом же пись-
ме, что «не пробил час для романа». Не-
хватало не знаний, а именно миросозерца-
ния, вернее, общественных элементов в
этом миросозерцании, так как идейной пу-
стышкой Чехов никогда не был. По мно-
гим вопросам, как мы видели, у него были
строго определенные взгляды.

Это чеховское признание подводит нас
к другой части вопроса о мастерстве, к
так называемой композиции.

О композиции или построении художе-
ственного произведения можно говорить в
двух отношениях (в основном). Во-пер-
вых, сюда относятся события, их причин-
ная связь и временная последовательность,
расстановка действующих лиц — и т. п. И
события, и герои могут быть плодом ав-
торского вымысла, но могут быть даны и
самой жизнью — эпопея челюскинцев, на-
пример. Но даже и в этом последнем слу-
чае автор много вносит своего. Во-вторых,
здесь следует иметь в виду постройку про-
изведения в узком смысле: соотношение
частей произведения, их соразмерность,
связанность. Одно от другого можно отде-
лить, разумеется, только в разговоре о про-
изведении, в нем же самом обе эти сторо-
ны неразрывны, хотя противоречия между
ними очень часты.

Подбор героев, их расстановка, ход и
связь событий — все это дело авторского
умения, таланта. В то же время это зави-
сит от миросозерцания писателя, от целей,
которые он перед собой ставит. Трудно да-
же сказать, что здесь играет большую
роль. Поэт мыслит образами — сказано и
признано давно. Мыслить — это познавать,
опровергать. Один из результатов деятель-
ности мысли — книга, статья, речь, в ко-
торых автор сообщает итоги своих иссле-
дований, т. е., прежде всего, доказывает,
опровергает образы в художественных про-
изведениях, т. е. действующие лица, их от-
ношения, значит, весь ход действия, распо-
лагаются именно как доказательство, в за-
висимости от того, что требуется дока-
зать. В их расположении проявляется, ко-
нечно, мастерство, но и в расположении
математических доказательств мастерство

²¹ Письма, т. V, ССXXXIX.

²² Письма, IV т. ССCLV.

²³ «Привыкли писать, что только купцы
обмеривают да обвешивают, а поглядели бы
на дворян! Глядеть гнусно! Это не люди, а
обыкновенные кулаки, даже хуже кулаков.
«Неиздан. письма», стр. 149. Суворину.
1892 г.

²⁴ А. П. Чехов. Несобранные письма. Ред.
Пиксанова. Госиздат. 1928, стр. 37.

значит не меньше. Деятельность героев, их столкновения с различными препятствиями, победы или неудачи — один из важнейших (едва ли не единственный) способов, которым автор располагает для внушения читателю своих воззрений. Воззрения эти могут быть очень различны, порой мизерны, даже глупы, но если они определены, писатель сумеет изобрести или найти в действительности события, людские поступки, которые подтверждают его мысль. Даже если он считает нужным только фотографировать, держаться только фактов, то и тогда среди фактов он делает выбор, а перед своим аппаратом раскладывает героев так, как ему кажется более удобным. Но если ему нечего доказывать, то и его героям, собственному говоря, нечего делать. Им остается сидеть и ждать, какие события наплывут на них.

Это схематично и потому может казаться слишком упрощенным, но в основном это так. И Чехов это видел, отмечая в своих высказываниях; это отразилось и на его произведениях. Герои большинства из них (кроме, конечно, имеющих характер анекдота ранних рассказов) пассивны, бездейственны, ничего не предпринимают и ни с кем не борются. Действия в его повестях часто нет совсем. Можно сказать, конечно, что в чеховские времена жизнь была стоячим болотом; такова-де она и в его произведениях. Однако, бесконечно менее талантливые, чем он, его современники, находили в ней материал для изображения борьбы, столкновений, словом — действия. Можно указать романы Потапенко, Немировича-Данченко или хоть Щепкиной-Куперник.

Это говорится не в охуление Чехова. Разные Потапенки высказывались определеннее, но их убеждения часто не шли дальше глубоких истин: «бедность — не порок» или «три к носу — все пройдет». До такой проповеди Чехов не мог бы опуститься. Безидейным писателем он не был и тогда, когда именвал себя Антошей Чехонте. Он рос все время. В последнем его рассказе («Невеста») героиня уже и действует. Но, как мы видели, законченного миросозерцания, охватывающего и общественные вопросы, он так себе и не составил. Он считал, что обязанность художника состоит только в правильной постановке вопроса, а решать он ничего не обязан²⁵. Это говорилось, правда, когда Чехов

был еще молод (в 1888 г.), но так дело обстояло и потом. Как пример, можно привести конец рассказа «Дама с собачкой» (1899 г.). Мужчина и женщина случайно сошлись на курорте. Оба не очень молоды; она замужем, он женат, имеет детей. Из случайной связи выросла настоящая большая любовь, но они не умеют выйти из своего запутанного положения. Их положение и теперь не было бы совершенно простым, а в те времена оно выростало в серьезный, трагический даже вопрос. С разных точек зрения его и решить можно было неодинаково (например, «Что бог сочел, человек да не разлучает»); в беллетристическом произведении любое решение должно было выразиться в действиях героев. Рассказ же кончается так: «И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается»²⁶.

При этом выбор героев, сочетание событий, словом, то, что делает произведение интересным, в значительной степени зависит от миросозерцания писателя. Мастерство в этом отношении — проявление идеологии. Идеологии мыслимы очень разнообразными, но в наше время писатель, если он не желает заставить своих героев творить глупости, может исходить только из одной. Связь между композицией и миросозерцанием автора, конечно, сложнее, чем здесь намечено, но вопрос во всей сложности и не входит в нашу задачу.

К чисто художественной отделке своих произведений Чехов относился очень внимательно и такие же строгие требования, как к себе, предъявлял к другим. Его многочисленные высказывания по этому вопросу удачно суммированы им самим в письме к М. Горькому. Говоря о рассказах «В степи» и «На плотях», Чехов отмечает:

²⁶ О миросозерцании Чехова писали много и противоречиво (Айхенвальд, Шуляжиков, Чуковский и др., см. также ст. Ежова в сб. «Чехов и его среда», изд. «Академии», 1930 г. и статью Вальбе в «Лит. учебе» № 2, 1934 г.). Недостаточную развитость его взглядов в области общественной тоже указывали (Перцов, например). Последнее не мешало Чехову быть очень верным изображателем своей эпохи. Тема настоящей работы, к сожалению, не позволяет выяснить, каким образом одно могло увязаться с другим.

«Единственный недостаток — нет сдержанности, нет грации. Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация»²⁷. Грация, или, говоря русским словом, изящество, требует, чтобы в произведении не было ничего лишнего, только то, что нужно для раскрытия темы. Такая экономия достигается только упорной работой. Чехов постоянно советует своим корреспондентам из начинающих писателей (да и не только из начинающих) удалять из произведения все лишнее... «Вы нагромодили целую гору подробностей, — пишет он Авиловой, — и эта гора заслонила солнце. Надо сделать или большую повесть, этак листа на четыре, или же маленький рассказ, начав с того момента, когда барина несут в дом»²⁸. Другой писательнице такой же совет дает в более общей форме, навеянный, возможно, чтением Л. Толстого: «В Ваших повестях есть ум, есть талант, есть беллетристика, но недостаточно искусства. Вы правильно лепите фигуру, но не пластично. Вы не хотите или ленитесь удалить резцом все лишнее. Ведь сделать из мрамора лицо, это значит удалить из этого куска то, что не есть лицо». Это «удаление лишнего» требует, очевидно, многократных переделок, поправок, вычеркиваний, особенно вычеркиваний. Брату своему Ал. П. Чехову он советует по поводу какого-то рассказа: «Сократи больше, чем на половину. Вообще, извини, пожалуйста, я не хочу признавать рассказов без помарок. Нужно люто марать»²⁹. Так же марал он и свои рассказы. О повести «Дуэль» он говорит, например, что, ввиду сложности композиции, не раз путался и рвал написанное»³⁰.

Это все не надо понимать, как требование писать непременно только короткие вещи. Такая репутация — стремления к краткости во что бы то ни стало — действительно, сложилась у Чехова. Он и сам ее поддерживал. «Будь я миллионером, я бы писал вещи в ладонь величиной», — так говорил он, по словам одного из его знакомых литераторов М. Меньшикова.

В сущности, такая репутация — некоторое преувеличение. Он начал с очень коротких рассказов, «короче воробьиного

носа», но впоследствии писал вовсе не так уж коротко.

Изящество достигается не только вычеркиванием, а и предварительным обдумыванием, планированием. Писанных планов Чехова не сохранилось; вероятно, их и не было. Но составить план — не значит непременно написать его. Мы знаем, что даже стихотворение можно переделать раз 30-40, не написав его ни разу. Характеристики действующих лиц Чеховым обдумывались всесторонне, иногда излагались и письменно, например, он сделал это по отношению к героям «Иванова» и «Лешего»; каждый из них имеет подробный «паспорт». В записных книжках есть беглые наброски некоторых произведений; настоящими планами назвать их нельзя. Но планы были. Об одной из своих больших повестей он говорит: «Пишу громоздко и неуклюже, а главное без плана»³¹. План, очевидно, считался нужным. Отсюда — творчество не результат «вдохновения» (хотя в известном смысле вдохновения Чехов и не отрицал), а результат сознательной планомерной работы. «Если бы кто-нибудь похвастал мне, что он написал повесть без заранее обдуманного намерения, а только по вдохновению, я назвал бы его сумасшедшим»³². Талант, «нутро» (очень туманное слово, кстати сказать), только одно из условий писательской работы, правда, необходимо, но само по себе далеко недостаточное. «Он (Григорович) говорит, что талант и свежесть все одолеют. Талант и свежесть многое испортить могут — это вернее»³³. Мы видели уже, что, признавая в рассказах одной из своих корреспонденток и ум, и талант, он подчеркивал в них недостаток искусства, а этот недостаток — недостаток обработки. Умение обрабатывать произведение дается не сразу. Когда Чехов попробовал взяться за роман (так и не написанный), он был уже определившимся, известным писателем. Уже была поставлена и произведена большая впечатление пьеса «Иванов», созданы были «Припадок», «Именины», выпущено несколько сборников рассказов, он успел уже получить пушкинскую премию (в 1888 г.). И вот что он писал по поводу работы над романом: «Прежде чем приступить к роману, надо приучить свою руку свободно передавать мысль в повествовательной форме. Этой

²⁷ Письма, т. V, стр. 479.

²⁸ Письма, IV т., ССХ.L

²⁹ Письма, т. IV, СС XXX.

³⁰ Письма, III. СLXXVI.

³¹ Письма, т. II С.

³² Письма, т. II, С III.

³³ Письма, т. II, СХI.

дрессировкой я и занимаюсь теперь». А через несколько месяцев по этому же поводу: «Еле справляюсь с техникой. Слаб еще по этой части и чувствую, что делаю массу грубых ошибок. Будут длинноты, будут глупости»⁸⁴.

Упорная планомерная работа должна привести к полному соответствию, тесной связанности всех частей произведения. Случайная фраза Чехова по поводу неуместного монолога в одном водевиле стала ходячей формулой: «Нельзя ставить на сцене заряженное ружье, если никто не имеет в виду выстрелить из него»⁸⁵. Рядом с этой формулой любопытно сопоставить то, что, например, пишет Д. Мирский (Литер. газета, № 93, 1934 г.) о Шолохове: «Композиционной неряшливостью «Тихий Дон» страдает от начала до конца. В «Войне и мире» Толстой каждую минуту помнит все, что было и будет рассказано им. А Шолохов часто забывает. «Тихий, Дон» полон ружей, которые не стреляют, событий, происходящих и не оставляющих следа, сюжетных линий, богато развернутых и вдруг ни с того, ни с сего бросаемых». В той же «Лит. газете» (№ 102) Машбиц-Веров указывает, что и в «Брусках» Панферова обнаруживается нечто подобное, например, в третьей части наружность Ждаркина иная, чем в первой. Источник этой забывчивости тот же самый. Очевидно, написав даже больше половины своих произведений, авторы не знали еще, о чем они будут писать дальше. В этом отношении, например, коптеловская «Светлая кровь» выше двух прославленных романов. Богатство наблюдений, большой запас впечатлений вовсе не есть еще богатство литературного порядка. В наше время много людей, которым довелось прожить очень сложную и яркую жизнь, которые видели и пережили столько, сколько, может быть, и не снилось Шолохову и Панферову. Богатство писателя-художника — в умении обобщить виденное им в форме художественных образов, в умении передать эти образы в своем произведении. «Забывчивость» — это бесхозяйственность.

С этой «бесхозяйственностью» Чехов постоянно воевал. Примеров можно привести много. Вот один — из письма к опытному беллетристу, Суворину: «Видно, что за свою повесть Вы принимались 20 раз: она похо-

жа на гладкую живописную дорогу, которая в 20 местах прерывается туннелями. От старой постройки уцелел одинокий столб — Наташа, затем новый, но брошенный столб — ростовщица-помещица»⁸⁶ — и т. д.

Строгая связанность всех элементов повествования предполагает и законченность его. Обычные «развязки» в смысле завершения какого-то действия, развернутого в повествовании, редки у Чехова. О причинах мы говорили уже. Но и к таким произведениям он предъявлял определенные требования. Он находил, например, что конец толстовского «Воскресения» фальшив. «Конца у повести нет, а то, что есть, нельзя называть концом. Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из евангелия — это уж очень по-богословски... Надо сначала заставить уверовать в евангелие, что, что именно оно истина, а потом уже решать все текстами»⁸⁷. Иными словами, конец должен быть убедителен, должен necessarily вытекать из того, что изложено в произведении, обуславливаться тем освещением, в котором даны изображенные художником события. Но и при отсутствии такого рода развязки произведение должно давать впечатление завершенности. Чехов не дает готовых рецептов, применимых к любому случаю. Обычно он на конкретном материале указывает автору композиционные промахи. Общие же правила он высказывал очень осторожно. «Мне мое чутье говорит, что в финале повести или рассказа я должен искусственно сконцентрировать в читателе впечатление от всей повести и для этого хоть мельком, хоть чуть-чуть упомянуть о тех, о ком говорил раньше. Может быть, я и ошибаюсь?»⁸⁸. Этому «правилу» Чехов обычно следовал. Образцами такой законченности могут служить, например, «Юныч», «Человек в футляре».

Немалое значение в вопросе о композиции играет название произведения. Названия могут иметь разный смысл, разные цели. Чаще всего они указывают на основные моменты содержания произведения. Иногда заглавие содержит указание на то, как автор понимает или оценивает рассказанное им. «Дуэль», «Мужики», «Цусима» — заглавия первого типа. «Воскресение», «Время, вперед!», «Тяга времени» — второго. Иногда объединяется то и другое;

⁸⁴ Письма, т. II, СХХII и CLXVII.

⁸⁵ Несобранные письма А. С. Лазареву — Грузинскому. 1899 г. с. 53-4.

⁸⁶ Письма, т. IV, LXV.

⁸⁷ Письма, т. VI, XVII.

⁸⁸ Письма, т. II, ССIX.

тогда заглавие имеет двойное толкование, например, «Мертвые души», «Цемент». Заглавие всегда что-то обещает, как-то окрашивает все произведение. Если оно обещает больше того, что дает книга, или не то, что в ней содержится, — читатель испытывает естественную неудовлетворенность. Чеховские заглавия очень скромны и просты; элемент оценки обыкновенно отсутствует в них. «Название «Женщины» претенциозно и тенденциозно; оно заставляет зрителя ожидать от пьесы то, чего в ней нет и чего она дать не может»³⁹, — писал Чехов Суворину. Такие же замечания делал он и другим авторам. По поводу названия «Хорошая книжка» (в рассказе говорилось о том, как сильно повлияла какая-то книга на поведение героя). Чехов пишет: «Не годится название: ведь вся суть не в хорошей книжке, а в хорошей восприимчивой душе, на которую подействовала книжка»⁴⁰. Он добавляет, что никто не читает столько хороших книжек, как студенты, и никто чаще их не посещает публичные дома. Заглавие должно быть точным и простым, не изысканным; на последнем также настаивал Чехов⁴¹.

Вопрос о названиях одинаково относится и к композиции произведения, и к его языку. Перейдем к обзору мнений Чехова о языке художественных произведений. Заглавие должно быть простым, не обещающим больше того, что может дать произведение, по возможности кратким. Эти же требования Чехов предъявлял и вообще к языку литературы. Простота, отсутствие претенциозности, изящество (в том смысле, как это выяснялось раньше), литературность, музыкальность, свежесть, ясность и точность, правдивость — такими качествами должен обладать язык писателя. О языке Чехов говорил и писал часто, высказывал подчас и общие, принципиальные взгляды по этому предмету. «Вы пишете, — возражал он М. Меньшикову, — что каков язык, такова и степень культурной высоты народа. Выходит так, как будто, чем богаче язык, тем выше культура. А по моему, наоборот, — чем выше культура, тем богаче язык»⁴².

Материалистические основы взглядов Чехова требовали именно такого понимания.

Но для нас важнее, конечно, высказывания Чехова, как мастера слова, а не как теоретика. Он всегда подчеркивал, что простота, точность, музыкальность и т. д., даются только в результате упорной работы. «Стройте фразу, делайте ее сочной, жирней, а то она у вас похожа на ту палку, которая просунута сквозь копченого сига. Надо рассказ писать 5-6 дней и думать о нем все время, пока пишешь, иначе фразы никогда себе не выработаете. Надо, чтобы каждая фраза, прежде чем лечь на бумагу, пролежала в мозгу дня два и обмаслилась... Рукописи всех настоящих мастеров испачканы, перечеркнуты вдоль и поперек, потерты и покрыты латками, в свою очередь перечеркнутыми и изгаженными»⁴³. Такими были рукописи и самого Чехова в его зрелые годы. Более конкретные советы о том, что и почему следует вычеркивать, мы находим в письме к Авилевой: «Вы не работаете над фразой; ее надо делать — в этом искусство. Надо выбрасывать лишнее, очищать фразу от «по мере того», «при помощи», надо заботиться о ее музыкальности и не допускать в одной фразе почти рядом «стала» и «перестала»... Я допускаю еще рядом «казался» и «касался», но «безупречная» — это шероховато, неловко и годится только для разговорного языка, и шероховатость эту Вы должны чувствовать, так как Вы музыкальны и чутки»⁴⁴. Это уже говорится не «вообще»; здесь определенные указания. В прозе нужно избегать рифмы, не следует употреблять трудно произносимых слов. О частных случаях можно спорить, но вряд ли можно возражать против основного. Чехов был очень чуток к неожиданным звуковым «эффектам» речи, не менее, чем Горький. В одном письме он начинает фразу: «Ведь мы с Вами» и тут же делает примечание: «Вышло «ведьмы»»⁴⁵. Это внимание к звуку не просто эстетство. Чехов требовал, например, точного соблюдения той расстановки знаков, которую он делал в своих рассказах, требовал, чтобы корректора не ставили запятых и кавычек. Это не потому, конечно, что корректоров он считал безграмотными. Объяснение этой строгости можно найти в таком отрывке (речь идет о пьесе, где изображе-

³⁹ Письма, т. IV, CCCXIV.

⁴⁰ Письма, т. IV, CLV.

⁴¹ См., напр., письмо к Авилевой, Письма, т. IV, XI.

⁴² А. П. Чехов. Атеней. Стр. 99.

⁴³ Неиздан. письма. Стр. 116. Грузинскому.

⁴⁴ Письма, т. V, XC VII.

⁴⁵ Письма, т. V, CXIII. У Горького часты такие же наблюдения.

ны оперные артисты): «Елена сделана хорошо, хотя и говорит местами мужским языком. Место, где она вспоминает о певице и Мангейме, вышло недостаточно тепло именно благодаря этой манере выражаться по-мужски. Знаки препинания в этом воспоминании я расставил бы иначе, например, после слов «с ридикюльчиком в руках» я поставил бы многоточие, потом слово «она» зачеркнул бы. Если же, впрочем, дамы вроде Елены обмужествляются, то я не прав»⁴⁰. Женская речь несколько отличается от мужской. Отличие хоть незначительно, но оно есть. Есть слова и выражения, которые женщины употребляют чаще, чем мужчины (мужчины почти не говорили «вы мне делаете больно» — это было женское выражение). Чехов подмечал особый ритм женской речи, который находил возможным выразить при помощи пунктуации. Это объясняет другое чеховское замечание. Он писал одной из знакомых своих писательниц: «Замечательно, у Вас совсем мужская манера писать. В каждой строчке (где только дело не касается детей) Вы — мужчина»⁴¹. Это сказано о манере письма, проявляющейся в каждой строчке, следовательно, имеется в виду особый склад речи. Обычно особый этот женский склад не замечается, но чуткое ухо Чехова слышало его.

Практические советы, как нужно «делать фразу» мы находим и в письмах к Горькому: «Читая корректуру, вычеркивайте, где можно, определения существительных и глаголов. У Вас так много определений, что вниманию читателя трудно разобраться, и он утомляется. Понятно, когда я пишу «человек сел на траву»; это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжело для мозгов, если я пишу: «высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой, сел на зеленую, уже измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь». Это не сразу укладывается в мозг, а беллетристика должна укладываться сразу, в секунду»⁴². Должна ли беллетристика уклады-

ваться сразу, в секунду — это вопрос спорный. Свежий оригинальный словесный образ, не совсем обычное построение фразы нужны в художественном произведении и они должны задерживать на себе внимание. Но Чехов говорит о другом: не должна затруднять читателя перегруженная второстепенными элементами, громоздкая от этого фраза. «Выразительность в описаниях природы достигается только простой, такими простыми фразами, как «зашло солнце», «стало темно», «пошел дождь» и т. д.»⁴³.

Фраза должна быть простой, изящной, музыкальной. Чехов уже причислен к лику классиков, это «серьезный» писатель, отобразитель целого исторического периода. Немножко странно наблюдать у него эту постоянную заботу о фразе. А она была именно постоянной. Такого чуткого к речи человека буквально коробило небрежное отношение к языку не только в художественной, но и научной литературе. «Наши геологи, зоологи и пр. ужасно необразованные люди. Пишут таким суконным языком, что не только скучно читать, но даже приходится по временам фразы перedelывать, чтобы понять. Но зато важности и серьезности хоть отбавляй. В сущности, свинство». Неумение писать хорошей, простой речью — необразованность; нежелание это делать — свинство. Очень выразительные определения, особенно со стороны ученого⁴⁴. Эта простая, не засоряющая читательского внимания фраза, должна быть строго обдуманной, «увязанной». Некому Хлопову Чехов писал по поводу его фразы: «На губах Ионы появилась долгая, несколько смущенная улыбка», что «нельзя сказать «брызнул продолжительный дождь», так, согласитесь, не годится фраза «появилась долгая улыбка»⁴⁵. Подобное же замечание, адресованное Авиловой, Чехов заключает несколько курьезным по форме поучением: «Вы мало отделяете, писательница же должна не писать, а вышивать на бумаге, чтобы труд был кропотливым, медлительным». Эта кропотливость, «вышивание на бумаге» должны приводить к простоте, изяществу — отнюдь не к изысканности, надуманности.

Насколько жизненны и правильны были эти советы Чехова, показывает пример

⁴⁰ Неизд. письма. Стр. 169. М. Чайковскому. 1890 г.

⁴¹ Письма, т. I, CXLVII. Киселевой. 1886 г. Из другого письма: «знаки препинания, служащие при чтении нотами, расставлены у Вас, как пуговицы на мундире гоголевского городничего. Изобилие многоточий и отсутствие точек». Письма II, C V.

⁴² Письма, т. V, стр. 489.

⁴³ Письма, т. V, стр. 480.

⁴⁴ Письма, т. III. XI.

⁴⁵ Письма, II. CLV.

М. Горького. В те времена, когда они давались, Горький считался с ними мало. Речь его ранних рассказов сложна, изобилует всякого рода украшениями. Чем дальше, тем проще она становится. Фраза делается короче, определенной, как выражался Чехов, все меньше. И замечательное явление: от этого речь становится разнообразнее и богаче. Многим теперешняя горьковская речь, по сравнению с блестящим языком его первых произведений кажется бледной, но ее большую гибкость, разнообразие, изящество можно бы доказать даже цифрами, подсчитав, например, различные синтаксические построения.

Свою борьбу за литературность речи Чехов вел по двум направлениям. Он вооружался против вулгаризации языка, которая сказывается в стремлении вводить так называемые «народные» словечки. «Мыста» и «шашнадаць» сильно портят прекрасный разговорный язык. Насколько я могу судить по Гоголю и Толстому, правильность не отнимает у речи и народного духа»⁵². Это относится к пьесе, говорится, значит не о речи самого автора, а о разговоре героев. «Язык должен быть прост и изящен. Лакеи должны говорить просто, без «пущай» и «теперича»⁵³. И этот совет относится к пьесе. В своих произведениях Чехов особенно простонародной речи передает особым складом фразы (в «Мужиках», например), иногда подчеркивает, что крестьяне по-своему понимают некоторые слова («презирать» в смысле «призирать» — см. «Новую дачу»), но и к этому приему прибегает очень осторожно. Дав представление об особенностях речи того или иного лица, он в дальнейшем не навязывает ему никаких особенных словечек, тем более — звуковых искажений. Чехов чувствовал это и в сомнительные предпрятия не пускался. Другая линия борьбы — очищение языка от провинциализмов. В первую очередь Чехову приходилось освобождать от местных и жаргонных словечек собственную речь. В южных городах и до сих пор говорят очень своеобразно. В ранних рассказах и письмах Чехова сохраняется еще многое из говора Таганрога — его родины: «скучать за тобой», «шпаки» и т. д. Чехов сознательно преодолевал эту трудность, помогая и другим. «Провинциализмы, как «подборы», и «хата» в не-

большом рассказе кажутся шероховатыми», писал он одному из начинающих. Слово «хата» давно уже употребляется в литературном языке (у Пушкина в «Деревне», например, — «рассыпанные хаты»), но возможны, конечно, положения, в которых оно будет казаться провинциализмом. Возможен особый вид критики, до сих пор бывший в забросе, но очень пужный — критика языка. В наиболее простом своем виде она должна решать вопрос: можно ли так выразиться в данном случае? В приложении к художественной литературе этот вопрос осложняется еще вопросом о пригодности, целесообразности данного словесного образа. Собственно, это даже и не критика, а нечто вроде постоянной дискуссии о языке, главными участниками которой в первую очередь следует быть самим писателям; может быть, в каждом журнале не мешало бы иметь соответствующий отделчик. Чехов указывал, например. Б. Лазаревскому: «Язык местами изыскан, местами провинциален: «Офицеры ревновали друг друга», между тем, офицеры могут ревновать женщину друг к другу»⁵⁴. Другое такое же замечание: «Страсть к графомании» не годится, потому что самое слово графомания содержит уже в себе понятие страсти»⁵⁵. То и другое замечания правильны. Много таких же правильных замечаний делается и в наше время, особенно после статей А. М. Горького. Стремление очистить речь от словесного сора часто доходит до крайностей, до того, что осуждается чуть не каждое слово, которого нельзя найти у классиков, чуть не всякое разветвление значений в известном уже слове⁵⁶. Делается все это неорганизованно, от случая к случаю. При этом нередко критики опираются исключительно (или почти) на свой привычный словарь: этого слова он не употребляет, стало быть, оно не литературно. Это можно проверить хотя бы на слове «ихний». Многие из литературно образованных людей отмахиваются от него, хотя его употребляли Писемский, Тургенев, Салтыков, Достоевский, Л. Толстой, Маяковский. Благодаря неорганизованности выступлений против порчи языка, создается своеобразный консерватизм, тяга назад.

⁵² Письма, т. VI, ССІ XXX.

⁵³ Письма, т. IV, ССІ XXXIX.

⁵⁶ См. «Молодую Гвардию» за 1934 г. кн. 6, «Дискуссия о языке», особенно выступления М. Презента (против слова «проработано»).

⁵² Неиздан. письма. Стр. 52. Гославскому, 1892 г.

⁵³ Письма, т. II, СІ XXXV.

Чехов не был консерватором в языке. Он следил за жизнью литературного слова и, если не стремился творить и предлагать новое, то неоднократно отмечал устаревшее, отживающее. «Слова «пошлость» и «пошло» уже устарели». «Такой корректной *distinguée*» — это пора уже в тираж погашения, как и слово «флирт». Он советовал Авиловой: «Выкиньте слова «идеал» и «порыв». Ну их!». Чтобы понять этот совет, стоит только перечитать Надсона, современника Чехова. Популярность этого поэта была очень велика, особенно среди молодежи, а «идеал» и «порыв» встречаются у него чуть не на каждой странице. Людям чеховского склада такие поэты, как Надсон, не могли нравиться, и громкие, но бесплодные слова им должны были буквально намозолить уши. Все это показывает, что Чехов придавал большое значение свежести, незатасканности литературного словаря. Чтобы подметить явления, о которых говорится в приведенных сейчас отрывках, нужна большая начитанность в прошлой и современной художественной литературе. Чехов был хорошо знаком с русской классической литературой. В его письмах и художественных произведениях можно найти отзывы обо всех крупных писателях. Критические замечания, которые он делал о прочитанных классиках, подчас очень оригинальны. В то время, когда писались книги и брошюры о тургеневских женщинах, об умении Тургенева изображать женскую душу, Чехов относился к женским типам Тургенева насмешливо-отрицательно. Мнение профессора («Скучная история»), что Чацкий, много разговаривающий с дураками и любящий дуру, не может быть умным человеком и что «Горе от ума» — скучная пьеса, в значительной степени есть мнение самого Чехова. Вообще можно бы составить интересный и ценный сборник отзывов Чехова — читателя о произведениях классиков. Знание литературы видно и из того, что в чеховских письмах много читат из прозаиков и поэтов, цитат, не отмеченных кавычками, значит, обратившихся в привычные обороты речи.

Литературный язык Чехов отделял от разговорного. Не все, что допустимо в разговорной речи, можно вводить в художественное произведение. Это видно из приведенного выше указания, что слово «безупречная» годится только для разговорного языка. Литературный язык — это

язык, тщательно обработанный. В письме к поэту Полонскому мы находим такую мысль: «Лермонтовская «Тамань» и пушкинская «Капитанская дочка», не говоря уже о прозе других поэтов, прямо доказывают тесное родство сочного русского стиха с изящной прозой»⁵⁷. Независимо от качества и содержания, стихи, прежде всего, речь сознательно и планомерно обработанная. Нужно «шлифовать», как выражался Чехов.

Можно, однако, в работе над языком пойти и по ложному пути. Мы видели, как Чехов отзывался о языке Авиловой. Наряду с недостатками, происходящими от неумения работать над фразой, он ставит и противоположный — по видимости — порок речи: ее изысканность. «Язык у Вас изысканный, как у стариков»⁵⁸. Нечто подобное писал он Суворину по поводу его пьесы «Вопрос». «Все у вас острят, играют словами, и это немножко утомляет внимание, рябит; язык Ваших героев похож на белое шелковое платье, на котором все время переливает солнце и на которое больно смотреть»⁵⁹.

Речь каждой общественной группы отличается некоторыми особенностями; этих особенностей сравнительно немного, и они встречаются не на каждом шагу. Можно, однако, насытить ими речь действующих лиц, что называется, до отказа. Студенчество, например, склонно к острословию, любит юмористически окрашивать свою речь. Но, конечно, студенты не острят безостановочно, без всякой передышки. Если сделать их речь сплошным упражнением в игре словами, то и получится то, о чем Чехов писал Суворину. Именно таков язык действующих лиц в пьесе Киришона «Чудесный сплав»⁶⁰.

Я думаю, нет нужды как-то суммировать мнения Чехова о литературном мастерстве. Они ясны. Чехов думал, что писатель должен быть мастером своего дела. Он прекрасно знал, что писателю для этого нужно. Сам он был одним из величайших мастеров русской литературы. Но той степени мастерства, которая была доступна ему по размерам его дарования, он не достиг. Он знал, что дарование это велико. «Я думаю, — писал он в 1888 г., — что

⁵⁷ Несобранные письма, стр. 71 (относится к 1888 г.).

⁵⁸ Письма, т. IV, CCXL.

⁵⁹ Письма, т. VI, XIV.

⁶⁰ См. «Новый мир», 1934 г., № 5.

если бы мне прожить еще 40 лет и во все эти сорок лет читать и читать и учиться писать талантливо, т.-е. коротко, то через 40 лет я выпал бы во всех вас из такой большой пушки, что задрожали бы небеса. Теперь же такой лилипут, как и все»⁶¹. После этого он не прожил и 20 лет, но писать так, как ему хотелось, научился. Однако, сознания, что от его произведения «дрожат небеса», у него не появилось. Скорее можно подметить у него недовольство своей работой, во всяком случае — непоющую удовлетворенность, а подчас и нечто вроде отвращения к писательству⁶². Причина не в том, конечно, что не было времени и возможности научиться своему ремеслу. В чем она — мы видели.

В тесной логической связи с основными взглядами Чехова находится его мнение о том, как писатель должен быть настроен во время работы. Несколько раз — преимущественно женщинам — повторял он, что следует писать холоднее. «Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно страдать заодно с своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление»⁶³. Своих симпатий и антипатий автор показывать не должен, от оценки изображаемых людей и событий следует воздерживаться. Находясь в самой гуще жизни, борясь за или против чего-либо, писать нельзя. Нужно отойти в сторону. «Я умею писать только по воспоминаниям и никогда не писал непосредственно с натуры», — говорил о себе Чехов. Это — как говорилось уже в начале нашего обзора — вполне последовательно вытекает из его воззрений. Холодность, равнодушие к изображаемому, хотя бы наружные, а еще лучше — непритворные — это, по Чехову, одно из основных условий литературной работы и, стало быть, мастерства. Многое из того, что он говорил о мастерстве, для нас ценно, но эти последние советы в наше время не только неприемлемы, но прямо невозможны.

Таким же странным для нашего времени кажется мнение Чехова о критике. Оно связано с его взглядами неразрывно, так же, как мнение о необходимости равноду-

шия во время работы. Писатель не обязан решать какие-либо вопросы. Стало-быть, критике разбирать его произведения в идеологическом отношении нет смысла. Она могла бы дать писателю некоторые указания по части мастерства, и это оправдало бы ее существование. Но она этого не умеет. В конце 80-х годов, когда о Чехове уже много писали, он заявлял, что у него только два указчика: Плещеев и Суворин. «Был когда-то еще Григорович, но сплыл». Только они не ограничивались голым указанием, но умели и мотивировать. Вообще же о критике и критиках он отзывался очень резко: «Неужели на земном шаре так мало умных людей, что даже критики писать некому?»⁶⁴. Но дело даже не в умных людях. Они не такая уж редкость. Дело в принципиальном отношении к критике. «Скабичевский и К^о» это мученики, взявшие на себя добровольно подвиг ходить по улицам и кричать: «Сапожник Иванов шьет сапоги дурно!» и «Столяр Семенов делает столы хорошо!» Кому это нужно? Сапоги и столы от этого не станут лучше. Вообще, труд этих господ, живущих паразитарно около чужого труда и в зависимости от него, представляется мне сплошным недоразумением»⁶⁵. Помощь писателю, конечно, нужна, но помощников (указчиков) Чехов находил не среди критиков, а среди беллетристов и поэтов. До известной степени отрицательное отношение к критике объясняется ее тогдашним состоянием, но в основном оно — следствие общих взглядов Чехова. В наше время кой-кто также повторяет, что критика не нужна, что лучшие критики — сами писатели по отношению друг к другу, что писатель тоже должен критиковать критика. В этом есть правда, но есть и нечто общее с Чеховым, с упомянутой уже ущербностью чеховского мирозерцания. Для нас художественная литература — дело всех трудящихся. Роль критики сейчас важнее, чем когда-либо прежде, и содержание этого понятия чрезвычайно расширилось. На писательском съезде были герои литературных произведений, да и до съезда происходили конференции таких героев. Они многое могли сказать (и говорили) о мастерстве писателя, изображавшего их, хотя бы о том, хорошо ли превращать художественное произведение в литератур-

⁶¹ Письма, т. II, CLXX.

⁶² Письма, т. IV, CCCLX, т. V, LXXX и др.

⁶³ Письма, т. I, XII; т. IV, XXV, CXXI; т. IV, XLIV.

⁶⁴ Письма, т. II, CLXXI.

⁶⁵ Несобранные письма. Стр. 115-16. Ф. А. Червинскому. 1891 г.

ную галерею. Но «герой» может выступить в роли критика и несколько иначе, так, как выступил, например, проф. Дорфман. Чехов, конечно, не мог ни видеть, ни предвидеть чего-либо подобного.

Понятие критики расширяется; в это дело втягивается постепенно вся читательская масса. Она может дать писателю очень много ценного именно по вопросам мастерства, в том его понимании, какое мы имели в виду на предыдущих страницах. Отсюда — для писателя необходима тесная связь с читателем. Чехов остро чувствовал недостаток этой связи и неоднократно жаловался на это, особенно в начале своей деятельности. «Для кого и для чего я пишу? Для публики? Но я ее не вижу и в нее верю меньше, чем в домового: она не образована, дурно воспитана, а ее лучшие элементы недобросовестны по отношению к нам. Нужен ли я этой публике, или не нужен — понять я не могу»⁶⁸. Пойти на встречу своему читателю в буквальном

смысле этого слова, как делается теперь, Чехов не мог. Даже и нам, — как мы ни привыкли к встречам писателей с читателями, — трудно представить Чехова, читающим свой рассказ перед Старцевыми, Ионычами, Чикмендеевыми — особенно перед последними. Теперь как раз наоборот.

Последние три вопроса — о критике, холодности письма, читателях — собственно не есть вопросы о мастерстве в прямом смысле слова. Но они так тесно связаны с мастерством, что не сказать о них, хотя бы очень бегло, нельзя.

Со времен Чехова много воды утекло, многое переменялось. Необходимость законченного мировоззрения для литературного мастерства теперь бесспорна. Требование «изображать жизнь такой, какая она есть», которым не удовлетворялся и сам Чехов, выросло сейчас до социалистического реализма. Высказывания Чехова о языке, верные и подчас очень тонкие, сейчас уже недостаточны. Вопрос стал сложнее. Однако, мысли такого большого мастера о своем и чужом мастерстве интересны и ценны и в наши дни.

⁶⁸ Письма, т. II, СХХІХ, также СХХІ.