



В. Г. Короленко

Г. А. БЯЛЫЙ

В. Г. КОРОЛЕНКО



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА - ЛЕНИНГРАД
1949

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

Для выяснения историко-литературного значения творчества Короленко наибольший интерес представляет его соотношение с Гаршиным и Чеховым. С этими своими литературными сверстниками Короленко соприкасался в самом главном — в стремлении обновить старую реалистическую систему, обогатить ее такими свойствами, которые дали бы ей возможность отразить предчувствие назревающих перемен в жизни России и всего человечества.

В нашей научной литературе часто и много говорилось о том, что русский реализм в 80—90-х годах прошлого столетия переживал серьезный кризис, что он мельчал в произведениях второстепенных писателей-эпигонов и в то же время подвергался нападкам со стороны новых, декадентских течений, отрицавших самый принцип реалистического творчества. Исследователи и критики при этом часто забывали, что в этот же период в реализме зрели новые силы, которые проложили пути для дальнейшего развития реалистического метода, для перехода его на высшую ступень.

Гаршин, Короленко и Чехов осознавали свое отличие от старых мастеров русской литературы, охотно признавали художественное превосходство своих старших собратьев и предшественников, большую силу и законченность их образов, большую ясность и определенность их целей, но отстаивали при этом свое право на поиски новых путей в реализме, даже если эти поиски не сразу приводят к таким художественным результатам, которые могли бы выдержать сравнение с классическими работами литературных корифеев старшего поколения.

«...Когда я читаю могучие создания наших корифеев, — писал В. Г. Короленко в 1887 году, — я чувствую, что ни мне и никому из нашего поколения не поднаться до этой высоты. И кто знает, — роптать ли на это... Исторический процесс, настоящая окраска которого пока еще не выступила ясно из-за временной муты, — требует жертв в виде отдельных художественных индивидуальностей для создания нового и, — я не сомневаюсь в этом, — более высокого типа и жизни и самого искусства». «Наши художественные работы, — говорит он там же, — это взволнованное чириканье воробьев во время затмения, и если бы некоторое оживление в этом чириканье могло предвещать скорое наступление света, то большего честолюбия у нас — «молодых художников» — и быть не может»¹.

Сознание своей особой задачи, своей новой исторической миссии сквозит и у Гаршина. Генетически теснейшим образом связанный со старой традицией, прямой ученик великих русских реалистов, Гаршин подчас декларативно отказывается от самого принципа своих учителей — от реализма; на самом же деле он борется вовсе не против реализма, а против его натуралистического переживания. «Бог с ним, с этим реализмом, натурализмом, протоколизмом и прочим. Это теперь в расцвете или, вернее, в зрелости, и плод внутри уже начинает гнить. Я ни в коем случае не хочу дожевывать жвачку последних пятидесяти — сорока лет, и пусть лучше разобью себе лоб в попытках создать что-нибудь новое, чем итти в хвосте школы, которая из всех школ, по моему мнению, имела меньше всего вероятности утвердиться на долгие годы, ибо она-то и представляет чистое «искусство для искусства» не в философском смысле этого слова, а в скверном. Для нее нет ни правды (в смысле справедливости), ни добра, ни красоты, — для нее есть только интересное и неинтересное, «заковыристое и незаковыристое»².

Если учесть, что в том же письме, откуда взята приведенная тирада, Гаршин говорит о своем стремлении к художественной объективности, к изображению «боль-

шого внешнего мира», к преодолению фрагментарности собственного творчества, к разработке большой повествовательной формы с развернутой фабулой и разнообразием персонажей, — то станет ясным, что смысл бунта Гаршина против старой школы, утвердившейся на протяжении последних сорока — пятидесяти лет, не в отказе от реализма, а в стремлении обновить и перестроить его; какими средствами и для каких целей, — об этом будет речь ниже.

А. П. Чехов, так же как и его сверстники Гаршин и Короленко, живо чувствовал грань, отделяющую писателей его поколения от мастеров старого реализма. Он много раз говорил об этом в своих письмах. Как и Короленко, он ставил старых писателей неизмеримо выше «артелей» восьмидесятников. В неопределенности художественных целей, ближайших и конечных, он видел «болезнь» литераторов своей эпохи и с горечью противопоставлял их старым реалистам, у которых «каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели». Но самую болезнь писателей своего поколения Чехов рассматривал не только как печальную историческую закономерность, но и как проявление исторической целесообразности. «...Болезнь сия, — говорил он, — надо полагать, имеет свои скрытые от нас хорошие цели и послана недаром»¹. Как ни больны и как ни бледны писатели новой школы по сравнению со своими великими предшественниками, все же они, полагал Чехов, призваны проложить новые пути, ценность которых определяется исторической значительностью самого направления, а не только художественной высотой и законченностью образующих его произведений. Не выделяя себя из круга своих современников, Чехов говорил о собственном творчестве так: «Все мною написанное забудется через 5—10 лет; но пути, мною проложенные, будут целы и невредимы»². Новые пути русского реализма, вернее, новые его возможности с наибольшей ясностью раскрылись в конце XIX века у тех писателей, чьи строки мы только что цитировали: у Гаршина, Короленко и Чехова. Каждый из них

¹ Письма А. П. Чехова, т. IV, М. 1914, стр. 154 (письмо от 25 ноября 1892 г.).

² Там же, т. II, М. 1912, стр. 186 (письмо от 20 октября 1888 г.).

¹ Избранные письма, т. III, ГИЗ, 1936, стр. 13—15.

² В. М. Гаршин. Полное собрание сочинений, т. III (Письма), изд. «Academia», М. — Л. 1937, стр. 357.

сказал свое слово, не похожее на слово другого, часто даже контрастирующее с ним, но общность новаторских стремлений заставляла эти разные голоса звучать в унисон; их пути не совпадали, временами даже расходились в противоположные стороны, но часто закономерно перекрещивались.

Недаром эти три писателя пристально интересовались друг другом. Гаршин восторженно приветствовал чеховскую «Степь» и первый сборник рассказов Короленко; Чехов отдал дань Гаршину и человеку гаршинского душевного склада в своем рассказе «Припадок»; в письмах он не раз упоминает Гаршина, иногда сопоставляет себя с ним. Точно так же и, пожалуй, с еще большим интересом относится он к Короленко, внимательно следит за его работой, восторженно отзывается о его «Соколинце» и в критический для себя период перехода к большой форме перечитывает «Слепого музыканта», изучает манеру Короленко, а в письмах к последнему выражает уверенность в том, что у них найдутся «точки схода». Короленко видит в Гаршине типичного представителя настроений людей восьмидесятых годов и посвящает ему две статьи. Примечательно, что он внимательно анализирует в них вопрос о своеобразии Гаршина по сравнению с его великими современниками. К Чехову же, который долго не мог добиться признания со стороны литераторов-демократов старшего поколения, Короленко проявил гораздо больше доверия и понимания, чем даже такой чуткий и доброжелательный художник, как Гл. Успенский. Гаршин, которому не суждено было увидеть не только завершения, но и расцвета деятельности своих коллег, уже в первых опытах Чехова и Короленко распознал их художественную новизну. Рассказы Чехова он оценил сразу, как они стали появляться в «Новом времени», а в творчестве Короленко он увидел симптом обновления литературы и после выхода первого сборника его рассказов сказал: «Это — еще одна розовая полоска на небе: взойдет солнце, еще нам неизвестное, и всякие натурализмы, боборыклизмы и прочая чепуха сгинет»¹.

В чем же заключались новые пути в реализме, предложенные каждым из названных писателей?

Что касается Гаршина, то уже его современники, и прежде всего Гл. Успенский, отметили в качестве главной черты его метода особую сгущенность его повествования, и в этом видели разгадку того, что в двух небольших книжках он сумел отразить «до последней черточки» все, чем жило и волновалось его поколение¹. Действительно, все частные проблемы радикально-демократической литературы своего времени Гаршин сгустил в одну общую — в проблему социального зла. Эту проблему Гаршин берет в двух аспектах: а) социальный антагонизм — резкий, бросающийся в глаза, нарушающий нормальное течение жизни огромных человеческих масс (военные рассказы), и б) социальный антагонизм в его привычных формах, в его будничном обличьи, и потому особенно страшный, так как он настолько примелькался, что стал незаметен для нормального взгляда; чтобы увидеть его, нужно стать «ненормальным», нужно внезапно прозреть, ужаснуться, пережить душевную катастрофу, которая во всяком случае выведет человека из состояния пассивного участия в этом зле: или заставит его уйти из жизни, или поставит во враждебные отношения к царству зла.

Герой Гаршина — «смирный, добродушный молодой человек, знавший до сих пор только свои книги, да аудиоторию, да семью... думавший через год-два начать иную работу, труд любви и правды» («Трус»), — внезапно сталкивается с фактом общественной неправды; этот факт потрясает его, порождает глубокий нравственный кризис, который разрешается либо самоубийством, либо уходом «туда», «в это горе» («Художники»). Такова схема психологической новеллы Гаршина. В этой новелле будничное перестает быть будничным; оно входит в поле сознания автора и его читателя только тогда, когда теряет свои будничные очертания и внезапно приобретает характер давящего кошмара. Каждая встреча, любое происшествие перерастает свои бытовые рамки и становится в сознании Гаршина трагедией всечеловеческого

¹ Гл. Успенский. Смерть Гаршина. Сборник «Памяти Гаршина», СПб. 1889, стр. 147—160.

¹ В. М. Гаршин. Полное собрание сочинений, т. III (Письма, изд. «Academia», М.—Л. 1937, стр. 375.

значения. «Ударь их в сердце, лиши их сна, стань перед их глазами призраком! Убей их спокойствие, как ты убил мое!» С этими словами обращается гаршинский художник к фигуре рабочего-котельщика, изображенного им на полотне. Таковы задачи искусства, по Гаршину, такова краткая формула его эстетики. С вещами и событиями внешнего мира он поступает так же, как его безумец с цветком красного мака: поражая единичный «цветок зла», он вступает в борьбу со всем злом мира. Вообще для Гаршина не существует единичных выражений социальной неправды, в каждом конкретном образе зла он хочет увидеть «всю невинно пролитую кровь, все слезы, всю желчь человечества». Поэтому образы Гаршина часто приобретают характер аллегорий и символов, и рядом с психологической новеллой у Гаршина появляется в качестве другого излюбленного жанра — аллегорическая сказка, а его шедевр «Красный цветок» представляет собою как бы скрещение этих двух гаршинских жанров. Двойственная жанровая природа «Красного цветка» подчеркивает закономерность объединения в творчестве Гаршина этих двух повествовательных линий. Они объединены общностью задания — показать социальное зло во всей его наготе, без каких бы то ни было смягчающих обстоятельств, не отвлекая внимание читателя в какую-либо другую область, с тем чтобы «убить его спокойствие». Аллегорическая форма была особенно привлекательна для Гаршина своей обобщенностью, концентрированностью, лежащим в основе ее принципом исключения деталей и частных, которые отвлекали бы читателя от основного вопроса, от главного предмета. Эту способность Гаршина держать читателя в жестких рамках переживания социального зла и не давать ему выхода в область отвлеченных размышлений — моральных, религиозных или даже философских — отметил Короленко, устанавливая своеобразные гаршинской манеры сравнительно с Толстым («Всеволод Михайлович Гаршин. Литературный портрет», 1910).

Точно так же, в отличие от Достоевского, с которым его роднит «страстность к страданию», Гаршин не мог возвести человеческое страдание в степень философской категории; проделать такую работу значило бы для него отвлечься от реального страдания и смягчить остроту его

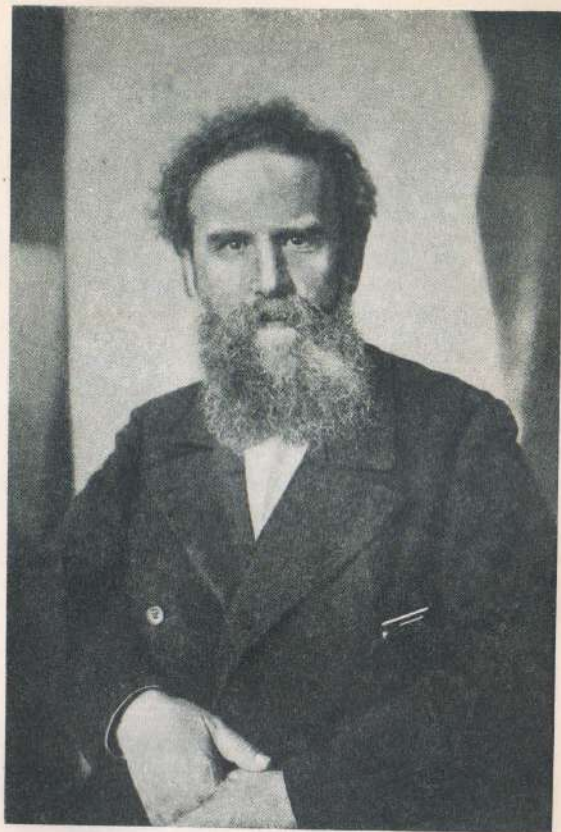
восприятия. Не философия зла и страдания волновала Гаршина, а самое зло в его повседневном и крайнем выражении. Обобщение и абстракция (безразлично в реальных или аллегорических формах) были для него возможны только при том условии, чтобы это обобщение было дано в конкретных социальных очертаниях. Гаршинский Рябинин, вызвав к жизни своего «глухара», вспоминает «дух земли» из Фауста: «*Wer ruft mich?*... Я вызвал тебя, только не из какой-нибудь «сферы», а из душного, темного котла, чтобы ты ужаснул своим видом эту чистую, прилизанную, ненавистную толпу». Так противопоставляет Гаршин свое скромное, но конкретно-социальное обобщение гениальным философским абстракциям Гёте.

Потрясенный сознанием общественной неправды, внезапно раскрывшейся перед ним, герой Гаршина, чаще всего alter ego автора, мучительно разбирается в своем положении, наедине с собой решает вопрос о своем поведении, о своем общественном долге. Рассказ Гаршина часто приобретает поэтому как бы монологический характер, характер раздумий, размышлений о самых острых, мучительных вопросах общественной жизни; недаром Гаршин так охотно прибегает к форме дневника.

Гаршинский рассказ, благодаря своей концентрированности, приобретал большую силу эмоционального воздействия и в то же время он таил в себе серьезные опасности, которые сам автор чувствовал не менее ясно, чем его критики. В коротком рассказе Гаршина было мало «воздуха»; критики говорили о том, что в своем лаконизме Гаршин почти что впадает в немоту. Насчет лаконизма Гаршина Глеб Успенский сказал так: «Написать о каком-либо явлении жизни подробно, «обстоятельно» и много было не по нервам Гаршина: ему нужно было как можно скорее освободить себя от угнетающего впечатления переживаемых фактов...» «Ему же самому эти факты ясны до поразительности...» Вот почему, — по мысли Успенского, — Гаршин может сказать «иногда строчкой, иногда одним, как в сказке, словечком, названием — положительно *все*, что им пережито, передумано и перечувствовано до конца, до полной невозможности развить свою чувствительность еще в какую-нибудь сторону и в каком бы то ни было

направлении»¹. Дело здесь даже не в личных особенностях гаршинской нервной организации (для истории литературы это почти невесомая величина), а в «нервном» характере его эстетического канона, в его сознательном стремлении «убить спокойствие» читателей, «ударить их в сердце, лишить их сна». Для выполнения этой задачи Гаршин берет человека (героя и автора) в момент такого высокого душевного напряжения, когда ему все факты «ясны до поразительности», и «обстоятельность» описаний исключается поэтому самым художественным заданием. Но для того, чтобы эти факты были в такой же степени ясны и читателю, нужно, чтобы он находился в том же состоянии, что автор и его герой, иначе вся система Гаршина теряет свою действенность. Беря в качестве душевной нормы отступление от нее, ориентируясь на необычное, на потрясенное сознание, Гаршин мог рассчитывать на читателя вроде Успенского и подобных ему людей «больной совести». Интенсивность воздействия искусства Гаршина шла в ущерб его экстенсивности.

Могло создаться впечатление (в иных случаях более, в других менее законное), что страдания и муки героев Гаршина порождаются больше свойствами их личной психики, чем условиями общественной жизни. Обыденная жизнь, будничное сознание и вещи внешнего мира, пестрый сор быта, пейзаж и жанр — все это окружало Гаршина и, не находя отклика, начинало мстить за себя. Да и внутренние силы реализма, заключенные в гаршинских рассказах, производили свою подспудную работу в том же направлении. Его рассказы, благодаря своей сгущенности и сугобой значительности каждой детали, приобретали как бы конспективный характер и переполнялись лапидарно намеченными, оборванными, нерасказанными повестями, которые также зывали к автору, требуя раскрытия, продолжения, понуждая его выйти на простор более широкого повествования. И Гаршин не остался глухим к этим требованиям жизни и искусства. «Я чувствую, что мне надо переучиваться сначала, — писал он в 1885 году. — Для меня прошло время страшных, отрывочных воплей, каких-то «стихов в про-



В. Г. Короленко
Фотография (900-е годы)

¹ Г. Л. Успенский. Смерть Гаршина. Сборник «Памяти Гаршина», СПб. 1889, стр. 156—157.

зе», которыми я до сих пор занимался: материалу у меня довольно и нужно изображать не свое Я, а большой внешний мир»¹.

При этом Гаршин вовсе не думал отказываться от коренных принципов своего «беспокойного» искусства. Задача заключалась в том, чтобы найти формы соединения личного «беспокойства» за мир, ощущения личной ответственности за господствующую в мире неправду с объективностью тона, с выходом за пределы своего я, с обыденными картинами жизни, с изображением «большого внешнего мира». В этом направлении Гаршин сумел сделать только первые шаги. Такие рассказы, как «Надежда Николаевна» или «Из записок рядового Иванова», — это только начальные попытки творчества в новой манере. Законченности и совершенства в новом стиле Гаршин не достиг. Смерть оборвала его искания... В русскую литературу Гаршин вошел, как большой мастер маленьких рассказов, трагических монологов, «страшных отрывочных воплей».

В сказке-элегии «Случай с Крамольниковым» (1886) Щедрин нарисовал образ литератора Крамольникова, как будто списанный с автора «Красного цветка».

«Крамольников, — писал Щедрин, — горячо и страстно был предан своей стране и отлично знал как прошедшее, так и настоящее ее. Но это знание повлияло на него совершенно особым образом. Оно было живым источником болей, которые, непрерывно возобновляясь, сделались, наконец, главным содержанием его жизни, дали направление и окраску его деятельности. И он не только не старался утишить эти боли, а напротив, работал над ними и оживлял их в своем сердце. Живость боли и непрерывное ее ощущение служили источником живых образов, при посредстве которых боль передавалась в сознание других».

Гаршин и был этим Крамольниковым, и для разработки своих живых «болевых» образов он искал новых путей в литературе, применив тот метод «сгущенного» повествования, о котором говорилось выше.

¹ В. М. Гаршин. Полное собрание сочинений, т. III (Письма, изд. «Academia», М. — Л. 1937, стр. 356.

Но гаршинское начало это только одна сторона той идеальной собирательной фигуры литератора, которую нарисовал Щедрин. Другую сторону своего героя он характеризует так:

«Он верил в чудеса и ждал их... Свойство расцветать и ободряться под лучами солнца, как бы они ни были слабы, доказывает, что для всех вообще людей свет представляет нечто желанное. Надо поддерживать в них эту инстинктивную жажду света, надо помнить, что жизнь есть радование, а не бесконечное страдание, от которого может спасти лишь смерть... Все силы своего ума и сердца он посвятил на то, чтобы восстановить в душах своих присных представление о свете и правде и поддерживать в их сердцах веру, что свет придет и мрак его не обнимет. В этом, собственно, заключалась задача всей его деятельности».

В русской литературе 80-х годов этот собирательный щедринский образ раздвоился; вторую сторону его осуществил в своей деятельности Короленко.

Подобно Гаршину, он стремился к обновлению критического реализма, но в отличие от него подошел к этому вопросу с другой стороны. Гаршину реализм представлялся искусством слишком спокойным, примиряющим человека с кричащими несовершенствами настоящего. Короленко же считал современный ему вылинявший реализм бездейственным даже в его стремлении к изображению язв настоящего, недостаточно обращенным к будущему.

Разрабатывая свою поэтику редкого, необычного и удивительного, он считал свою работу подготовительной ступенью к новому искусству, которое в интересах настоящего ориентировано на будущее, которое полно предчувствий и надежд, которое имеет дело не только с устоявшейся и упрочившейся жизнью, но и с нарождающимися явлениями, едва заметными, не видными простому глазу; к искусству, в котором соединились бы мягкость и сила, «неопределенные вздохи степного ветра» и героические звучания.

Восстановить героизм в его законных правах — это стремление очень ярко сказалось в эстетическом реформаторстве Короленко. Именно в этом главный смысл его требования соединить реализм с романтизмом. «Мы

признаем и героизм, — писал он, — и тогда из синтеза реализма с романтизмом возникнет новое направление художественной литературы»¹. Так проводил Короленко грань между своими эстетическими стремлениями и старой реалистической традицией.

У Чехова глубокая неудовлетворенность старой литературной традицией сказывается с первых шагов его деятельности. Безвестный сотрудник маленьких юмористических журнальчиков, только взявшись за перо, он начинает с жестоких пародий на современный роман, русский и европейский. Он не признает никаких авторитетов, и в «Литературной табели о рангах» в 1886 году, при жизни Толстого, он оставляет высший чин «действительного тайного советника» вакантным; правда, Толстому рядом с Гончаровым он уделяет первое место среди современных литераторов, но все же не первое среди возможных.

В ранних рассказах он обрушивается против литературного приукрашения действительности, против традиции благородных героев и героинь, безжалостно разрушая литературные иллюзии о жизни и людях².

Своеобразие раннего творчества Чехова заключается, однако, в том, что он, суровый и злой обличитель всяческой литературной «романтики», в первые годы своего писательства сам иной раз создает образы героев, контрастно выделяющихся на сером фоне людей обывательского мира. Вначале он не достигает в разработке этих образов большой художественной высоты. Он пишет «Ненужную победу», повесть слабую в художественном отношении, с благородными графами, ослепительными куртизанками, странствующими певцами, с традиционными контрастами бесшабашного благородства и благозвучной низости.

Гораздо интереснее созданные молодым Чеховым образы необычных людей из простонародной среды: Осип в драме «Безотцовщина» и его перевоплощение — Мери в драматическом этюде «На большой дороге». Это люди буйной силы, в них живет стремление к подвигу,

¹ Избранные письма, т. III, стр. 18—21 и 27—29 (1887).

² Подробнее об этом — в моей статье «К вопросу о русском реализме конца XIX века». — Труды юбилейной сессии Ленинградского государственного университета. Секция филологических наук, Л. 1946, стр. 294—317.

они — циники, презирующие людей за их ничтожность, и одновременно мечтатели, тоскующие о настоящем человеке и справедливой жизни. Они могут спокойно зарезать человека и в то же время выходят из себя при виде человеческой низости и бессердечия в людских отношениях. В них все романтично: и внешность, и поступки, и чувства, и речь.

Так и у Чехова появляются образы необычных людей, противопоставленных миру обывательской пошлости. Как и у Короленко, эти образы овеяны симпатией автора и наделены чертами душевного благородства. Пародии, отказы от наследия литературных идеализаторов разных толков, разоблачение грязи окружающего мира — все это находит себе отчасти противовес, отчасти дополнение в «романтических» фигурах, в «романтическом» протесте.

Здесь путь Чехова соприкасается с короленковским путем, хотя, без сомнения, Чехов вступает на этот путь самостоятельно, совершенно независимо от своего старшего собрата.

Борясь с обывательским миром, Чехов однажды пошел и по гаршинскому пути, избрав своим героем человека, наделенного трагическим сознанием. В рассказе «Припадок», возникшем, как известно, под прямым воздействием автора «Происшествия» и «Надежды Николаевны», Чехов воспроизводит гаршинскую схему психологической новеллы: столкновение интеллигента с внезапно поражающим его вопиющим фактом социального зла, тяжкий нравственный кризис, заболевание совести.

Подобно Гаршину, он передает свой голос больному герою, позволяет ему возвести единичный факт социальной неправды в символ мирового зла, делает его безапелляционным судьей извещенного этим злом общественного строя, принимает его трагическое отношение к миру как этическую «норму».

Если в «Припадке» Чехов по-гаршински трактует нравственный кризис как болезнь, то в иных своих рассказах он трактует болезнь как своего рода нравственный кризис.

Болезнь насильственно вырывает человека из привычной сферы представлений, житейских привычек, бытовых навыков; она заставляет его раздраженные нервы взволнованно реагировать на принятую и узакон-

ненную ложь и пустоту житейского обихода, раскрывает ему глаза на то, мимо чего он проходил в нормальном состоянии с полным равнодушием, и, наконец, оставляя человека, она на короткий период выздоровления дает ему возможность с огромной силой ощутить ценность бытия и значительность простых и примитивных радостей жизни («Тиф», «Именины»).

Этот пронзительный взгляд больного или выздоравливающего человека сливается с авторским взглядом, и перед читателем вырисовывается утверждаемая автором «норма» отношения к миру «естественного» человека, свободного от бытовых и социальных условностей и пред-
рассудков.

Эту же норму самочувствия «естественного» человека утверждает Чехов и в своих детских рассказах, в которых мир раскрывается детскому взору в первозданной яркости, свежести, увлекательности и блеске («Гриша»), а условная и сухая прямолинейность выработанных официальной жизнью моральных представлений выясняется при первом же столкновении с наивными детскими понятиями о справедливости и красоте («Дома»).

Все пути, которые перепробовал в начальном периоде своего творчества Чехов, предполагают: 1) что писателю известна «настоящая правда» о жизни, неизвестная читателю и, следовательно, миру, и 2) что, значит, в произведении может быть и даже должна быть дана, декларирована и прямо выражена позитивная «норма» жизни и человеческих отношений. Применив во многих своих произведениях этот принцип, Чехов в конце 80-х годов отходит от него, понимая иллюзорность тех «правд», которые предлагались господствовавшими течениями: либерализмом, народничеством, толстовством.

«Ничего не разберешь на этом свете», «Да, ничего не поймешь на этом свете», — говорит он в рассказе «Огни» (1888), а в повести «Дуэль» (1891) формулирует ту же мысль, то же настроение еще определеннее и резче: «Никто не знает настоящей правды».

В связи с этим меняется и взгляд Чехова на роль «нормы». Теперь «норма» мыслится им не как нечто позитивное, прямо декларируемое, а как начало негативное: писатель может чувствовать отклонение от «нормы» и обязан это отклонение показать в своем творчестве; в то

же время точным определением «нормы» он может при этом и не обладать.

В 1889 году Чехов писал Плещееву: «... 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 знаем»¹.

Наконец (и это важнее всего), для Чехова проясняется самый характер, самая сущность отклонения от «нормы». Это понятие теперь уточняется и бесконечно расширяется у Чехова. Отклонением от нормы он начинает считать не только вопиющие факты социального зла, прямое бесчестие или прямую ложь в отношениях между людьми. Отклонение от нормы может быть микроскопично, едва определимо простым глазом, почти неощутимо, совершенно буднично, — и, тем не менее, оно должно быть отмечено и показано именно как отклонение от нормы, как ее нарушение. Вопиющие факты социального зла и неправды, резкие, определенные, бросающиеся в глаза, — это не единственный и даже не главный показатель ненормальности жизни, это только частный случай, такой же, как тысячи других, менее заметных, труднее ощутимых. Художник на то и художник, чтобы видеть то, чего не дано видеть рядовому наблюдателю. Однажды, рассуждая о требованиях воспитанности, Чехов заметил, что настоящие люди «болеют душой и от того, чего не увидишь простым глазом» (из письма к Н. Чехову, 1886)². Это требование чеховской этики становится теперь коренным принципом его эстетики. В 1889 году, откликаясь в частном письме на одно из мелких будничных проявлений житейской непорядочности в отношениях между литераторами, Чехов сказал: «Все это — мелочи, пустяки, но не будь этих мелочей, вся человеческая жизнь сплошную состояла бы из радостей, а теперь она наполовину противна»³. А в «Лешем» (1889) мы находим такое воплощение этой же мысли: «... Мир погибает не от разбойников и не от врагов, а от скрытой ненави-

сти, от вражды между хорошими людьми, от всех этих мелких дрязг, которых не видят люди...» Не «воры» и не «разбойники», то есть не явное, грубое и резкое нарушение нормального жизненного уклада, — не это все составляет главное зло жизни, а «мелкие дрязги», «пустяки» и «мелочи», то есть нечто такое, что пронизало жизнь сверху донизу, сделало ее скучной, непорядочной и неязвочной, отравило источник самых простых человеческих радостей.

На этом этапе Чехову становится не нужна ни его юношеская манера «цинического» изображения жизненной подлости и грязи, ни романтический протест, воплощенный в фигуре возвышенного героя. «Цинизм» и романтизация — это были две стороны одной медали: одно дополняло другое, одно предполагало другое. Теперь задача Чехова иная: противопоставление «низкого» строя жизни и мысли «высокому» сменяется молекулярным анализом «мелких дрязг» и «пустяков», анализом, произведенным в сфере обыденного, то есть в сфере не «низкой» и не «высокой», но одинаково вбирающей в себя и то и другое.

При этом Чехов стремился не к тому, чтобы выразить протест против вопиющих нарушений обыденной жизни, а к тому, чтобы возбудить сомнение в законности самого обыденного хода жизни, ничем не нарушенного. Место кричащей несправедливости заступил обычный порядок вещей в мире, который давно сложился и не скоро кончится. *Ненормально нормальное* — эта тема лежит также в основе «Палаты № 6», но, в сущности, она налицо не только в тех рассказах, где прямо дана; она просвечивает во всем творчестве Чехова. *Страшно не страшное* — таково другое выражение той же чеховской темы, той же основной его мысли. Страшны не жизненные трагедии, а житейские идиллии. Молодой человек счастливо женился, его жизнь безмятежна и идиллична, но именно поэтому она наполняется «мелочами» и «пустяками», и завершается идиллия записью в дневнике: «Где я, боже мой? Меня окружает пошлость и пошлость. Скучные люди, ничтожные люди, горшечки со сметаной, кувшин с молоком, тараканы, глупые женщины... Нет ничего страшнее, оскорбительнее, тоскливее пошлости. Бежать, отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума! (Учитель словесности, 1894).

¹ Письма А. П. Чехова, т. II, стр. 333.

² Там же, т. I, стр. 292.

³ Там же, т. II, стр. 415.

Страшны не внезапные резкие перемены и перевороты в человеческой судьбе; страшна, напротив, жизнь, которая совсем не меняется, в которой ничего не происходит, в которой человек всегда равен себе.

«Иван Петрович не постарел, нисколько не изменился и попрежнему все острит и рассказывает анекдоты; Вера Иосифовна читает гостям свои романы попрежнему охотно, с сердечной простотой. А Котик играет на рояле каждый день часа по четыре» («Ионыч», 1898). Это и есть, по Чехову, безысходно страшная жизненная ситуация.

Нереально реальное — таково третье (наиболее общее) выражение все той же единой чеховской темы. Сложившаяся жизненная норма, уклоняющаяся от той идеальной нормы, которая существует в сознании писателя, хотя и не может быть определена позитивно, теряется в глазах Чехова реальные очертания и приобретает оттенок призрачности, фантастичности, алогизма. На этом принципе нереальности, алогизма построен, например, рассказ «Случай из практики» (1898). Рабочие живут скучно и нездорово, работают тяжело, и никто от этого не становится счастливее; даже те, ради кого все это делается, не испытывают от этого радости и удовлетворения.

«Тут недоразумение, конечно... — думал он (герой рассказа), глядя на багровые окна... Ему казалось, что этими багровыми глазами смотрел на него сам дьявол, та неведомая сила, которая создала отношения между сильными и слабыми, эту грубую ошибку, которую теперь ничем не исправить».

Алогизм («недоразумение», «ошибка»), доходящий до фантастики («дьявол», «неведомая сила»), — вот что раскрывается Чехову в обыденной жизни, если к ней подходить не отвлеченно, а практически, не с обобщающими мерками и синтезирующими понятиями социальной алгебры, а с арифметической меркой конкретного «случая из практики», то есть как к «путанице всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения» (там же). Применяя свой принцип «нереальности реального», Чехов делает обыденную жизнь настолько «ненастоящей», настолько невозможной, чтовольно или невольно пронизывает свои описания ощущением непосредственной близости жизни иной, настоящей, раскрывающей людям ясно

видимую связь всех явлений. Жизнь могла бы наполниться смыслом, если бы не все эти «мелочи» и «пустяки», которые не могут же быть вечны, раз они не больше, чем «ошибки», «недоразумения» и «несообразности», но которые страшны своей неизменностью и прочностью.

У Короленко есть несколько строк, совсем по другому поводу написанных, но как будто дающих реальный образ этому чеховскому ощущению. «...Нужно только еще что-то, не очень многое и не трудное. Стоило бы во-время сказать какое-то слово, сделать какое-то движение... И стало бы и светло, и ярко, и правдиво, и значительно. Все было бы спокойствием и счастьем... Но это что-то не сказано, не сделано, не написано в свое время». «Лишь какая-то тоненькая перегородка отделяет этот мир, заслуживающий только пренебрежения, от другого, яркого и сверкающего, и действительно прекрасного, и исполняющего свои обещания» («В Крыму», 1907).

Именно об этой тоненькой, но страшно прочной перегородке нередко с отчаянием думают чеховские герои.

«...Как освободиться от этих невыносимых пут?»

«— Как? Как? — спрашивал он, хватая себя за голову. — Как? И казалось, что *еще немного* — решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь» («Дама с собачкой»). «...Музыка играет так весело, так радостно, и кажется, *еще немного* — и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать...» («Три сестры»).

Это ощущение близости иной жизни не всегда выражено у Чехова прямыми словами, но оно всегда присутствует в его произведениях, как скрытый фон, как ответ авторской «нормы», как «подводное течение», пользуясь термином Станиславского.

Мы видели, что, применяя свой художественный принцип, Чехов переворачивает наши обычные представления о страшном и нестрашном, о болезни и здоровье, о нормальном и ненормальном, о трагедии и идиллии и т. п. Точно так же и наши обычные представления о пессимизме и оптимизме Чехов меняет настолько, что эти понятия в их противопоставленности становятся неприложимы к его творчеству. В самом деле, чем более противополоственной и нереальной предстает перед нами жизнь в его изображении, тем явственнее начинает пробиваться

сквозь ткань его рассказов «подводное течение»; чем мрачнее становится его взгляд на жизнь, тем ярче растут его оптимистические надежды и предчувствия. Поэтому именно в самых мрачных рассказах Чехова мы встречаем законченные формулы его оптимизма. «Мне страстно хочется, чтобы жизнь наша была свята, высока и торжественна, как свод небесный» («Рассказ неизвестного человека»). «Как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» («В овраге»).

По поводу «Дамы с собачкой», где ощущение тоненькой перегородки, отделяющей мир сущего от мира должного, казалось особенно сильно, Горький писал Чехову: «Знаете, что вы делаете? Убиваете реализм... Дальше вас никто не может идти по сей стезе, никто не может писать так просто о простых вещах, как вы это умеете. После самого незначительного вашего рассказа — все кажется грубым, написанным не пером, а точно поленом. И, главное — реализм вы уколошите. Я этому чрезвычайно рад. Будет уж! Ну его к чорту! Право же, настало время нужды в героическом: все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было бы выше ее, лучше, красивее» (начало января 1900 года)¹.

Это парадоксальное, на первый взгляд, суждение Горького заключает в себе, как нам кажется, определение особого характера чеховского искусства. Что значит горьковское «убиваете реализм»? Внутренний смысл этих слов заключается, очевидно, в том, во-первых, что чеховский реализм необычен, даже противоположен старому реализму по своему принципу, именно как реализм «простейшего случая» («никто не может писать так просто о простых вещах»); во-вторых, Горький утверждает здесь скрытый, «подводный» оптимизм чеховского творчества, как нечто бесспорное, само собой разумеющееся, и намечает ту перспективу, которая раскрывается за ним. Чехов довел старый реализм до такой степени, когда

«нереальность» всего строя жизненных отношений стала как бы арифметически доказанной при помощи узаконенного автором «Дамы с собачкой» молекулярного анализа всех простейших жизненных случаев.

Таким образом, горьковская формула «вы убиваете реализм» обозначает, в сущности говоря, нечто прямо противоположное тому, что она значит по своему внешнему смыслу. «Вы убиваете реализм» — это значит: «вы даёте реализму новую жизнь, вы перестраиваете его».

В своем стремлении к реформе критического реализма Чехов был не одинок. Слова Горького: «настало время нужды в героическом» наметили историческую перспективу не только для реализма Чехова, но и для других новаторских течений в критическом реализме. Назревшая нужда в героическом просвечивала и у Короленко. Задача у них с Чеховым была общая, только каждый шел своим путем.

Россия приближалась к периоду исторических бурь. Литература наполнилась ощущением, что «больше так жить невозможно» и что «главное — перевернуть жизнь», что «готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка». Для того чтобы выразить это предчувствие, понадобились новые слова и новые пути. Реализм перестраивался и вырабатывал новые методы. В этом процессе, который происходил в недрах критического реализма, творчество Короленко было одной из главных сил. Вместе с Чеховым Короленко стремился обновить метод критического реализма и по-своему решил эту задачу. Однако на очереди стояла уже другая историческая задача — создать принципиально новое, революционное искусство. Решить эту грандиозную задачу выпало на долю основоположника социалистического реализма — М. Горького.

¹ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания. Ред. С. Д. Балухатого. Изд. Академии наук СССР, М.—Л. 1937, стр. 47.