

НОВЫЙ МИР

ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
И ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

Год издания XXXI

№ 5

Май, 1955 г.

ОРГАН СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
ЕВГ. ДОЛМАТОВСКИЙ — В сорок пятом, в мае... В новой Германии, стихи	3
ГРИГОРИЙ ПОЖЕНЯН — Вперёдсмотрящий, поэма	5
КОНСТАНТИН СИМОНОВ — Бессмертный гарнизон, киносценарий	26
НИКОЛАЙ ДУБОВ — Сирота, повесть. Продолжение	67
КОНСТАНТИН ПАУСТОВСКИЙ — Беспокойная юность, повесть. Продолжение	96
Н. МЕЛЬНИКОВ — Клава, рассказ	135
ИНОСТРАННАЯ НОВЕЛЛА	
КАЗИМЕЖ БРАНДЫС (Польша) — Господин с палкой. Перевод с польского Валериана Арцимовича	139
ПРОБЛЕМЫ НАУКИ	
Академик И. АРТОБОЛЕВСКИЙ — Пути новых исканий	146
ДНЕВНИКИ. ВОСПОМИНАНИЯ. ДОКУМЕНТЫ	
МОСКОВСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ (1755—1955)	153
НА ЗАРУБЕЖНЫЕ ТЕМЫ	
Д. МЕЛЬНИКОВ, Л. ЧЕРНАЯ — За кулисами войны (К истории одного вероломства)	165
ОТКЛИКИ И КОММЕНТАРИИ	
<i>По страницам иностранных литературных журналов</i>	179
Р. Фиш. Хватит ли оптимизма? — А. Дирингерова. Первая трибуна. — К. Наумов. Де Фокса и другие... — Б. Розанов. Великие традиции. — И. Бернштейн. Народ не забывает. — В. Стеженский. Приговор бессилия. — Л. Остапов. На распутье. — И. Литвакова. Познавать новое! — Н. Разговоров. Вопросы Груссару.	
ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА	
П. ВИКТОРОВ. — Новые главы «Поднятой целины»	211
И. ЛЕЖНЕВ. — Краткость — сестра таланта	218
ПИСЬМА ИЗ РЕДАКЦИИ	
Борис Лавренёв. По поводу пьесы «Сильнее любви». — Н. Грибачёв. По поводу цикла стихов «Земля и небо».	231

(См. на обороте)

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗВЕСТИЯ СОВЕТОВ ДЕПУТАТОВ ТРУДЯЩИХСЯ СССР»
Москва

И. ЛЕЖНЕВ

★

КРАТКОСТЬ — СЕСТРА ТАЛАНТА

1

Повесть А. Чехова «Степь» имеет подзаголовок: «История одной поездки». История самая заурядная, никаких особенных событий в ней не происходит. Описана именно поездка, а не путешествие; расстояние недалёкое, едут на лошадях; пейзаж обрисован однообразно-степной, действующих лиц выведено мало, обо всём рассказано скупно. Но за этим пейзажем, за этими немногими людьми возникает целая страна, социальные отношения и трудовой народ старой России.

«Едешь час-другой... Попадается на пути молчаливый старик курган или каменная баба, поставленная бог ведает кем и когда, бесшумно пролетит над землёю ночная птица, и мало-помалу на память приходят степные легенды, рассказы встречных, сказки няньки-степнячки и всё то, что сам сумел увидеть и постичь душою. И тогда в трескотне насекомых, в подозрительных фигурах и курганах, в голубом небе, в лунном свете, в полёте ночной птицы — во всём, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа даёт отклик прекрасной, суровой родине, и хочется лететь над степью вместе с ночной птицей. И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознаёт, что она одинока, что богатства её и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь её тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!»

Не удивительно, что именно Чехов отметил эпическую проникновенность рассказов Горького. В письме к А. М. Горькому от 3 февраля 1900 года, хваля его крымские вещи, А. П. Чехов писал: «...кроме фигур,

чувствуется и человеческая масса, из которой они вышли, и воздух, и дальний план, одним словом, всё».

Высшей степенью художественного мастерства Чехов считал умение найти те душевные нити, которые связывают отдельные изображаемые фигуры с почвой, их взрастившей, с народом, с его заветными стремлениями, идеалами, с его бытом, природой и поэзией.

Рассказ Горького «Мой спутник» ещё короче, нежели повесть «Степь»; в нём и действующих лиц меньше: в основном их всего двое — сам рассказчик и его спутник, князь Шахро. Здесь так же, как и в чеховской повести, слышен голос трудовых людей, отзвуки их дум и жизненной морали, а главное — так же, как в «Степи», перед мысленным взором читателя возникают тысячи людей, их побуждения и поступки. В рассказе передано то, что отмечал Чехов: и воздух, и дальний план, и связь с человеческой массой.

Какими средствами это достигнуто в чеховской повести «Степь», в горьковском рассказе «Мой спутник», во многих произведениях лучших наших художников? Предварительно, пока в самой общей форме, на этот вопрос можно ответить так: достигнуто предельной сжатостью изложения при наибольшей плотности художественной мысли — качеством, которое Белинский называл «слогом».

«Слог,— писал он,— отнюдь не есть простое умение писать грамматически правильно, гладко и складно,— умение, которое часто даётся и бесталанности. Под «слогом» мы разумеем непосредственное, данное природой умение писателя употреблять слова в их настоящем значении, выражаясь сжато, высказывать много, быть кратким в многословии и плодovитым в краткости, тесно

сливать идею с формой и на всё налагать оригинальную, самобытную печать своей личности, своего духа».

В качестве образца «слога» Белинский приводил предисловие Лермонтова ко второму изданию «Героя нашего времени» и продолжал:

«Какая точность и определённости в каждом слове, как на месте и как незаменимо другим каждое слово! Какая сжатость, краткость и, вместе с тем, многозначительность! Читая строки, читаешь и между строками: понимая ясно всё сказанное автором, понимаешь ещё и то, чего он не хотел говорить, опасаясь быть многоречивым».

Дальнейшую характеристику слога Белинский дал в своём обзоре русской литературы за 1843 год:

«...слог — это сам талант, сама мысль. Слог — это рельефность, осязаемость мысли; в слоге весь человек; слог всегда оригинален как личность, как характер. Поэтому у всякого великого писателя свой слог... по слогу узнают великого писателя, как по кисти — картину великого живописца. Тайна слога заключается в умении до того ярко и выпукло изливать мысли, что они кажутся как будто нарисованными, изваянными из мрамора. Если у писателя нет никакого слога, он может писать самым превосходным языком, и всё-таки неопределённость и — её необходимосе следствие — многословие будут придавать его сочинению характер болтовни, которая утомляет при чтении и тотчас забывается по прочтении. Если у писателя есть слог, его эпитет резко определителен, всякое слово стоит на своём месте, и в немногих словах схватывается мысль, по объёму своему требующая многих слов... Гоголь вполне владеет сло-гом. Он не пишет, а рисует: его фраза, как живая картина, мечется в глаза читателю, поражая его своею яркою верностью природе и действительности».

Многословие — противоположность того высокого качества литературы, которое Белинский называл «слогом». Понятие «многословие» не следует, разумеется, понимать буквально. Сверху донизу заполнит книжный шкаф одно только юбилейное издание Льва Толстого, — сколько же слов было написано величайшим писателем мира! Но у него избыток слов соответствует неисчерпаемое богатство мысли и поэзии, познание человеческой души, русской жизни, социального быта. А читаешь иное стихо-

творение всего только в 12 строчек, и оно многословно потому, что пусто. Вот что значит отсутствие слога!

Глубокая внутренняя связь слова и слога очевидна.

Первым предварительным и обязательным условием литературного слога (хоть и не единственным его признаком) Белинский считал «определённость в каждом слове», резкую определительность эпитета: «всякое слово стоит на своём месте».

Яркость, меткость, певучесть и богатство присущи народному слову. Тысячи доказательств этому дают народные песни, эпос, поговорки и пословицы, многочисленные памятники образной русской народной речи, начиная с самых ранних.

Хорошо сказал о живом народном слове Гоголь: «Произнесённое метко, всё равно что писанное, не вырубливается топором. А уж куды бывает метко всё то, что вышло из глубины Руси, где... всё сам-самородок, живой и бойкий русский ум, что не лезет за словом в карман, не высиживает его, как насадка цыплят, а вlepливает сразу, как паспорт на вечную носку, и нечего прибавлять уже потом, какой у тебя нос или губы, — одной чертой обрисован ты с ног до головы!»

Образность народного слова была воспринята нашими писателями-классиками. Слово это звучит в поэзии Пушкина, Некрасова, в драматургии Островского. Всеми цветами радуги оно сверкает в сатире Гоголя и Шедрина, в богатырски-моцном, «ухватистом» языке Льва Толстого, в сценках крестьянской жизни Глеба Успенского, в рассказах и повестях Чехова. Размахом народной поэзии, любовью к человеку и его труду овевана горьковская галерея образов людей из народа. Духом народной жизни веет от романов-эпопей Шолохова; богатыми оттенками мысли и чувств красочно переливается в них народное слово.

В чём таятся прелесть, обаяние, эмоциональная заразительность художественного слова?

О языке, которым говорит народ, Лев Толстой писал, что это «лучший поэтический регулятор. Захоти сказать лишнее, напыщенное, болезненное — язык не позволит, а наш литературный язык без костей; так набалован, что хочешь мели — всё похоже на литературу...»

Против «набалованного» языка Толстой вёл последовательную борьбу. Вёл её и по-

ложительными примерами, печатая в общелитературном журнале «Заря» рассказ, предназначенный для «Азбуки», — «Кавказский пленник», этот непревзойдённый образец народности, ясности, точности и выразительности языка, а вместе с тем и краткости повествования. Вёл Толстой свою литературную борьбу и посредством полемик.

Критикуя хрестоматию «Детский мир», Толстой высмеивал «ложную манеру языка и декламации» и опять-таки — многословие.

«Как на образец языка, которым поучает «Детский мир», — писал Л. Н. Толстой, — прошу читателя обратить внимание на следующее предложение: «В животном царстве, при всём его огромном разнообразии, ни одно животное не обращает на себя столько нашего внимания, как слон». Вся эта составленная из неясных литературных слов, закрученная фраза значит только: слон чуднее всех животных».

«По величине своей он уступает только одному киту, а понятливостью превосходит обезьяну». Это значит: только один кит больше его, а он умнее обезьяны.

Неужели нужно сказать: «уступает» и «превосходит»? ...Скажешь уступает киту ростом и превосходит обезьяну умом и как будто выходит что-то похожее на мысль, а скажешь: он меньше кита и умнее обезьяны, и очевидно становится, что связаны эти два сравнения решительно ни к чему. Весь язык книги таков. Под напыщенностью и неестественностью фразы скрывается пустота содержания».

О тсм, что двигателем усердной и безмерно кропотливой работы Л. Н. Толстого над рукописями было ясно осознанное стремление выдержать проверку временем, возможно надёжнее пойти своим словом до наиболее многочисленных масс народа и служить ему, свидетельствует хотя бы такая запись (от 21 января 1890 года):

«Странное дело эта забота о совершенстве формы. Не даром она. Но не даром тогда, когда содержание доброе. — Напиши Гоголь свою комедию грубо, слабо, её бы не читали и одна миллионная тех, к[оторые] читали её теперь. Надо заострить художественное произведение, чтобы оно проникло. Заострить и значит сделать её совершенной художественно — тогда она пройдёт через равнодушные и повторением возьмёт своё».

С полным основанием можно сказать, что в той борьбе за чистоту, смысловую точность и остроту языка, которую развернул в тридцатых годах А. М. Горький, он имел славных предшественников, и ближайшими из них по времени были Л. Н. Толстой и А. П. Чехов.

2

Искусство немногими словами добиться такой работы воображения читателя, когда, «кроме фигур, чувствуется и человеческая масса, из которой они вышли, и воздух, и дальний план, одним словом, всё», — высокое и нужное нам искусство.

Речь идёт, разумеется, не о «поэзии намёков», не о «шорохах души», не о «символах иного» и «тайнописи неизречённого» — обо всей этой дребедени и мишуре декадентства. Речь идёт об отборе, о скупости в слове, о воздержании от губительного в искусстве расписывания каждого явления во всех натуралистических подробностях.

Злободневным призывом к писателям звучит сегодня чеховский афоризм: «Краткость — сестра таланта». Что же такое талант в чеховском понимании? На этот вопрос писатель отвечал: «Быть талантливым, то есть уметь отличать важные показания от неважных, уметь освещать фигуры и говорить их языком».

Действительно, выделяя важные показания и опуская неважные, художник очищает повествование от всего лишнего; внимание читателя не отвлекается на разнообразные случайные явления, но заостряется на истинно-существенном.

На вопрос: «Что такое слово и словесность?» — Н. В. Гоголь отвечал:

«Говорится всё, записывается немного и только то, что нужно. Отсюда значительность литературы».

Горько заблуждается тот литератор, кто описывает море, лес, поле, степь так, как будто читатель никогда в своей жизни не видел всего этого, или описывает переживания и настроения своих героев так, будто читатель не испытывал, не переживал ничего, даже приближённо напоминающего описываемое; излишние подробности воспринимаются читателем как пустословие и навязчивость. Но и в тех случаях, когда автор описывает явления, действительно мало знакомые читателю, он не может игнорировать привычные для читателя представления.

Лев Толстой советовал беллетристам:

«Описывая типы или пейзажи, необыкновенные для большинства читателей, — никогда не выпускать из виду типы и пейзажи обыкновенные — взять их за основание и, сравнивая с ними необ[ыкновенные], описывать их».

Задача писателя состоит в том, чтобы, опираясь на жизненный опыт читателя, посредством наглядных сравнений помочь ему самому разобраться в новом.

Именно такого подхода к читателю требовал В. И. Ленин, устанавливая различие между писателем популярным и вульгарным:

«Популярный писатель подводит читателя к глубокой мысли, к глубокому учению, исходя из самых простых и общеизвестных данных, указывая при помощи несложных рассуждений или удачно выбранных примеров главные выводы из этих данных, наталкивая думающего читателя на дальнейшие и дальнейшие вопросы. Популярный писатель не предполагает не думающего, не желающего или не умеющего думать читателя, — напротив, он предполагает в неразвитом читателе серьезное намерение работать головой и помогает ему делать эту серьезную и трудную работу, — ведет его, помогая ему делать первые шаги и участвуя дальше самостоятельно. Вульгарный писатель предполагает читателя не думающего и думать не способного, он не наталкивает его на первые начала серьезной науки, а в уродливо-упрошенном, пошлом шуточками и прибаутками виде, преподносит ему «готовыми» все выводы известного учения, так что читателю даже жевать не приходится, а только проглотить эту кашку»¹.

Хоть речь шла здесь непосредственно об авторе политических сочинений, эти прекрасные слова В. И. Ленина, безусловно, относятся к писателю, работающему в любой трасе литературы, особенно в художественной. Ведь художник не только изредка иллюстрирует свою мысль «удачно выбранными примерами», — сама его мысль возникает преимущественно в форме образов. Он и помогает читателю работать головой, то не разжёванную кашку предлагает отать, а даёт материал для плодотворных сопоставлений.

Художник в своих книгах не только отражает жизнь и ставит важные вопросы, но и приучает читателей к самостоятельному размышлению. Популярный, а не вульгарный писатель помогает своему читателю мысленно дорисовать то, чего он сам, во избежание многословия и навязчивости, не рисовал во всех подробностях, а лишь обозначил как наиболее характерное, начальное звено длинной ассоциативной цепи. По сути, это-то звено и приводит в движение всю цепь, но возможность и радость развернуть её до конца предоставляются уже читателю.

3

Различными путями достигали краткости Пушкин, Лермонтов, Толстой, Горький, Чехов. Различен, индивидуален литературный слог каждого из этих великих мастеров слова. Говорить о краткости «вообще» — явно недостаточно. Сказать обо всём сразу — значит не сказать толком ни о чём в отдельности. В нашей статье мы остановимся на одном классическом образце краткости и значительности повествования: на повести Чехова «Степь».

Выбор этот нам кажется оправданным. Сравнительно небольшая повесть вмещает материал, достаточный для большого романа.

Про свою «Степь» Чехов писал в письме к Григоровичу: «Быть может, она раскроет глаза моим сверстникам и покажет им, какое богатство, какие залежи красоты остаются ещё нетронутыми и как ещё не тесно русскому художнику».

Действительно, повесть была воспринята как художественное открытие и читателями и писателями — современниками Чехова. Особенно поражала непосредственность, с какой воспринимается эта вещь. Такому впечатлению неоспоримо во многом способствовало то литературное мастерство, с которым автор показал степь и её людей глазами героя. Егорушка впервые в жизни выехал из дому, перед ним раскрываются новые, невиданные, непривычно широкие горизонты. Правдивый, на редкость выразительный образ этого мальчика заражает читателя первичностью впечатлений, получаемых героем повести. Участвуя в его переживаниях, как бы становясь на его место, чувствуя заодно с ним, читатель не приметно для себя начинает видеть природу и людей с особенной свежестью.

¹ В. И. Ленин. Сочинения, т. 5, стр. 85—286.

В пути мѣняется погода, и каждую перемену её мы чувствуем так, как чувствует Егорушка. Приведу три примера из разных мест повести:

«Солнце уже выглянуло сзади из-за гора и тихо, без хлопот, принялось за свою работу. Сначала далеко впереди, где небо сходится с землёю, около курганчиков и ветряной мельницы, которая издали похожа на маленького человечка, размахивающего руками, поползла по земле широкая яркожёлтая полоса; через минуту такая же полоса засветилась несколько ближе, поползла вправо и охватила холмы; что-то тёплое коснулось егорушкиной спины, полоса света, подкравшись сзади, шмыгнула через бричку и лошадей, понеслась навстречу другим полосам, и вдруг вся широкая степь сбросила с себя утреннюю полутьму, улыбнулась и засверкала росой».

Наступает жара, Егорушка изнемогает от зноя, но неожиданно в погоде происходит новая перемена:

«По степи, вдоль и поперёк, спотыкаясь и прыгая, побежали перекасти-поле, а одно из них попало в вихрь, завертелось, как птица, полетело к небу и, обратившись там в чёрную точку, исчезло из виду. За ним понеслось другое, потом третье, и Егорушка видел, как два перекасти-поле столкнулись в голубой вышине и вцепились друг в друга, как на поединке».

Или вот как описано начало дождя:

«Большая холодная капля упала на колени Егорушки, другая поползла по руке. Он заметил, что колени его не прикрыты, и хотел было поправить рогожу, но в это время что-то посыпалось и застучало по дороге, потом по оглоблям, по тыку. Это был дождь. Он и рогожа, как будто поняли друг друга, заговорили о чём-то быстро, весело и препротивно, как две сороки».

Рисуя картину степи, автор рассказывает о ней от своего имени, но в авторском повествовании нет-нет да и проскользнет словцо Егорушки, услышится интонация его голоса. Эти словечки, неприметно включённые в язык авторского повествования, лучше, нежели прямая речь Егорушки, передают его физическое и душевное состояние, а также ощущение безбрежности степи.

Однако степь — это не только пространство, насыщенный степными запахами воздух, лиловый «дальний план», — это населяющие её люди, дух жизненных отношений «человеческой массы».

В знойный час, на привале, когда все кругом спят, а бодрствует один Егорушка, он слышит заунывную, похожую на плач песню. Ему кажется: это поёт полумёртвая трава — поёт о том, что ей страстно хочется жить, а солнце выжгло её понапрасну. Но оказалось, тоскливую песню поёт степной человек — голенастая баба около крайней избы, а у ног матери стоит степное дитя: «маленький мальчик в одной рубаше, пухлый, с большим, оттопыренным животом и на тоненьких ножках»; зовут его — Тит.

Чехов даёт здесь толчок фантазии читателя, выдвигая начальное звено длинной ассоциативной цепи: песнь выжженной солнцем степной травы сливается с жалобной песней степного жителя, с жалким видом степного ребёнка. Горькая ирония звучит в том, что явно болезненный, истощённый малыш назван Титом. Вспоминается поговорка: «Тит, иди молотить...», имя ассоциируется с представлением о здоровенном дяде.

В повести подчёркнут контраст между широким размахом степи и пропадающими впустую её богатствами, между огромными творческими возможностями населяющего степь умного, талантливого народа и его тяжёлой, подневольной долей. Всё обрисовано так, чтобы возбудить в читателе уже при чтении первых глав догадку о том, что есть нечто общее между могучей русской степью и русским народом-великаном. Развёртывая повествование, автор усиливает эту догадку, подсказывает и много другое. Чем дальше читаешь, чем пристальнее присматриваешься к форме построения повести, к приёмам изобразительности писателя, тем становится всё яснее: тончайшая художественная ткань, которую ткёт Чехов, имеет основу стальной крепости, эта основа — поэтическая ассоциация.

Не только каждое обстоятельство, отмеченное в начале повести, но и каждая характерная поэтическая деталь, упомянутая в первых главах, получает дальше своё развитие, раскрытие, а начало и конец повести связаны глубокой смысловой ассоциацией. Так д

стигаются одновременно краткость и значительность.

В четвёртой главе читаем:

«...Что-то необыкновенно широкое, размашистое и богатырское тянулось по степи вместо дороги; то была серая полоса... в несколько десятков сажен. Своим простором она возбудила в Егорушке недоумение и навела его на сказочные мысли. Кто по ней ездит? Кому нужен такой простор? Непонятно и странно. Можно, в самом деле, подумать, что на Руси ещё не перевелись громадные, широко шагающие люди, вроде Ильи Муромца и Соловья Разбойника, и что ещё не вымерли богатырские кони. Егорушка, взглянув на дорогу, вообразил шток шесть высоких, рядом скачущих колесниц вроде тех, какие он выдвигал на рисунках в священной истории; заложены эти колесницы в шестёрки диких, бешеных лошадей и своими высокими колёсами поднимают до неба облака пыли, а лошадьми правят люди, какие могут сниться или вырастать в сказочных мыслях. И как бы эти фигуры были к лицу степи и дороге, если бы они существовали!»

Мечта о великанах на широкой русской дороге (они были бы ей так «к лицу»!) побуждает поэта повторить этот образ, и он возникает перед нами в грозе и буре, сотрясающих степь.

В главе седьмой читаем:

«Трах! тах! тах!» — пронеслось над его головой, упало под воз и разорвалось: — «Ррра!»

«Глаза опять нечаянно открылись, и Егорушка увидел новую опасность: за возом шли три громадных великана с длинными пиками. Молния блеснула на остриях их пик и очень явственно осветила их фигуры. То были люди громадных размеров, с закрытыми лицами, поникшими головами и с тяжёлою поступью. Они казались печальными и унылыми, погружёнными в раздумье. Быть может, шли они за обозом не для того, чтобы причинить вред, но всё-таки в их близости было что-то ужасное».

Гроза прошла, Егорушка открыл глаза и видит, кто были эти великаны:

«Внизу около воза стояли Пантелеи, треугольник-Емельян¹ и великаны. Последние

¹ Почему «треугольник»? Страницей раньше, во время грозы, когда Егорушка в испуге крикнул: «Дед, великаны!», мальчик видел: «...шёл Емельян. Этот был покрыт юльской рогожей с головы до ног и имел теперь форму треугольника».

были теперь много ниже ростом и, когда вгляделся в них Егорушка, оказались обыкновенными мужиками, державшими на плечах не пики, а железные вилы».

Но есть ли связь между грозой и великанами, между великанами и окружающим Егорушку народом — мужиками? Да, есть, и она глубока так же, как и связь между безбрежной, могучей степью, выжженной травой и измученной бабой, поющей ту же жалобную песню изнемогшей степи.

Подводчик Дымов описан в повести как озорник и силач. В этом русоголовом, кудрявом, сильном мужчине лет тридцати бродит неуёмная сила. Он видит на дороге большого ужа и, думая, что это змея, набрасывается на него и убивает страшными ударами кнута. Перед самой грозой Дымов от скуки придирается к Емельяну, обижает Егорушку, и мальчик в испуге кричит: «Бейте его! Бейте его!» Но у Дымова проходит приступ злости, и озорник, с бледным, утомлённым лицом, суёт Егорушке верёвку: «На, бей!» Потом лениво плетётся вдоль обоза и «не то плачущим, не то досадующим голосом» повторяет:

«Скушно мне! Господи! А ты не обижайся, Емеля.. Жизнь наша пропащая, лютая!»

И тут же начинается гроза. Вот как это описано:

«...Страшная туча надвигалась не спеша, сплошной массой; на её краю висели большие чёрные лохмотья; точно такие же лохмотья, давя друг друга, громоздились на правом и на левом горизонте. Этот оборванный, разлохмаченный вид тучи придавал ей какое-то пьяное, озорническое выражение. Явственно и не глухо проворчал гром...

— Скушно мне! — донёсся с передних возов крик Дымова, и по голосу его можно было судить, что он уж опять начинал злиться. — Скушно!»

Большая сила Дымова, закипающий в нём от «пропащей, лютости жизни» гнев ещё не направлены на виновников этой тяжкой жизни и раздражаются пока озорством, но читатель явственно видит истинный источник этого озорства, связывает в одно представление тоску Дымова, стихии грозы, явление великанов, освещённых молниями, тождество великанов с мужиками.

4

Каждый из подводчиков — яркая личность, выразитель той или иной особенности народного характера, в то же время — цельный тип. Здесь тоже сказываются особенности слога Чехова: в авторской речи, при большой мягкости и лиризме — изумительная зоркость, точность эпитета, предельная экономность слов; в речи персонажей — характерность речевых оборотов, интонаций.

При всех индивидуальных различиях обрисованных фигур схвачено и передано общее для них: богатство натуры, природная одарённость людей труда. Вместе с тем подчеркнуто: затаённые в народе силы ещё скованы, потенции не выявлены, жизнь растрачивается в подневольном труде на хозяев. Читатель воспринимает одновременно и то общее, что есть между различными людьми труда, и то общее, что роднит степной народ с самой степью.

Так совершенство языка авторского повествования в соединении с выразительными речевыми характеристиками действующих лиц, с поэтической ассоциацией способствуют значительности и краткости повествования.

Емельян — один из тех народных талантов, которые, не получая поддержки, гасли, как искра на ветру. Сперва Егорушка замечает, что этот подводчик всё время в пути помахивает рукой, будто дирижирует невидимым хором. Потом мы слышим жалобу Емельяна: музыкальный мотив сидит у него «в голове и глотке», а голоса нет: пятнадцать лет был он в певчих, потерял голос. «А мне без голоса всё равно, что работнику без руки... Об себе я так понимаю, что я пропащий человек, и больше ничего».

На привале Емельян умоляет подводчиков спеть что-нибудь хором, а когда все отказываются, поёт сам.

«Он замахал обеими руками, закивал головой, открыл рот, но из горла его вырвалось одно только сиплое, беззвучное дыхание. Он пел руками, головой, глазами и даже шишкой, пел страстно и с болью, и чем сильнее напрягал грудь, чтобы вырвать из неё хоть одну ноту, тем беззвучнее становилось его дыхание...»

Силач-озорник Дымов, тоскуя, рычал: «Жизнь наша пропащая, лютая!» Ему вторит Емельян: «Я пропащий человек, и больше ничего».

Но вот третья фигура — подводчик Вася.

Он обладает таким зорким зрением, что «бурая пустынная степь была для него всегда полна жизни и содержания». Он видел степных животных и птиц — лисиц, зайцев, дроф, стрепетов — в их домашнем обиходе: как они умываются лапками, расправляют крылья, выбивают свои «точки». Благодаря такому поразительному зрению Васе был открыт, кроме мира, который видели все, «ещё другой мир, свой собственный, никому не доступный и, вероятно, очень хороший, потому что, когда он глядел и восхищался, трудно было не завидовать ему».

Счастлив ли Вася? Как используется его редкостная зоркость? Почему он подводчик? Этих вопросов Егорушка ему не задаёт. Он смотрит на повязанное тряпкой лицо Васи и спрашивает, почему у того распух подбородок, а Вася отвечает:

«— Болит... Я, паничок, на спичечной фабрике работал. Доктор сказывал, что от этого самого у меня и черлуть пухнет. Там воздух нездоровый. А кроме меня, ещё у троих ребят черлуть раздуло, а у одного так совсем сгнила».

Жалка и одежда Васи. На нём украинская чумарка, вся усыпанная латками, обут он в лапти.

Ещё больше извещал горя старший среди подводчиков, дед Пантелей.

«...У меня у самого, — рассказывает он, — были детки, да погорели... И жена сгорела, и детки... Это верно, под крещение ночью загорелась изба... Меня-то дома не было, я в Орёл ездил. В Орёл... Марья-то выскочила на улицу, да вспомнила, что дети в избе спят, побежала назад и сгорела с детками... Да... На другой день одни только косточки наши».

Ни Чехов, ни его персонажи не говорят о том, что в тогдашней соломенной деревне пожары были бытовым явлением, что на зимние месяцы многие крестьяне уезжали в города на отхожие промыслы, чтобы прокормить свои голодные семьи. Это читатель хорошо знает и без того, а толчок его мысли и фантазии дан, — нетрудно представить себе горе этого одинокого, тощего старика, который бредёт у своей подводы больными простуженными ногами босиком (так ему «слободнее») и без усталости бормочет о пережитом, делая, по словам автора, «переключку своим мыслям».

Автор отмечает, что Пантелей «в короткое время успел рассказать об многом», что всё рассказанное им состо-

яло из обрывков, имевших очень мало связи между собой. При этом Чехов вовсе не считает необходимым восполнить пробелы между этими обрывками, развернуть перед читателем биографию Пантелея во всей полноте и последовательности. У писателя другая задача: коротко повествовать о самом важном, «освещать фигуры и говорить их языком».

Вместо того чтобы вдаваться в излишние подробности о жизни Пантелея, Чехов воспроизводит речь самого деда:

«— Ты куда же едешь? — спросил он, приотпывая ногами.

— Учиться, — ответил Егорушка.

— Учиться? Ага... Ну, помогай царица небесная. Так. Ум хорошо, а два лучше. Одному человеку бог один ум даёт, а другому два ума, а иному и три... Иному три, это верно... Один ум, с каким мать родила, другой от учения, а третий от хорошей жизни. Так вот, братушка, хорошо, ежели у которого человека три ума. Тому не то что жить, и помирать легче. Помирать-то... А погрём все как есть».

Никакие биографические сведения, рассказанные на десятках страниц, не скажут читателю больше, чем эти слова. Речевая характеристика глубоко содержательна и поразительно точна. В ней раскрыты и социальная сущность человека и индивидуальная его особенность.

Старик-крестьянин неотрывно думает о близкой своей смерти и вкратце излагает итог всей своей жизни. Только с одним умом, отпущенным природой, пришлось прожить Пантелею. Как и миллионы других тружеников, он не знал ни «второго», ни «третьего» ума, ни от образования, ни от хорошей жизни. Поэтому и жить ему было трудно и умирать нелегко.

Мудрость жизненного опыта старого крестьянина дана здесь в сгустке, афористически заострённо, в духе народных пословиц. Короткая реплика заменяет жизнеописание персонажа.

Речь Пантелея не всегда состоит из одних только обрывков воспоминаний о пережитом: он умеет рассказывать и связно, но лишь когда говорит о том, что не было им пережито, когда в ночной час у костра дед рассказывает страшноватые небылицы о разбойниках в длинных красных рубахах и уверяет, будто всё это было у него на глазах.

Почему же Пантелей, проживший долгую и трудную жизнь, вместо правды о ней выдумывает то, чего не было? Почему подводчики верят этим рассказам?

Автор поясняет:

«Жизнь страшна и чудесна, а потому какой страшный рассказ ни расскажи на Руси, как ни украшай его разбойничьими гнёздами, длинными ножиками и чудесами, он всегда отзовется в душе слушателя былью, и разве только человек, сильно искусившийся на грамоте, недоверчиво покосится, да и то смолчит. Крест у дороги, тёмные тюки, простор и судьба людей, собравшихся у костра, — всё это само по себе было так чудесно и страшно, что фантастичность небылицы или сказки бледнела и сливалась с жизнью».

Легенды, бытовавшие в народе в то дореволюционное время, имели и другой источник. Его вскрывает Чехов в рассказе «Счастье», написанном ещё за полгода до повести, после поездки весной 1887 года в те же степные районы Воронежской губернии и Донской области. Рассказ тематически близок к повести — этой первой попытке Чехова «писать длинно». Писатель, руководствуясь правилом Льва Толстого: «Хуже всего подражать самому себе в литературе», не стал повторять в общем уже сказанное им в рассказе, тем более, что «Счастье» было напечатано сравнительно недавно, вызвало восторженные отзывы и было свежо в памяти читателя. Там Чехов дал несколько иной вариант тех же фантастических ночных разговоров у костра. Живя мучительно тяжёлой жизнью, старый пастух и его собеседник — объездчик, как и многие крестьяне в ту пору, мечтали о счастье, что оно где-то рядом, под ногами, да только неизвестно, как его взять: «Кто помоложе, может, и дождётся, а нам уж и думать пора бросить».

В повести «Степь» тема счастья получила иную разработку. К костру, где собрались обездоленные крестьяне-подводчики, является «на огонёк» крестьянин близлежащей деревни, Константин Звоник — само воплощение счастья: «...все при первом взгляде на него увидели прежде всего не лицо, не одежду, а улыбку. Это была улыбка необыкновенно добрая, широкая и мягкая, как у разбуженного ребёнка».

Константин счастлив тем, что девушка, брака с которой он домогался три года, наконец согласилась: пошёл восемнадцатый

день, как женат Константин, а молодая уехала гостить к матери, и он томится:

«...Без году неделя, как оженился, а она уехала... А? У, да бедовая, накажи меня бог! Там такая хорошая да славная, такая хочотунья да певунья что просто чистый порох! При ней голова ходором ходит, а без неё вот словно потерял что, как дурак по степу хожу, с самого обеда хожу, хоть караул кричи».

Встреча с влюблённым и счастливым человеком («счастливый до тоски» — сказано в повести) не обрадовала подводчиков: «всем стало скучно и захотелось тоже счастья». Особенно скучно стало Дымову.

Тут Чехов даёт новый толчок мысли читателя. Почему счастье Константина не обрадовало никого? Не потому ли, что единичное исключение только подчеркнуло безрадостность жизни собравшихся у костра крестьян? Не потому ли, что это было лишь счастье личной жизни одного человека?

5

Трудовому народу противостоит в повести хозяин степи, Варламов, владелец нескольких десятков тысяч десятин, сотни тысяч овец и очень больших денег.

Обрисовка этого образа — вершина умения сочетать краткость повествования со значительностью.

Появление Варламова длительно подготавливается. Впервые его имя упоминается в первой главе. Бричка поравнялась с отарой овец, и отара оказалась варламовская. Дядя Егорушки, купец Кузьмичов, везущий продавать шерсть, спрашивает у чабана, не проезжал ли тут Варламов. С тем же вопросом обращается Кузьмичов и к хозяину постоялого двора в четвёртой главе. Встречи с Варламовым ищет и богатая графиня Драницкая, о нём много говорят, его постоянно разыскивают, и хотя Варламов «кружится в этих местах», — он неуловим и для Егорушки таинственен.

Появляется Варламов — и то метеором — в седьмой главе, его описанию уделено очень мало места, а запоминается он сильно.

Варламов возникает как бы на плечах трёх других образов. Каждый из них представляет самостоятельный интерес. Вместе с тем они служат мерилom для оценки Варламова, а он сам — мерилom для их оценки. Соотносительность и взаимодействие обра-

зов (хотя на всём протяжении повести они ни в одной точке лично не соприкасаются) служат наиболее яркому освещению каждаго из них в отдельности. Переключка образов в восприятии читателя сообщает всему повествованию одновременно и большую социальную заострённость, и большую живость, и действительную многозначительность.

Первое лицо, участвующее в своеобразной переключке с Варламовым, это Иван Иванович Кузьмичов, дядя Егорушки. Он охарактеризован в повести беглыми штрихами: несколько фраз произносит он сам, несколько фраз сказано о нём, и если бы в седьмой главе не появился Варламов, играющий роль «катализатора» в раскрытии образа купца, то читатель едва ли так сильно запомнил бы Кузьмичова.

Читатель сперва видит Кузьмичова в тот момент, когда путников в степи стал донимать зной:

«С лица дяди мало-помалу сошло благодушье и осталась одна деловая сухость, а бритому тощему лицу, в особенности когда оно в очках, когда нос и виски покрыты пылью, эта сухость придаёт неумолимое, инквизиторское выражение».

В следующей главе взрослые в связи с предстоящим поступлением Егорушки в гимназию ведут разговор об учении, и дядя подаёт реплику:

«— Науки науками,— вздохнул Кузьмичов,— а вот как не догоним Варламова, так и будет нам наука».

Вскоре путники, позавтракав, уснули, и Егорушка от нечего делать разглядывает спящих:

«Лицо дяди попрежнему выражало деловую сухость. Фанатик своего дела, Кузьмичов всегда, даже во сне и за молитвой в церкви, когда пели «Иже херувимы», думал о своих делах, ни на минуту не мог забыть о них, и теперь, вероятно, ему снились токи с шерстью, подводы, цены, Варламов... Отец же Христофор, человек мягкий, легкомысленный и смешливый, во всю свою жизнь не знал ни одного такого дела, которое, как удав, могло бы сковать его душу».

Нагнав обоз с тюками шерсти, Кузьмичов Иван Иванович оставляет Егорушку на попечение подводчиков, а сам вместе с отцом Христофором надолго исчезает из поля зрения и со страниц повести.

Вот тут-то через некоторое время появляется Варламов.

«Лицо его... выражало такую же деловую сухость, как лицо Ивана Ивановича, тот же деловой фанатизм. Но всё-таки какая разница чувствовалась между ним и Иваном Ивановичем! У дяди Кузьмичова рядом с деловою сухостью всегда были на лице забота и страх, что он не найдёт Варламова, опоздает, пропустит хорошую цену; ничего подобного, свойственного людям маленьким и зависимым, не было заметно ни на лице, ни в фигуре Варламова. Этот человек сам создавал цены, никого не искал и ни от кого не зависел; как ни заурядна была его паружность, но во всём, даже в манере держать нагайку, чувствовалось сознание силы и привычной власти над степью».

Эти несколько строк, сказанные о Варламове, осветили и Кузьмичова; сравнение с Кузьмичовым многое обнаружило в Варламове.

Вторая соотносительная с Варламовым фигура — это графиня Драницкая. О ней рассказано в повести ещё меньше, чем о Кузьмичове. Оригинальным способом знакомит нас с нею Чехов. Он описывает сначала тополь, выросший в степи:

«...А вот на холме показывается одинокий тополь; кто его посадил и зачем он здесь — бог его знает. От его стройной фигуры и зелёной одежды трудно оторвать глаза. Счастлив ли этот красавец? Летом зной, зимой стужа и метели, осенью страшные ночи, когда видишь только тьму и не слышишь ничего, кроме беспутного, сердито воющего ветра, а главное — всю жизнь один, один...»

Но промелькнул тополь и скрылся в лиловой дали степи. Одни впечатления сменились другими. После утомительного дня мальчика во время остановки на постоялом дворе клонит ко сну. Сквозь дрему он слышит восклицание: «Ваше сиятельство!», протирает глаза и видит:

«Посреди комнаты стояло, действительно, сиятельство, в образе молодой, очень красивой и полной женщины в чёрном платье и в соломенной шляпе. Прежде чем Егорушка успел разглядеть её черты, ему почему-то пришёл на память тот одинокий, стройный тополь, который он видел днём на холме».

Для мальчика это ассоциация зрительных образов, явление броской красоты,

праздничной нарядности на однообразно-будничном фоне степных людей. Более глубинная ассоциация, грустная дума об одиночестве «тополя» принадлежит художнику, но он перелагает её на строй детского восприятия. Много чудесного слышал Егорушка о жизни графини, о балах, которые она давала дважды в год, о музыке, играющей день и ночь, о необыкновенных блюдах, подаваемых на серебре. Мальчику чудится гостиная, увешанная портретами «всех польских королей», «большие столовые часы, имевшие форму утёса, на утёсе стоял дыбом золотой конь с бриллиантовыми глазами, а на коне сидел золотой всадник, который всякий раз, когда часы били, взмахивал шашкой направо и налево».

И тут же Кузьмичов говорит о том, что молодую графиню обирает сопровождавший её Казимир Михайлович, а ей и горюшка мало.

Сказочные фантастические образы в сонном мозгу мальчика, и сухо-деловые, трезвые замечания Кузьмичова о графине, и тон авторского повествования — всё окружает Драницкую романтической дымкой. В восприятиях читателя запечатлевается образ красавицы, чуждой духу торгашества, какая-то драма одиночества...

С этим образом перекликается — по резкой контрастности — Варламов, воплощение будничности и фанатически-хозяйской деловитости. В белой фуражке и костюме из дешёвой материи, верхом на казачьем жеребчике, заурядный и серый по всему своему облику, он, не зная покоя, неприкаянно «кружит» по степи. Ещё солнце не восходило, добрые люди видят ещё только второй сон, а он уже обделывает свои дела.

Гнева «сильного человека» боится вся степь, его расположения, встречи с ним ищут не только маленькие и зависимые люди, но и богатая графиня Драницкая.

В образе Варламова, как бегло сн ни описан, раскрыта социальная сущность владыки степи; в образе графини Драницкой воплощены некоторые типовые черты дворянского образа жизни. В соотношении этих двух фигур подчеркнуто всё различие между уходящей в прошлое романтикой степного «тополя» и пришедшим ему на смену фанатизмом «бессердечного чистогана».

Противостоит Варламову и другой персонаж. Он ратует за личное достоинство чело-

века, подавляемое тем же чистоганом. Примечательно, что это — лакей.

Соломон — невзрачный маленький человек. Его брат, хозяин постоялого двора, Мойсей Мойсеич, рассказывает, что отец, умирая, оставил им наследство — по шести тысяч рублей каждому. Мойсей Мойсеич на эти деньги завёл постоянный двор, а Соломон сжёг свою долю в печке и теперь выполняет в хозяйстве чёрную работу:

«— Не в своём уме... пропащий человек. И что мне с ним делать, не знаю! Никого он не любит, никого не почитает, никого не боится... Знаете, над всеми смеётся, говорит глупости, всякому в глаза тычет. Вы не можете поверить, раз приехал сюда Варламов, а Соломон такое ему сказал, что тот ударил кнутом и его и мене... А мене за что? Разве я виноват? Бог отнял у него ум, значит, это божья воля, а я разве виноват?»

Но послушаем самого Соломона. Чтобы рассеять скуку, проезжие спрашивают его, что он подделывает.

«— Что я подделываю? — переспросил Соломон и пожал плечами. — То же, что и все... Вы видите: я лакей. Я лакей у брата, брат лакей у проезжающих, проезжающие лакеи у Варламова, а если бы я имел денег десять миллионов, то Варламов был бы у меня лакеем». «...Вся жизнь у него в деньгах и в наживе, а я свои деньги спалил в печке. Мне не нужны ни деньги, ни земля, ни овцы, и не нужно, чтоб меня боялись и снимали шапки, когда я еду. Значит, я умней вашего Варламова и больше похож на человека!»

Может быть, Соломон и вправду не вполне в своём уме. Форма его протеста против подавления личности капиталом, конечно, уродлива и нелепа. Но по сути ведь это гримаса, порождённая уродливым строем.

В повести образ лакея, восставшего против лакейства, выполняет существенную роль. Подавление людей, затаптывание человеческого достоинства — излюбленный хозяином степи способ хозяйствования; степные люди притерпелись к таким порядкам, а случаи протеста пока единичны и бессильны.

Разобранный пример подтверждает на деле: соотносительность образов — одно из наиболее эффективных изобразительных средств, дающих возможность достигнуть действительной краткости и значительности повествования.

И всё же, как ни существенно соотношение фигур, о которых мы только что сказали, графиня Драницкая, Соломон и, тем менее, Кузьмичов — не настоящие антиподы Варламова. Истинная, коренная противоположность существует между Варламовым и степным трудовым народом, представленным в повести подводчиками обоза, крестьянами.

Чехов верил в великие возможности, какие таил родной народ. Давая исход своей страстной патриотической мечте, писатель в фантастических образах, явленных в грозе и буре, показал превращение тогда ещё согнутых бедой мужиков в великанов будущего.

6

Богатство и подвижность ассоциаций, вызываемых образом, как мы убедились на примере «Степи», — один из главных источников краткости и значительности повествования. Честь многих открытий в этой области неоспоримо принадлежит Чехову. Его новаторство признавал и высоко ценил Лев Толстой: «Чехов — несравненный художник. Да, да, именно: несравненный художник жизни... Чехов создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы писания, подобных которым я не встречал нигде».

В дневнике Л. Н. Толстого находим такую запись от 3 сентября 1903 года: «О литературе. Толки о Чехове: Разговаривая о Чех[ове] с Лазаревским, уясни[л] себе то, что он, как Пушкин, двинул вперед форму. И это большая заслуга».

Интересно, поистине поучительно и даже трогательно то, что Толстой, завоевав уже всемирную славу, нисколько не считал для себя зазорным перенимать у Чехова отдельные приёмы художественного мастерства в произведениях малого жанра, поскольку от этого выигрывало дело.

Так, 7 мая 1901 года Л. Н. Толстой написал в своём дневнике:

«Видел во сне тип старика, кот[орый] у меня предвосхитил Чехов. Старик был тем особенно хорош, что он был почти святой, а между тем пьющ[ий] и ругатель. Я в первый раз ясно понял ту силу, к[а]кую приобретают типы от смело накладываемых теней. Сделаю это на Х[аджи] М[урате] и М[арье] Д[митриевне]».

Читая «Хаджи Мурата», убеждаешься, что своё намерение относительно этих действующих лиц автор осуществил.

В том же произведении, классическом по краткости и значительности повествования, применены также характерно чеховские приёмы описания движения в пространстве. Вот весьма выразительный пример:

«Яркие звёзды, которые как бы бежали по макушкам дерев, пока солдаты шли лесом, теперь остановились, ярко блестя между оголённых ветвей дерев». Этот соотносительный, ассоциативный образ близок к машущим в степи крыльям ветряка и движению брички по степной дороге.

О сущности этого приёма А. П. Чехов писал своему брату Александру:

«В описаниях природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закроешь глаза, давалась картина.

Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звёздочкой мелькало стёклышко от разбитой бутылки и покатила шаром чёрная тень собаки или волка и т. д. Природа является одушевлённой, если ты не брезгуешь употреблять сравнения явлений её с человеческими действиями и т. д.»

В числе изобразительных средств Чехов особенно высоко ценил средства ассоциативного порядка, так как справедливо считал, что они более всего достигают цели: расшевеливают читателя, возбуждают его фантазию, делают чутким к восприятию отдельных впечатлений и целостных картин.

Большая заслуга Чехова состоит в том, что он не только значительно расширил круг художественных ассоциаций, вызываемых образом (в большей или меньшей мере это делает каждый художник), но и в том, что он несравненно шире и полнее, чем кто-либо до него, использовал впечатляющую силу изобразительных средств ассоциативного порядка для создания цельных картин. В каждом его произведении резко выражено, остро ощутимо единство поэтического настроения, каким оно проникнуто от начала до конца.

Конкретный разбор художественной формы «Степи» в неразрывной связи с идейным содержанием этого произведения убеждает, что при всех резко индивидуальных особенностях чеховского слога в нём есть отдельные стороны, черты, элементы, присущие и другим истинным мастерам литературы, свойственные и другим русским классикам прошлого века. Иными словами, слог есть категория не целиком, не до конца инди-

видуальная, — она содержит в себе одновременно и признаки преемственно родовые. Белинский признавал это единство противоположностей и хотя говорил отдельно о слоге Лермонтова, о слоге Гоголя, но в своём определении слога отмечал и общие признаки. Это очень важно помнить нам, советским писателям и критикам: метод социалистического реализма требует овладения литературным наследием прошлого в духе ленинского понимания преемственности и наследования. Нельзя не видеть того, что свойственные чеховскому слогу краткость и богатейшая ассоциативность образов присущи таланту вообще и мастерам великого русского реалистического искусства — в частности.

Насыщенность образа идеями, его социальная значимость, отсутствие в нём всего лишнего и отвлекающего, богатство и подвижность ассоциаций, вызываемых образом, это и есть главные источники краткости повествования. Способность отбирать самое существенное и характерное в явлениях бесконечно многообразного потока жизни, отбрасывая всё случайное, мелкое, нетипичное, невыразительное, — важнейшая предпосылка для лепки живых образов, для создания типов.

Литературный тип, как художественное обобщение и раскрытие сущности социально-исторической силы, является особенно сильным возбудителем фантазии читателя.

В художественном образе общее и индивидуальное слиты между собой нерасторжимо. Главное средство, при помощи которого художник достигает того, что созданные им индивидуальные образы кристаллизуют в себе социально значимое, типическое в жизни, есть глубокая психологическая характеристика изображаемых типов.

Углублённо раскрывая душевный мир своих героев, рисуя индивидуальные, чётко обозначенные характеры, сложившиеся в определённой социальной среде, он правдиво, художественно-проникновенно воспроизводит одновременно и самую эту среду и такие психологические черты, которые хотя порождены ею, но могут существовать и в другое время и в другой социальной среде.

Изображение индивидуальности типов, если оно психологически глубоко, не сужает размах обобщения, а расширяет его.

В результате этого происходит следующее. В составе характерных черт, из которых складывается литературный тип, мы сплошь и рядом распознаём отдельные типические черты, наблюдаемые нами в жизни в разнообразнейших сочетаниях. Есть сходство отдельных типовых черт, но нет тождества в их сочетании. Вовсе не обязательно, чтобы сами сочетания, в каких мы встретили сегодня в жизни эти сходственные типовые черты, полностью и безраздельно совпадали с теми сочетаниями, которые дал художник в изображённом им лице. Чаще всего такие сочетания, как время и место действия, среда, подробности сюжета и т. д., именно не совпадают. Однако достаточно сходности отдельных типовых черт. Эта-то сходственность и есть начальное звено ассоциативной цепи, развёртываемой нами самостоятельно. Вот почему мы имеем возможность литературные типы, действовавшие не в наше, а в иное время, в иной среде, в иных обстоятельствах, примерять к нашему времени, к новой среде и новым обстоятельствам. Нетрудно в этом убедиться, продумывая примеры использования литературных образов русской классики прошлого века (скажем, Гоголя) в выступлениях Ленина и Сталина.

Художественные открытия Чехова сохраняют огромное значение и для наших писателей.

Новаторство Чехова возникло, разумеется, не на «пустом месте». В описании взаимосвязанных физических и психических состояний мальчика в повести «Степь» явно сказывается школа Льва Толстого. Известно, как исключительно высоко ценил Чехов лермонтовскую прозу, особенно «Тамань», какое влияние оказал Лермонтов на формирование индивидуального слога Чехова. Движение художественной формы по внутренним законам своего развития в том и состоит, что художник любой эпохи в поисках современной ему и наиболее совершенной формы располагает в качестве предпосылки сокровищницей мыслей и художественных форм, переданных ему прошлым. Из критического усвоения наслед-

ства он исходит для того, чтобы двигаться дальше. Поэтому истинный художник имеет не только предшественников, но и продолжателей.

«На меня влияют, — говорил Михаил Шолохов, — все хорошие писатели. Вот, например, Чехов. Казалось бы, что общего между мной и Чеховым? Однако и Чехов влияет. И вся беда моя и многих других в том, что ещё влияют на нас мало... Чехов никогда не выпускал полуфабрикатов. И брака, у него не найдёшь».

Своеобразие чеховской формы Горький определял так: «Чехов, как стилист, единственный из художников нашего времени, в высокой степени усвоивший искусство писать так, «чтобы словам было тесно, мыслям — просторно». И если б я начал последовательно излагать содержание его рассказа, то моё изложение было бы больше по размерам, чем самый рассказ. Это может показаться смешным. Что ж? Правда очень часто кажется смешной».

Далее Горький писал об удивительно красивой и «до наивности» простой форме чеховской речи, утверждал, что, как стилист, Чехов недостижим, и называл его имя в числе создателей русского литературного языка вслед за именами Пушкина и Тургенева.

Особенно восторженно отзывался Горький в разное время о повести «Степь». Он говорил, что Чехов её «точно цветным бисером вышил», что это — «рассказ ароматный, лёгкий и такой, по-русски, задумчиво грустный». приводил из «Степи» отрывки описания грозы, на этом примере показывая, как «прославленные авторы... рисуют словами», как здесь «всё — ясно, слова — просты, каждое — на своём месте».

О том, что опыт создания «Степи» может быть полезен писателям-«сверстникам», Чехов писал в письме к Григоровичу шестьдесят пять лет назад, когда огромные «залёжи красоты» в человеке и в природе оставались «ещё нетронутыми». Освоение всего лучшего, что принёс с собой художественный опыт прошлого, плодотворно и сегодня, когда бывшие возможности нашей Родины всё более превращаются в реальную действительность.

