

ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!



КОМСОМОЛЬСКАЯ ПРАВДА

Орган Центрального и Московского Комитетов ВЛКСМ

№ 146 (5857)

Среда, 21 июня 1944 г.

ЦЕНА 20 КОП.

Мастерство Чехова

Раскрываем наудачу «Записную книжку» Чехова и читаем:

«Гимназист угощает даму обедом в ресторане. Денег у него 1 р. 20 коп. Счет 4 р. 30 к. Денег нет, он заплакал. Содержатель выдрал за уши. С дамой разговор об Абиссинии».

«Чиновник носит на груди портрет губернаторши; откармливает орехами илдеюку и подносит ей».

«Увидел за ужином хорошенькую и — поперхнулся; потом увидел другую хорошенькую — и опять поперхнулся. Так и не ужинал, много было хорошеньких».

Три беглых заметки по три строчки в каждой. А между тем у нас впечатление такое, словно мы прочитали три мастерских юмористических рассказа — с ясным сюжетом, с рельефно очерченными фигурами, с живым рисунком психологии героев и т. д.

И у Чехова это еще не предел лаконизма. Вот запись в одну строку — и результат тот же:

«Мамаша, вы не показывайтесь гостям, вы очень постылая».

Мы ясно видим не только самое мамашу, не только ее сына, — видим весь уклад семьи, ее социальный характер, строй отношений.

Откуда же, из чего взялось все это богатство содержания? Неужто только из этих немногих слов? Ведь в них отсутствуют и главные черты, а между тем мы ясно представляем даже и подробности.

От нас, от нас самих оно пришло! От работы нашего воображения, нашей мысли, от запаса наших собственных наблюдений. Писатель своими записями дал лишь материал для этой работы, сообщил ей толчки, остальное делаем мы сами. Записи Чехова находятся в неизменном виде на страницах книги, а то, что мы из них почерпнем, у каждого будет иное: один добудет больше, другой меньше, и разница получатся в зависимости только от того, какую умственную и эмоциональную работу произведем мы над полученным материалом. Другими словами, читатель вступает в творческое сотрудничество с писателем, в сотворчество, которое может быть вялым, поверхностным, бедным и активным, глубоким, богатым.

Без учета этого явления нельзя понять главнейших особенностей творчества и художественного мастерства Чехова. Он держал курс только на активного читателя, и все старания, все стремления его в процессе работы сводились к тому, чтобы давать читателю такой материал, который мог бы в максимальной степени возбуждать его активное сотрудничество. В одном письме он прямо указывает: «Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам». В отзыве на рассказ знакомого писателя пишет: «Мне кажется, что вы, как мнительный и маловерный автор, из страха, что лица и характеры будут недостаточно ясны, дали слишком большое место тщательной детальной обрисовке». Получив на прочтение пьесу от знаменитого драматурга, Чехов указывает в отзыве, что один из персонажей, горничная, введен лишь для «пояснения» чего-то другого, а сам по себе не нужен, и добавляет: «Для чего объяснить публике? Ее нужно напугать и больше ничего, она заинтересуется и лишней раз задумается». Под словом «напугать» Чехов и разумел, конечно, — возбуждать в зрителе сотворческую умственную деятельность.

Лаконизм Чехова — это не простая «краткость»: короткое зачастую означает бедное, малосодержательное. Чехов стремился к насыщенности, но недосказанной содержательности. Его лаконизм — это то, что можно приравнять к многозначительному намеку. Взять хотя бы любой из приведенных выше примеров. В каждом из них мы находим «намеки», недосказанность; за нею раскрывается весьма значительное содержание, раскрывает которое призван активный читатель.

Какими же свойствами должен обладать такого рода «намеки»? Выразительностью и характерностью. Если вместо десяти слов художник хочет обойтись одним, то ясно, что в нем должно быть спрессовано большое содержание, что в нем должно быть нечто резко определенное. Так Чехов и поступал. Вместо подробного описания наружности видного чиновника в рассказе «Анна на шее» Чехов как бы вскользь замечает, что щеки его напоминают желе, а подбородок похож

на пятку. Остальное читатель дорисует своим воображением. Разговорный язык своих героев Чехов в зрелую пору своего творчества никогда не передавал с фотографической точностью. Он приводит одну-две характерных фразы и этим ограничивается, а читатель опять-таки в воображении своем «слышит» по этому намеку весь строй речи героя.

Тем же приемом показывает Чехов уровень культуры и развития своего героя. В «Трех сестрах» есть короткая сценка. К Прозоровым в дом приходит на именнинный обед Наташа, будущая жена Андрея; на ней розовое платье с зеленым поясом; ее встречает одна из сестер, Ольга, и у нее вырывается восклицание:

«— На вас зеленый пояс! Милая, это не хорошо!»

Наташа. Разве есть примета?
Ольга. Нет, просто не идет... и как-то странно...

Наташа (плачущим голосом). Да? Но ведь это не зеленый, а скорее матовый».

Две-три фразы. Но внимательный читатель по этим скудным намекам сразу рисует в своем воображении умственный и культурный облик обеих героинь, почувствует ту пропасть, которая их разделяет.

Даже когда Чехов изображает процесс, сам по себе медлительный, постепенный и долгий, он не изменяет ни лаконизму, ни расчету на активное восприятие читателя, а средствами ему служат и здесь выразительность и характерность черт изображения. В знаменитом рассказе «Ионыч» показана картина медленного духовного перерождения молодого идеалиста, земского врача Старцева, в жадного, тупого, опустившегося обывателя «Ионыча». Но вместо того, чтобы подробно рассказывать, как все это происходило, Чехов словно расставил вехи на роковом жизненном пути Старцева, предоставляя читателю работой своей мысли и воображения заполнить пробелы между вехами. Вот, например, вехи, которыми обозначено пресупевание Старцева с параллельными изменениями его облика:

«Старцев отправился в город, чтобы развлечься немножко и кстати купить себе

кое-что. Он шел пешком не спеша (своих лошадей у него еще не было)...»

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

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

Проходят еще четыре года — и новая веха, заменяющая описание того, чем эти годы были заполнены:

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

Еще несколько лет — и вот последняя веха:

«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 «Пррава держи!», то картина бывает внушительная и кажется, что едет не человек, а языческий бог».

Жизнеописание Старцева сведено к показу четырех последовательных моментов его «способов передвижения». Это — художественный «намеки», однако, при всей его обманчивой простоте и непринужденности, он до предела насыщен характерностью, резкостью; в нем спрессовано громадное содержание, но раскрыть его должен сам читатель. Читатель невнимательный и ленивый может пройти мимо этого превращения молодого идеалиста, в «языческого бога».

Тем же расчетом на активное сотрудничество читателя подсказан Чехову его важнейший творческий принцип — сдержанность при изображении человеческих чувств.

В одном из ранних чеховских рассказов — «Враги» — мы находим несколько строк, заключающих в себе глубоко-задушевную мысль писателя: «...фраза, как бы она ни была красива и глубока, действует только на равнодушных, но не всегда может удовлетворить тех, кто счастлив или несчастлив, потому-то высшим выражением счастья или несчастья является чаще всего безмолвие; влюбленные понимают друг друга лучше, когда молчат, а горячая, страстная речь, сказанная на могиле, трогает только посторон-

них, вдове же и детям умершего кажется она холодной и ничтожной».

Отсюда и проистекает чеховская сдержанность, с особенной наглядностью выступающая в его драматургии: как можно меньше внешнего выражения чувств и как можно больше их внутреннего, лишь угадываемого напора. Снаружи все должно быть просто, буднично, люди то и дело толкуют о пустяках, то замолкают внезапно, то обронят случайную какую-то фразу, — но подо всем этим должно ощущаться не пустота, а внутреннее волнение, не смеющее себя обнаружить. Тогда-то и получается «подводное течение действия», которое В. И. Немирович-Данченко считал новым принципом Московского Художественного театра, воспитанным, несомненно, на чеховских пьесах.

В 1898 году Горький писал Чехову после спектакля «Дядя Ваня»: «В последнем акте... когда доктор, после долгой паузы, говорит о жаре в Африке, — я задрожал от восхищения перед вашим талантом и от страха за людей, за нашу бесцветную нищенскую жизнь. Как вы здорово ударили тут по душе и как метко!»

Обращаясь к тексту «Дяди Вани», мы ничего такого, о чем с волнением говорит здесь Горький, в данном месте не находим. Финал пьесы. Слабый луч надежды на счастье, мелькнувший было для каждого из оставшихся на сцене людей, погас. Настает полное одиночество, заброшенность — и уже без каких-либо иллюзий. Беспросветной тоской охвачен обманувшийся в своих мечтах дядя Ваня. Так же тяжело его племяннице Соне, но она все же утешает его неопределенными грезами о счастье и справедливости, которые осеят людей в далеком будущем. Талантливая, широкая душа доктора Астрова смутно ищет опоры, чтобы не изнеметь, — а опоры вокруг нет ни в чем. Случайно его взгляд падает на географическую карту. «А, должно быть, — говорит он, — в этой самой Африке теперь жарница — страшное дело!» — и за этими будничными словами зритель чувствует глубокую тоску, страстное стремление человека вырваться из этой серой, пустой жизни...

Что получилось? Драматург дал «сдержанный намеки» с громадным подтекстом. Актер, переживая душевное состояние Астрова, расширявает этот намеки в пределах показа изображаемого

лица. Зритель переносит содержание намека за пределы личности Астрова, усваивает его путем применения к себе, к своему соседу, обобщает, как это мы видим в реакции Горького, до пределов характеристики жизни всей страны!

«Как стилист, Чехов недосытаем, и будущий историк литературы, говоря о росте русского языка, скажет, что язык этот создали Пушкин, Тургенев и Чехов». Эта высокая оценка Чехова-стилиста, принадлежащая А. М. Горькому, в значительной мере приложима к любой из сторон чеховского мастерства. Глубокое проникновение в жизнь, сила художественного обобщения, мастерство психологического анализа соединяются в творчестве Чехова с величайшей простотой, лаконичностью, выразительностью каждой фразы, каждого слова. Мастер шутки, смеха, сатиры и в то же время непревзойденный создатель лирического пейзажа, автор поэтических страниц, раскрывающих тончайшие душевные переживания, Чехов поражает многообразием и глубиной своего дарования. Мы остановились здесь лишь на немногих приемах Чехова, показывающих, как смелы, оригинальны, свежи и просты были те пути, которые он прокладывал. Он был новатором во всех тех родах литературы, которых касалась его рука, потому что шаблоны, косность были злейшими его врагами не только в жизни, но и в литературе. Результаты, которых он достиг, были громады. Он создал в русской литературе короткую юмористическую новеллу, он дал непревзойденные образцы сжатой повести и рассказа; он создал пьесу настроения. Даже малая форма для сцены была преобразована неподражаемыми образцами чеховских водевилей.

В 1898 году А. М. Горький писал, обращаясь к Чехову: «Хорош Мопассан и очень я его люблю — Вас больше его. Я вообще не знаю, как сказать Вам о моем преклонении перед Вами, не нахожу слов и — верьте! — я искренен. Вы могучий талант». В этих словах звучала не только личная восторженность, но и объективная справедливость.

А. ДЕРМАН.

«КОМСОМОЛЬСКАЯ ПРАВДА»
21 июня 1944 г. 3 стр.