

А К А Д Е М И Я Н А У К С С С Р
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Русская литература

№ 4

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

1959

Журнал выходит 4 раза в год

ЗАМЕТКИ О РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ А. П. ЧЕХОВА

Проблема творческой оригинальности

В научной литературе установилось мнение, что именно в юмористической прессе, прежде всего у Лейкина, Чехов проходил свою трудную литературную школу. Казалось бы, к этому есть все основания. Начиная с работы Измайлова¹ и в многочисленных последующих исследованиях — Л. Мышковской, Л. Роскина, А. Дерман, Ю. Соболева, Л. Каратаева, В. Ермилова и других — собран значительный материал, характеризующий сложные взаимоотношения Чехова с юмористической прессой 80-х годов. При этом установлена существенная общность раннего творчества писателя с традиционной тематикой и жанрами юмористических журналов.

Действительно, Чехов во многом следовал традициям, установившимся в юмористических журналах, перенимал опыт своих старших товарищей по перу, многому учился у них. Чеховское многописание, чеховские «мелочишки», частенько весьма легковесные, умение приурочивать свои произведения к сезонно-бытовому календарю — все это шло от «Будильника», «Стрекозы», «Осколков» и других юмористических журналов. Более того, исследователи показали, что Чехов не был оригинален и в избранных им жанрах. И рассказ-анекдот, и рассказ-сценка задолго до Чехова прочно укоренились в малой прессе. Так, рассказ-сценка, излюбленный жанр Чехова, был до него разработан, главным образом применительно к чтению с эстрады, П. М. Садовским, потом И. Ф. Горбуновым и Н. А. Лейкиным, причем последний и сделал его популярным в юмористической прессе. На первый взгляд все эти факты настолько внушительны, что легко могут заслонить главное в раннем творчестве писателя. Так и бывало подчас в некоторых исследованиях. Например, А. Роскин в одной из своих работ утверждал, что Чехов начала 80-х годов лишь «талантливый ремесленник, с милой легкостью перенимающий у своих коллег секреты юмористического ремесла».²

Чехов действительно прошел через полосу ученичества и далеко не сразу овладел мастерством. При всем том считать его даже в начале 80-х годов «талантливым ремесленником» было бы неправильным. На самом деле творческая оригинальность писателя проявилась очень рано. Об этом говорят прежде всего его литературные пародии.

Пародия в собственном смысле этого слова есть особый вид сатиры — сатиры на литературный стиль, который является для автора пародии враждебным, чуждым, достойным осмеяния. Часто, однако, пародия является не только средством дискредитации определенного стиля, но и одним из художественных средств сатирической характеристики определенных общественных явлений. В этих случаях пародия и

¹ А. Измайлов. Чехов. 1860—1904. Биографический набросок, М., 1916.

² А. Роскин. Заметки о реализме Чехова. «Литературный критик», 1939, № 7, стр. 59.

сатира оказываются в сложном переплетении, сложной взаимозависимости. Первые пародии Чехова («Письмо к ученому соседу», 1880, и «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?', 1880) являются примером такого перерастания пародии в собственном смысле этого слова в сатиру.

«Что чаще всего встречается...» — пародия, в которой молодой писатель высмеивал литературные штампы, имея в виду и литературных героев и стиль традиционной беллетристики. Для Чехова были одинаково неприемлемы и привычные красоты романтико-сентиментального описания природы, и, скажем, обязательная в романах фигура доктора, непременно советующего герою или героине поехать на воды.

Однако высмеиваются не только литературные штампы. Автор иронизирует и над пристрастием беллетристов к графам, графиням, верным лакеям и другим атрибутам дворянского быта в его традиционном литературном освещении. И в этом плане пародия Чехова уже приобретает черты антидворянской сатиры.

Другая пародия — «Письмо к ученому соседу» — еще в большей мере сатира. Конечно, в первую очередь это пародия на стиль письма невежественного, затрапезного помещика. Но ведь Чехов знакомит нас не только со стилем этого помещика, но и с его взглядами, его духовным обликом, его привычками и повадками. В результате вырастает весьма колоритная фигура захолостного бурбона, с присущим ему зоологическим невежеством, с характерными для него советами отхлестать по щекам ключника Трифона, если тот не вовремя передаст письмо своего хозяина. Так пародия прямо перерастает в сатиру.

Чеховские пародии на романы Виктора Гюго («Тысяча одна страсть, или страшная ночь», 1880), Жюль Верна («Летающие острова», 1883) и другие весьма забавны. Здесь хорошо схвачены характерные особенности пародируемого стиля, причем отобраны они по определенному принципу. Чехов подчеркивает и высмеивает все то, что является отступлением от жизненной правды, данью отвергаемой им литературной условности. Пародируя романтическую приподнятость стиля Виктора Гюго, присущий его героям необычный накал страстей, Чехов пишет: «Сильный ветер продувал нас насквозь. Дождь и снег — эти мокрые братья — страшно били в наши физиономии. Молния, несмотря на зимнее время, бороздила небо по всем направлениям... Я взглянул наверх. Я затрепетал... По небу пролетело несколько блестящих метеоров. Я начал считать их и насчитал 28. Я указал на них Теодору. — Нехорошее предзнаменование! — пробормотал он, бледный, как изваяние из каррарского мрамора. Ветер стонал, выл, рыдал... Стон ветра — стон совести, утонувшей в страшных преступлениях».³ Не менее остроумно вышучивает Чехов и характерные литературные условности романов Жюль Верна.

Высмеивание литературного приукрашивания жизни, разрушение создаваемых литературой иллюзий рано становится одной из важнейших тем творчества Чехова. В этом пафос и другой блестящей пародии писателя — пародии на уголовные романы («Шведская спичка», 1883). Конфуз Дюковского, начитавшегося уголовных романов Габборио, ведь не в том, что он повел следствие по неправильному пути. Нет, шведская спичка не обманула его, и Кляузов был найден. Однако не убитым, а живым, надежно припрятанным любовницей. Комический эффект вновь, следовательно, определяется тем, что жизнь и литература (в данном случае детективная) оказываются весьма далеки друг от друга.

³ А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, т. I, Гослитиздат, М., 1944, стр. 79—80. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте.

Борьба с отклонениями от правды жизни определяет содержание и ряда других ранних произведений писателя. Чехов показывает, как литературные иллюзии становятся иллюзиями людей и как эти иллюзии рушатся, соприкасаясь с жизнью. Если в «Шведской спичке» это представлено в острокомедийном плане, то в других произведениях та же тема выступает как драматическая. Так, в «Цветах запоздалых» (1882) Чехов рассказывает драматическую историю одной девушки, считающей своего брата — балбеса, недоросля и негодяя — новоявленным Рудиным, а черствого и эгоистичного стяжателя доктора некоей загадочной и возвышенной натурой. В этом же духе написана серия других рассказов Чехова, отмеченных в работе Г. А. Бялого: ⁴ «Загадочная натура» (1883), «Слова, слова и слова» (1883), «Дачница» (1884), «Из воспоминаний идеалиста» (1885), «У предводительши» (1885). Впрочем, в этих произведениях Чехов часто выступает уже не только и не столько против литературного приукрашивания жизни, литературных иллюзий, но и вообще против всяких житейских иллюзий, обнажая подлинную, иногда смешную («После бенефиса», 1885), иногда грустную («Конь и трепетная лань», 1885) правду жизни.

Пока, как видно, в своей борьбе против всяких, в том числе и литературных, иллюзий Чехов касается простейших житейских ситуаций. Однако, раз возникнув, тема эта будет постепенно все более осложняться, произведения Чехова будут затрагивать все более важные вопросы современности.

Во многом симптоматичны пародии и в стилистическом отношении. Прежде всего, конечно, здесь важна уже отмеченная борьба Чехова против всяческого отступления в литературе от жизненной правды. Однако в пародиях Чехова можно усмотреть начало и некоторых других существенных сторон его сложившейся позже стилистической системы.

Существенной особенностью всякой пародии является пользование пародируемым стилем, его сознательное и целеустремленное воспроизведение. Дискредитация осмеиваемого стиля осуществляется при этом не в результате прямой его авторской оценки, а путем нарочитого сгущения красок с целью доведения присущих ему характерных особенностей до абсурда.

Так поступает и Чехов. В пародии на романы Жюль Верна «Летающие острова» он пишет: «Джон Лунд был родом шотландец. Он нигде не воспитывался, ничему никогда не учился, но знал все... В продолжение 40 часов он предлагал на рассмотрение гг. джентльменов великий проект, исполнение которого стяжало впоследствии великую славу для Англии и показало, как далеко может иногда хватить ум человеческий. „Просверление луны колоссальным буравом“ — вот что служило предметом речи мистера Лунда» (II, 230). Подобное нарочитое утрирование характерных признаков литературной манеры, в данном случае художественной манеры Жюль Верна, позволяет автору, оставаясь самому в стороне, предоставлять читателю самостоятельно судить о пародируемом явлении, твердо рассчитывая на соответствующую его оценку. В самой общей форме это также эмбрион характерного признака чеховского стиля — чеховской «объективности». В более же узком смысле принцип пародии прямо ведет нас к поэтике основной массы юмористических рассказов Чехова, которые чаще всего и рисуют пародийные картины повседневной обыденной жизни. Здесь также на-

⁴ См.: История русской литературы, т. IX, ч. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956 стр 359.

рочито заостряются, доводятся до абсурда характерные признаки осмеиваемых явлений.

Многочисленные исследования последних лет убедительно показали, что в идейном и художественном плане Чехов не столько следовал традиции юмористической журналистики, сколько ломал и трансформировал ее. Почему же она не удовлетворяла его? Для того чтобы понять истоки чеховского новаторства, надо вырваться из узких рамок «осколочной» литературы, рассматривать творчество Чехова в иных масштабах — в основном русле большой русской литературы.

Действительно, как ни была на первый взгляд значительна зависимость молодого писателя от традиционных жанров юмористической журналистики, какие бы разительные совпадения ни были в его отдельных произведениях с рассказами и шутками его соратников по перу, несомненно, что творческие взгляды писателя формировались вне этой среды. Не Лейкин и не Билибин были подлинными учителями и наставниками Антоши Чехонте. Духовное развитие молодого писателя шло вдалеке от той полубогемной, полуторгашеской, идейно беспринципной и мелкотравчатой среды, с которой он сталкивался в московских и петербургских редакциях. Чехов был полноправным наследником всей русской литературы и ее великих традиций. Именно здесь и следует искать подлинных учителей, духовных и творческих наставников молодого писателя.

Картина раннего творчества писателя весьма противоречива. Уже в начале 80-х годов проявляется глубокий демократизм Чехова, хотя тут же легко найти свидетельства его политической незрелости. Одни и те же произведения говорят подчас и о крайней неумелости начинающего писателя и о зарождении тем, мотивов, стилистических принципов его зрелого творчества. Его ранние рассказы несомненно тесно связаны с «осколочной» литературой 80-х годов и вместе с тем выходят за ее рамки и масштабы, а это обязывает при их анализе и оценке учитывать процессы, которые происходили в большой русской литературе.

Чехов и Щедрин

В последние годы в научной литературе стало обычным сопоставлять чеховский юмор с сатирой Щедрина. Делается это в общих обзорах творчества Чехова, начали появляться и специальные работы на эту тему. При этом исследователи устанавливают многое, что несомненно роднит ранние произведения Чехова с творчеством Щедрина. Так, в статье С. Ф. Баранова отмечается, что одна из важнейших тем Щедрина — борьба с пассивным отношением к жизни, «со всякими проявлениями рабьего духа в человеке, с пошлостью и лицемерием» — являлась одной из центральных тем в творчестве Чехова.⁵ Г. А. Бялый в своей работе пишет, что «Чехову была близка щедринская тема премудрых пескарей и благонамеренных зайцев, аналогичная его юмористической трактовке тряпичных натур».⁶ Сатирическое, в духе Щедрина, изображение дворянского оскудения отмечали в творчестве Чехова Я. Эльсберг⁷ и С. Ф. Баранов. Эти наблюдения несомненно свидетельствуют об идейной близости молодого писателя к великому сатирику.

⁵ С. Ф. Баранов. А. П. Чехов и М. Е. Салтыков-Щедрин. «Сибирские огни», 1954, № 3 (май — июнь), стр. 146.

⁶ См.: История русской литературы, т. IX, ч. 2, стр. 356.

⁷ Я. Эльсберг. Стиль Щедрина Гослитиздат, М., 1940, стр. 39. См. также: С. Бочаров, Я. Эльсберг. Сатира Чехова. «Литературная газета», 1954, № 84, 15 июля.

Справедливость этих суждений подтверждается и биографическими данными. В начале 80-х годов духовная жизнь Чехова действительно складывалась помимо лейкинской среды и независимо от нее. Судя по воспоминаниям брата писателя — Михаила Павловича, уже в начале 80-х годов Чехов оказался в кругу людей, несомненно способствовавших укреплению и развитию у молодого писателя прогрессивных демократических воззрений. Речь идет о воскресенских, чикинских и бабкинских знакомых Чехова. Это были люди глубоко интеллигентные, талантливые, связанные общими интересами и общими взглядами и к тому же люди веселые, жизнерадостные, что весьма важно, так как в эти годы начала жестокой политической реакции атмосфера уныния, упадка, пессимизма все шире охватывала круг демократической интеллигенции. Кружок этот не был аполитичным. Нет, здесь, судя по тем же воспоминаниям, остро интересовались общественно-политическими событиями. Михаил Павлович сообщает, что друзей Чехова объединяли «либеральные», т. е. вольнолюбивые настроения. Такие «либеральные» беседы на злобу дня постоянно велись в Воскресенске, такая же атмосфера царил на вечеринках, которые устраивались у Архангельского в чикинской больнице. Тут, вспоминает Михаил Павлович, «говорилось много либерального и обсуждались выдающиеся произведения тогдашней беллетристики и научной литературы. Салтыков-Щедрин не сходил с уст — им положительно бредили. Тургеневым зачитывались».⁸

Глубокий интерес Чехова к Щедрину, несомненное увлечение его творчеством подтверждается и другими данными. Об этом свидетельствуют прежде всего чеховские произведения 80-х годов, непосредственно перекликающиеся с теми или иными произведениями Щедрина.

В своих многочисленных сатирических «мелочишках», а также фельетонах Чехов весьма часто открыто опирается на произведения Щедрина. Он использует щедринские сатирические образы и выражения. Здесь мы встречаемся с бравыми героями Щедрина — Дыбой и Удавом, с щедринским употреблением слова «помпадур». В своих сатирических миниатюрах, обличающих общественно-политические порядки эпохи реакции, Чехов часто использует образ щедринской торжествующей свиньи, в щедринском духе говорит о «ежовых рукавицах», о «местах, куда Макар телят не гонял» и т. п. В других случаях Чехов несомненно сознательно и даже демонстративно, пользуясь щедринскими приемами письма, сам создает или целые миниатюры в духе Щедрина, или отдельные «щедринские» образы и выражения. Так у Чехова появляются герои, сотрудничающие в газетах «Кукиш с маслом», «Начихать вам на голову» или «Иуда предатель». Так создается чеховская «мелочишка» «Рыбье дело» (1885), целиком выдержанная в духе Щедрина. Автор описывает здесь породы рыб, которые водятся в окрестностях Москвы. В этом «рыболовецком пособии» мы читаем, например, такое описание головаля: «Рыбий интеллигент. Галантен, ловок, красив и имеет большой лоб. Состоит членом многих благотворительных обществ, читает с чувством Некрасова, бранит щук, но тем не менее поедает рыбешек с таким же аппетитом, как и щука. Впрочем, истребление пескарей и уклек считает горькою необходимостью, потребностью времени... Когда в интимных беседах его попрекают расхождением слова с делом, он вздыхает и говорит:

— Ничего не поделаешь, батенька! Не созрели еще пескари для безопасной жизни, и к тому же, согласитесь, если мы не станем их есть, то что же мы им дадим взамен?» (IV, 304).

⁸ Чехов в воспоминаниях современников Гослитиздат, 1952, стр. 51.

Таких произведений, которые, по замыслу автора, должны были непременно вызывать прямые ассоциации с теми или иными сатирами Щедрина, немало у Чехова в первую половину 80-х годов. Таковы, в частности, чеховские сказки 1884 года — года выхода в свет щедринских сказок, ставших, как известно, большим литературным событием. Живым, творческим откликом на это событие и явились чеховские сказки «Говорить или молчать?», «Самообольщение» и «Наивный леший». «Щедринские» они не только по форме, но и по содержанию, так как являются сатирическими выпадами против различных проявлений господствующих общественных и политических порядков.

И при всем том было бы глубокой ошибкой преувеличивать размеры и степень влияния Щедрина на раннее творчество Чехова. При ближайшем рассмотрении оказывается прежде всего, что влияние это было значительно больше идейным, чем художественным, несмотря на все приведенные выше примеры. Да и сами эти примеры важны вовсе не для анализа складывающегося чеховского стиля, а именно для уяснения общественно-политической позиции молодого писателя.

Показательны в этом отношении прямые чеховские оценки Щедрина. В 1886 году Чехов написал свою «Литературную табель о рангах». В этой табели он оставляет вакантным высший чин — действительного тайного советника. Чина тайного советника он считает достойными Льва Толстого и Гончарова. Что касается Салтыкова-Щедрина, то ему наряду с Григоровичем Чехов отводит лишь следующую ступеньку — действительного статского советника (V, 304). В 1889 году Чехов в письме к А. Н. Плещееву откликнулся на смерть Щедрина такими словами: «Мне жаль Салтыкова. Это была крепкая, сильная голова. Тот сволочной дух, который живет в мелком, измощенничавшемся душевно русском интеллигенте среднего пошиба, потерял в нем своего самого упрямого и назойливого врага. Обличать умеет каждый газетчик, издеваться умеет и Буренин, но открыто презирать умел один только Салтыков. Две трети читателей не любили его, но верили ему все. Никто не сомневался в искренности его презрения» (XIV, 365). Когда писались эти строки, Чехов переживал трудный период идейных и творческих исканий, период, весьма отличный от первой половины 80-х годов, когда он особенно увлекался Щедриным. Несмотря на это Чехов пишет о великом сатирике с глубочайшим уважением и симпатией. И все же он говорит о Щедрине скорее как о человеке и гражданине, чем как о писателе, подчеркивает именно его общественные заслуги, его ум, его искренность, его последовательность в отстаивании своих убеждений, явно близких и симпатичных Чехову.

Прохладное отношение Чехова к Щедрину как к писателю еще более отчетливо проявляется в других отзывах Чехова. Позже он прямо пишет о том, что не удовлетворяет его в Салтыкове. «Читаю „Дневник провинциала“ Щедрина, — сообщает он 30 ноября 1891 года А. С. Суворину. — Как длинно и скучно! И в то же время как похоже на настоящее» (XV, 275). «...Салтыков интересен, — пишет Чехов 10 апреля 1897 года, — но немного утомляет своей однообразной манерой» (XVII, 60).

В начале 80-х годов Чехов действительно зачитывался Щедриным, восхищался его гражданским мужеством, последовательностью и смелостью. Щедрин, видимо, имел для Чехова огромное значение именно как писатель-гражданин, раскрывавший молодому литератору, как и многим другим современникам, глаза на общественно-политическую жизнь страны, укреплявший его прогрессивно-демократические взгляды, его резко критическое отношение к существующему строю. Надо думать,

что именно Щедрин укреплял в нем историческую трезвость, глубочайший скептицизм ко всякого рода спекулятивным, оторванным от действительности теориям, книжным мудрствованиям и утопиям. В этом смысле Щедрин по праву может быть назван идейным наставником и учителем Чехова.

Как мы видели, Чехов часто, особенно в период 1882—1885 годов, обращался к Щедрину и как к художнику, и обращался именно тогда, когда выступал с прямыми сатирическими откликами на современную политическую жизнь страны. Приходится, однако, признать, что такая прямая постановка общественно-политических вопросов, а вместе с тем и обращение к творчеству Щедрина было в общем не таким уж частым явлением. Более того, неизбежно напрашивается вывод, что щедринская манера письма, хотя Чехов блестяще освоил ее и умел в нужных случаях ею пользоваться, была самому Чехову, его складывающемуся художественному методу чужда. Видимо, этим и объясняется тот факт, что позже Чехов не включил в собрание своих сочинений ни одного произведения, написанного в духе Салтыкова-Щедрина.

Чехова и Щедрина объединял не художественный метод. Даже в период своего творческого становления Чехов оказался весьма самобытным художником, который если и следовал чужой манере, то совершенно сознательно, с определенной целью прибегая к воспроизведению лежащих вне его художественной индивидуальности, чуждых ему приемов письма.

Чехов рано научился смотреть на современную ему действительность своими глазами. Не расходясь в своих произведениях в оценке важнейших общественных явлений со Щедриным, Чехов в то же время подходил к ним, как правило, с иной стороны.

Щедрина всюду и везде интересовала прежде всего политика. Так было и тогда, когда сатирик от сферы политических явлений обращался к явлениям быта. «Щедрин,— пишет Я. Эльсберг,— насыщал быт политикой, поднимал бытовые эпизоды до уровня политической жизни и вместе с тем снижал политику господствующих классов до быта, разоблачая ее „высокие“ и лживые фразы бытовыми образами».⁹ В отличие от Щедрина Чехова интересовала не политика, а именно быт, психология людей, взятых в их повседневных, бытовых условиях. Именно в этом направлении шло его творческое развитие.

Преимущественный интерес Чехова к вопросам не политическим, а этическим сказался и в его отзыве о Салтыкове-Щедрине 1889 года. Прежде всего Чехов подчеркнул в этом отзыве далеко не главное в творческом облике великого сатирика, но зато действительно наиболее близкое Чехову — неутолимую вражду Щедрина к тому «сволочному духу», «который живет в мелком, измощенничавшемся душевно русском интеллигенте среднего пошиба». Заметим также, что Чехов не только выделяет не главную, не основную тему в творчестве Щедрина, но и эту тему так формулирует, что она опять-таки предстает перед нами не с самой характерной и важной для Щедрина стороны. На самом деле, в формулировке Чехова эта тема психологическая и этическая, в то время как для Щедрина она прежде всего историческая и политическая, являющаяся живым примером бытового проявления политической реакции в стране. Не трудно видеть, что все это ступшевается и пропадает в чеховской характеристике. Зато она весьма близко подводит нас к самому Чехову, к его художественной манере письма.

Для того чтобы лучше понять, где кончается близость раннего Че-

⁹ Я. Эльсберг, ук. соч., стр. 61—62.

хова к Щедрину и где начинается оригинальная творческая манера молодого писателя, обратимся к одному из его классических произведений этих лет — рассказу «Унтер Пришибеев».

Рассказ был написан в 1885 году для «Осколков» и имел заглавие «Сверхштатный блюститель». Цензура запретила его, и он был вскоре опубликован в «Петербургской газете» под названием «Кляузник». В конце 90-х годов Чехов основательно переработал рассказ и включил его в собрание сочинений под названием «Унтер Пришибеев».

«Сверхштатный блюститель» сложился у Чехова не сразу. Можно назвать ряд его произведений предшествующих лет, которые являются как бы эскизами к будущему «Унтеру Пришибееву».

В 1882 году Чехов написал ряд сатирических миниатюр, в которых прямо ставился вопрос об одном из характернейших явлений наступившей в стране полосы реакции — о торжестве полицейского сыска и произвола. Приметы времени усиливались в этих произведениях благодаря оригинальному повороту темы. Чехов говорил не просто о полицейском сыске, а об обывательской мании добровольного полицейского сыска. В «Философских определениях жизни» (1882) жизнь уподоблялась безумцу, «ведущему самого себя в квартал и пишущему на себя кляузу» (II, 89). В «Случае Mania Grandiosa» (1882) сообщалось об отставном капитане, бывшем становом, «помешанном на тему»: «Сборища воспрещены». «И только потому, — писал Чехов, — что сборища воспрещены, он вырубил свой лес, не обедает с семьей, не пускает на свою землю крестьянское стадо, и т. п.». Тут же повествуется об отставном уряднике, изгнанном «кажется, за правду или за лихоимство». Этот «помешан на тему: „А посиди-ка, братец!“ Он сажает в сундук кошек, собак, кур и держит их взаперти определенные сроки. В бутылках сидят у него тараканы, клопы, пауки. А когда у него бывают деньги, он ходит по селу и нанимает желающих сесть под арест» (II, 117—118). В третьей сатирической миниатюре — «Обер-верхи» (1882) — под рубрикой «Верх благонамеренности» сообщается: «Нам пишут, что на-днях один из сотрудников „Киевлянина“, некий Т., начитавшись московских газет, в припадке сомнения, сделал у самого себя обыск. Не найдши ничего предосудительного, он все-таки сводил себя в квартал» (II, 198).

Как видно, во всех этих сатирах Чехов не беспокоится о бытовом правдоподобии зарисованных им эпизодов и человеческих характеров. Достоверность этих произведений, как и у Щедрина, иная — в передаче типичных общественно-политических явлений эпохи реакции. И она несомненна. Роднит эти миниатюры с творчеством Щедрина и использованный в них прием гротеска. Иначе говоря, это и есть те самые произведения, которые принадлежат к отмеченной выше щедринской линии в раннем творчестве писателя.

В 1883 году Чехов написал рассказ «В бане», где вновь обратился к той же теме, но уже в другом жанре. На этот раз перед нами бытовая сценка в традиционном духе. В таких сценках обычно высмеивались невежественные обыватели. Нечто подобное и у Чехова. Речь идет здесь о цирюльнике Михайле, он же Мишель, который в припадке охранительного рвения принял дьякона за «длинноволосого», т. е. за одного из тех, по его терминологии, что «с идеями». На этот раз события и характеры в рассказе лишены гротескной преувеличенности. Однако, переведя все в бытовой, психологически достоверный план, Чехов намного снизил остроту общественно-политического звучания своей миниатюры. Старая тема полицейского сыска, охранительной мании оказалась значительно приглушенной. Не ясна фигура дьякона, вступаю-

щего в препирательство с Михайлой. Сам Михайло, по сути дела, еще лишен черт сверхштатного блюстителя. Это скорее тип лакея, холопа, сводника и, конечно, непроходимого невежды. Комический эффект рассказа в указанном выше недоразумении. Михайло, обиженный дьяконом, идет доносить на него как на «длинноволосого», но, поняв свою ошибку, спешит извиниться. «— Отец дьякон! — обратился к нему Михайло плачущим голосом. — Простите меня, Христа ради, окаянного!

— За что такое?

Михайло глубоко вздохнул и поклонился дьякону в ноги.

— За то, что я подумал, что у вас в голове есть идеи!» (III, 113).

«Сверхштатный блюститель» или «Кляузник» уже своим заглавием подчеркивает, что речь здесь идет о тех самых общественно-политических явлениях, которые в щедринском духе клеймил Чехов в 1882 году. По форме же рассказ на первый взгляд весьма напоминает только что приведенный. Однако на самом деле эти два рассказа-сценки существенно отличны друг от друга.

Чехов в эти годы весьма часто прибегал к жанру рассказа-сценки, так как он наиболее благоприятствовал его рано определившемуся требованию авторского невмешательства в повествование. Чехов убежден, что автор не должен открыто предлагать читателю свои оценки героев и событий. Все это должно само собой явиться в результате столкновения характеров, раскрытия их в действии.

На первый взгляд Чехов избирает в «Кляузнике» наименее эффектное композиционное построение. В самом деле, перенеся действие в камеру мирового судьи, писатель лишил нас возможности видеть, казалось бы, самое интересное и смешное — те события, в результате которых Пришибеев и оказался перед судом. Вместо этого мы являемся свидетелями другой, более статичной сценки, в центре которой рассказ самого унтера, дополненный скупыми репликами мужиков и весьма краткими замечаниями старосты. Однако такой композиционный прием художественно глубоко оправдан, так как именно из рассказа Пришибеева и выясняются не только его поступки, о которых он охотно рассказывает сам, но и его отношение к этим поступкам, а вместе с тем и вся его жизненная философия, в свете которой эти поступки и приобретают свой подлинный смысл.

Весьма выразительно служит этой цели и язык унтера, совмещающий привычку командовать («отвечает хриплым, придушенным голосом, отчеканивая каждое слово, точно команду» — IV, 54), не меньшую привычку к угодничеству и крайнюю ограниченность, особенно ярко подчеркиваемую его комической претензией на образованность («— Ваше высокородие, господин мировой судья! Стало-быть, по всем статьям закона выходит причина аттестовать всякое обстоятельство во взаимности. Виновен не я, а все прочие» — IV, 54). Все эти особенности речи Пришибеева характеризуют его не меньше, чем совершенные им поступки. Внешность Пришибеева почти не очерчена, но упомянутые детали его портрета также весьма характеристичны: и то, что у этого «сморщенного унтера» «колючее лицо», и то, что у него «выпученные глаза», и то, что нос имеет свойство становиться ярко-красным.

Что же собой представляет этот «сморщенный унтер»? Прежде всего Пришибеев предстает перед нами как исключительно цельный человек, во всем поведении которого нет никаких иных мотивов, кроме верности идее и глубочайшей убежденности в ее справедливости. Это и делает его в избранной им сфере добровольного служения полицейские войсину рыцарем без страха и упрека.

Как видно, унтер Пришибеев есть выразительнейший тип опреде-

ленного человеческого характера. Вместе с тем Пришибеев является и социальным типом такой же предельной определенности и ясности. Убогость и ограниченность умственных способностей унтера, которые чуть теплятся в нем, дополненные непреклонной прямолинейностью и маниакальной целеустремленностью его характера, вполне соответствуют узости и ничтожности заполнившей его без остатка идеи подавления всего живого, всего напоминающего хотя бы отдаленно о человеческой свободе и независимости. Классическое совершенство типа унтера Пришибеева и состоит в полном соответствии его человеческого характера и охватившей его идеи.

Отказавшись в рассказе «В бане» от гиперболы, Чехов ничем, кроме бытового правдоподобия событий, не заменил то художественное заострение, которое имело место в миниатюрах 1882 года. При этом он явно снизил общественно-политическое звучание рассказа, силу его художественного обобщения.

В «Кляузнике» также нет никакой гиперболизации, рассказ также отличается полной бытовой правдоподобностью, а центр тяжести с явлений общественно-политических перенесен на человеческий характер. Однако в отличие от рассказа «В бане» Чехов в «Кляузнике» не просто отказывается от гиперболы, а находит ей адекватную замену. Гипербола, уместная и художественно убедительная при сатирическом воспроизведении общественно-политических явлений, заменяется теперь особой целеустремленностью и концентрированностью изображения человеческого характера. Этот принцип состоит прежде всего в полном выявлении главной, определяющей черты характера персонажа и в тщательном устранении всего того, что может хотя бы в малейшей мере затемнить или усложнить эту черту. При этом, не нарушая реальной бытовой достоверности типа, Чехов достигает не только большой силы художественной выразительности, но и предельной типологической емкости.

Перенесение центра тяжести на социально-психологические явления неизбежно приглушало злободневное политическое звучание произведений Чехова. Рисуемые им характеры были связаны с политической жизнью современности в отличие от рассказов щедринского типа не прямо, а опосредствованно. Это видно даже на примере «Кляузника» — политически наиболее острого раннего произведения писателя. От «щедринских» рассказов он отличается определенной скрытостью, потаенностью своего политического смысла. Именно поэтому Лейкин и мог недоумевать, что предосудительного узрела в нем цензура, не дозволившая рассказ к печати.

Следует подчеркнуть, что в рассматриваемый нами период Чехов в основной массе своих произведений, т. е. произведений, написанных не в щедринском духе, и не стремится к политической злободневности и остроте. Он явно ставит перед собой другую задачу, что также легко увидеть на примере «Кляузника».

В первом варианте рассказа Чехов, с исчерпывающей ясностью очертив характер Пришибеева, явно недостаточно внимания уделил прояснению связи этого характера с теми конкретными историческими условиями, которые вызвали его к жизни. Этот недостаток Чехов устраняет, подготавливая рассказ для собрания сочинений. Именно здесь Пришибеев впервые поставлен в прямую связь с политической жизнью страны. Если вначале в рассказе унтера было совершенно нейтральное упоминание о том, что он «в Питенбурге служил в штабе-с», то теперь Пришибеев сообщает уже нечто весьма многозначительное: «в Варшаве служил в штабе-с». Пришибеев, судя по словам мужиков, 15 лет как

вернулся со службы, а после Варшавы был пожарником (по первому варианту один год), потом два года швейцаром в гимназии. Рассказ написан в 1885 году. Значит, в Варшаве он находился до конца 60-х годов, после, а скорее всего и во время подавления царскими войсками польского восстания, т. е. в годы, когда в Польше был установлен режим жесточайшего полицейского террора. Такова, как выясняется, была школа Пришибеева. Уточнены также его последующие симпатии и связи, значительно проясняющие его роль сверхштатного блюстителя. Раньше унтер в ссоре со старшиной грозил ему, что судья за неуважение к власти может его (старшину) «по всем статьям закона в тартарары упечь». Теперь это место в рассказе стало выглядеть так: «Да ты, говорю, знаешь, что господин мировой судья, ежели пожелают, могут тебя за такие слова в губернское жандармское управление по причине твоего неблагонадежного поведения? Да ты знаешь, говорю, куда за такие политические слова тебя угнать может господин мировой судья?» (IV, 56). Естественность апелляции Пришибеева к жандармскому управлению подтверждается дальнейшими его словами, появившимися опять-таки лишь во втором варианте. «Ну, говорю,— рассказывает унтер,— со мной не шути шуток, а то дело, брат, плохо. Бывало, в Варшаве, или когда в швейцарах был в мужской классической прогимназии, то как заслышу какие неподходящие слова, то гляжу на улицу, не видать ли жандарма; „поди, говорю, сюда, кавалер“,— и все ему докладаю» (IV, 56).

Так Чехов уточнил политический облик своего героя, а вместе с тем и его связь с эпохой. Важно, однако, понять, что и после этого уточнения Пришибеев и именно Пришибеев, а не князь Мещерский или Победоносцев и их политика, являлся предметом изображения писателя. И об этом свидетельствует не только тот факт, что духовным отцом унтера является у Чехова Муравьев-вешатель, а не Победоносцев. Главное в том, что Пришибеев, по мысли Чехова, вовсе не является воплощением своего времени. Чехов не только не высказывает таких претензий, но, напротив, изображает унтера в виде некоего живого анахронизма, продолжающего жить и действовать по инерции, не замечая, что в жизни что-то изменилось, в результате чего он потерял почву под ногами. Примечательно, что такая концовка появляется в том втором варианте, где были сделаны указанные выше столь существенные уточнения в политическом облике Пришибеева. Если верить Чехову, породившая Пришибеева политическая обстановка «ушла в прошлое», но Пришибеев остался тем же. «И для него ясно,— пишет Чехов,— что мир изменился и что жить на свете уже никак невозможно. Мрачные, унылые мысли овладевают им. Но выйдя из камеры и увидев мужиков, которые толпятся и говорят о чем-то, он по привычке, с которой уже совладать не может, вытягивает руки по швам и кричит хриплым, сердитым голосом: — Наррод, расходись! Не толпись! По домам!» (IV, 58). Нет сомнения, что именно эта, действительно гениальная концовка рассказа и раскрывает до конца основное в произведении — живучесть и типологическую емкость образа унтера Пришибеева.

В самом деле, в последнем варианте Чехов прикрепил Пришибеева к определенной исторической обстановке, что не потребовало внесения никаких изменений в характер унтера. Чехов сделал его при этом воспитанником Муравьева-вешателя. Но не трудно видеть, что с таким же успехом и так же легко его можно было бы прикрепить и ко времени Аракчеева или того же Победоносцева. Изменилась бы историческая обстановка, но сам Пришибеев остался бы точно таким же. Более того,

как показали годы, Пришибеев оказался способным к путешествию не только в прошлое, но и в будущее, причем не только в границах своей страны, но и за ее пределами. Конечно, характер сверхштатного блюстителя был подсказан Чехову современной действительностью, но столь же несомненно, что в образе унтера Пришибеева Чехову удалось запечатлеть явление значительно более широкое, чем обстановка политической реакции 80-х годов. Мир оказался обогащенным новым социально-психологическим понятием — унтер-пришибеевщины.

Отсутствие у Чехова глубокого интереса к политическим вопросам сказалось, следовательно, и в наиболее политически остром его раннем произведении — первом варианте «Унтера Пришибеева». Даже здесь Чехова прежде всего интересуют вопросы социальной психологии. Обратив все свое внимание на лепку характера Пришибеева, Чехов в это время мало заботится о том, чтобы прояснить взрастившую его героя политическую обстановку. Несомненно, все это свидетельствует о слабости его позиции. Важно, однако, что эта слабая сторона мировоззрения писателя хотя и ограничивала его творческие возможности, но отнюдь не исчерпывала их.

Обратившись к вопросам социально-психологическим, проблемам социальной типологии человеческих характеров, Чехов проявил удивительную зоркость и глубочайшее чутье художника-исследователя, а вместе с тем и подлинную художественную индивидуальность. В этом смысле «Кляузник» выгодно отличался от рассказов щедринского типа своей творческой оригинальностью. Написанный не в щедринской, а в чеховской манере, он наряду с многими другими произведениями свидетельствовал о том, что молодой писатель входил в литературу со своим оригинальным подходом к действительности, со своей оригинальной творческой темой.

Комедия нравов

Итак, несмотря на ряд политически острых сатирических произведений, чаще всего написанных в духе Щедрина, Чехов не дал, да и не мог дать сколько-нибудь широкой и глубокой зарисовки общественно-политической жизни страны. Чехов был к этому явно неподготовлен, так как в общем был от политических проблем довольно далек и мог высказывать свое суждение лишь по самым общим вопросам, доступным всякому демократически настроенному человеку. Естественно поэтому, что творческое развитие писателя пошло в ином направлении. И в этом плане он уже к середине 80-х годов сделал поразительно много.

Уже в первые годы творчества Чехову удалось создать несравненную галерею человеческих характеров, каждый из которых нес в себе какие-то признаки существенных сторон социальной жизни, а все вместе во всем их множестве воспроизводило удивительную по масштабам и глубине картину общественной жизни, быта и нравов своего времени. Впрочем, весьма часто картина эта, отражая нравы своего времени, указывала на такие явления в жизни человеческого общества, которые далеко выходили за рамки современности.

Классическим образцом основного цикла юмористических и сатирических произведений Чехова, поднимающих вопросы социальной психологии и нравственности, может служить рассказ «Хамелеон» (1884). Рассказ этот был включен Чеховым в собрание сочинений почти без изменений.

В рассказе даны необходимые признаки времени и обстановки. Перед нами глухая провинция самодержавной России с полицейским надзирателем, городовым и кабаками, одичавшими от скуки обывателями, падкими на любое развлечение. Печать времени лежит и на поведении полицейского надзирателя, грубо помыкающего обывателями и даже заочно раболепствующего перед высокопоставленным лицом — генералом Жигаловым. При всем том рассказ построен так, что главным и основным в нем оказывается зарисовка не этой исторической обстановки, а определенного человеческого характера, определенного социально-психологического типа.

Чехов достигает успеха в осуществлении этой задачи, как и в «Унтере Пришибееве», прежде всего предельной сконцентрированностью действия и целеустремленностью повествования. В центре рассказа Очумелов, вставший перед вопросом: чья же это собака — генерала или не генерала, а еще вернее — те метаморфозы, которые он в связи с этим претерпевает. В результате с поразительной рельефностью возникает характер хамелеона, человека, умеющего мгновенно, без всякого зазрения совести менять свое мнение, свои манеры, тон своих рассуждений. При этом становится ясно, что он не только хамелеон, но и двуликий Янус. Его лицо — лицо раболепствующего холопа и в то же время человека, привыкшего неукоснительно и безапелляционно вершить судьбы окружающих его людей. И вновь это социальный характер, так как этим двум лицам Очумелова соответствуют его отношение, с одной стороны, к стоящим над ним властям, с другой — к подверженным его власти обывателям. Искусство Чехова состоит в умении зарисовать этот тип в том его «чистом виде», когда основная черта характера героя оказывается не затемненной и не осложненной никакими другими. В результате возникает художественный образ, представляющий собою живую реалистическую зарисовку и вместе с тем такое художественное обобщение, которое сразу выходит за пределы и своего времени, и своей среды, становясь нарицательным для обозначения сходных социально-психологических явлений, где бы и когда бы они ни происходили.

Рассказ «Хамелеон» вводит нас в основную тему юмористических и сатирических произведений Чехова. Примыкающие к «Хамелеону» рассказы, сценки и шутки рисуют неподражаемую комедию нравов в обществе, забывшем о человеке, полностью заслоненном созданными людьми фетишами: капиталом, чином, должностью, определяющими общественное положение данного лица, т. е. занимаемую им ступеньку в общественной иерархии. Комедии характеров и нравов, складывающихся в этих условиях, оказываются единными по своей сущности, но бесконечно разнообразными по форме и живому, конкретному содержанию.

Так называемое «общественное положение» определяет меру и форму господства и подчиненности данного лица, являющегося одновременно и неоспоримой величиной — неограниченным властелином по отношению к нижестоящим и столь же несомненным нулем, рабски зависимым ничтожеством по отношению к вышестоящим. Одной стороной своего бытия такое лицо всегда в ряду бессловесно трепещущих, другой — в числе безапелляционно вершащих. Разнообразнейшие вариации комедий и трагикомедий на этой почве чаще всего и привлекают внимание Чехова. Наиболее отчетливо эта особенность общественного устройства проявляется в чиновничьей среде. Рассказы и сценки из чиновничьего быта преобладают и у Чехова.

Обращаясь к описанию чиновничьего быта и нравов, Чехов подхватывает одну из традиционных тем русской литературы, восходящую

к Гоголю. Эта тема родилась как демократическая и гуманистическая. Произведения о маленьких чиновниках отличались сострадательным к ним отношением, учили видеть в акаких акакиевичах — безответных департаментских тружениках — обездоленных и угнетенных людей. Однако гуманизм и демократизм этой литературы носил мечтательный, сентиментальный характер. Вполне понятно поэтому, что он не мог удовлетворить не только революционно-демократические круги, но и примыкавших к ним демократических писателей. В начале 60-х годов это чувство неудовлетворенности сострадательным гуманизмом было со всей серьезностью высказано в статье Н. Г. Чернышевского «Не начало ли перемены?».

В своей работе Н. Г. Чернышевский обращал внимание на личную вину Акакия Акакиевича, на то, что судьба его есть закономерная участь ничтожного человека, в общем и не имеющего основания претендовать на иную долю. Н. Г. Чернышевский прежде всего имел в виду отсутствие у Акакия Акакиевича самосознания, а та жестокая критика, которой он его подвергал, должна была пробудить у «маленького человека» чувство человеческого достоинства.

Чеховское отношение к «маленькому человеку» совпадает с мыслями, высказанными Чернышевским. Прежде всего он решительно отказывается от каких бы то ни было иллюзий, стремясь противопоставить им наугу правду жизни. «Брось ты, сделай милость, своих угнетенных коллежских регистраторов! — пишет он брату Александру 4 января 1886 года. — Неужели ты нюхом не чуешь, что эта тема уже отжила и нагоняет зевоту?» (XIII, 156). Рисуя действительное положение вещей, Чехов показывает не только умственную убогость своих героев, не только отсутствие у них чувства собственного достоинства, элементарнейшего самосознания, но и их кровную связь с тяготеющим над ними деспотизмом. Не верьте, говорит Чехов, этим «униженным» и «обездоленным», присмотритесь к таящимся в них готовностям, и вы увидите в них завтрашних тиранов и деспотов, совершенно таких же, как их сегодняшние угнетатели. Классическим примером тому является Алексей Иванович Козулин, бывший некогда крайним ничтожеством, зато теперь, когда фортуна вознесла его вверх по иерархической лестнице, ставший тираном еще более жестоким и злобным, чем его бывшие притеснители («Торжество победителя», 1883). Не менее показательны озлобленные мечты мелкой канцелярской сошки Невыразимого, вынужденного остаться на внеочередное дежурство в пасхальный день, чтобы получить лишних два рубля («Мелюзга», 1885). Он на все давно готов — и на воровство, и на донос, и вообще на любую подлость, но вместе с тем хорошо понимает, что с его бесталанностью он и таким путем не сможет исправить своего бедственного положения. Отсюда крайнее озлобление Невыразимого.

Впрочем, дело не только в этом специфическом сочетании господства и подчинения, деспотизма и рабства. Это лишь одна характерная черта жизни, где властвуют созданные людьми фетиши, затмившие и исказившие представление о подлинных человеческих ценностях. В юмористических рассказах Чехова перед нами разворачивается удивительная картина жизни, где в самом деле трудно провести грань между рабством и деспотизмом, где вовсе не существует дружбы, нет товарищества, любви, семейных уз, где есть лишь отношения, чувства и эмоции, строго соответствующие общественной иерархии.

В рассказе «Толстый и тонкий» (1883) встречаются два старых приятеля — два человека. Однако достаточно возникнуть вопросу об их служебном положении, как оказывается, что перед нами не два чело-

века, а два «лица», занимающих различное, далекое друг от друга положение в обществе. Как двух людей их тянуло к дружескому разговору, воспоминаниям прошлого, отношения же их как двух общественных лиц есть отношения субординации. В первоначальном варианте рассказа о дистанции, отделяющей толстого от тонкого, напоминал сам толстый, и это было в порядке вещей. Однако уже в 1886 году, подготавливая рассказ для сборника «Пестрые рассказы», Чехов отказался от этого варианта. Теперь магическое превращение тонкого из обрадованного товарища в раболепствующего подчиненного происходит при одном упоминании толстым о своем чине: «Тонкий вдруг побледнел, окаменел, но скоро лицо его искривилось во все стороны широчайшей улыбкой; казалось, что от лица и глаз его посыпались искры. Сам он съежился, сторбился, сузился... Его чемоданы, узлы и картонки съежились, поморщились... Длинный подбородок жены стал еще длиннее; Нафанаил вытянулся во фронт и застегнул все пуговицы своего мундира...» (II, 11).

Основной трагикомический смысл этого рассказа и состоит в том, что недоразумением, случайностью, о которой тонкий должен будет долго сожалеть как о предосудительной вольности, была первая, человеческая, часть их встречи, завершение же ее — противоестественное с человеческой точки зрения — с позиций господствующих нравов является совершенно нормальным и естественным.

Вот в таком-то мире и может произойти смерть маленького чиновника при одной мысли, что, невольно чихнув на лысину генерала, он дал повод заподозрить его в пагубном вольнодумстве («Смерть чиновника», 1883). А он — Червяков — глубоко убежден, что вольнодумство действительно пагубно, ибо может привести — чиновнику страшно даже подумать об этом — привести к тому, что «и уважения к персонам... не будет» (I, 39). И вновь, следовательно, комическая сущность рассказа состоит не в том, что герой испугался грозного, власть имущего лица, а в том, что он замер от ужаса, решив, что невольно нарушил основную заповедь взрастившего его мира. Что дело при этом не столько в человеческой ничтожности Червякова, сколько в господствующих нравах, показывает рассказ «Маска» (1884). Здесь Червякова заменяет весь цвет общества, включая и интеллигентов, и дам, и полицейские власти города. Все они не на шутку перепуганы тем, что осмелились призвать к порядку, не ведая, кто перед ними, местного воротилу — миллионера Пятигорова. И вновь естественные человеческие чувства, которые владели ими в то время, когда они выражали возмущение бесчинством пьяного дебошира, кажутся им предосудительными и постыдными, а угодничество и раболепие, которые выражают они Пятигорову позже, — делом нормальным и естественным.

Ту же сущность господствующих общественных нравов Чехов улавливает и во множестве других житейских явлений. Если человек сам по себе ничто, если в то же время так значимо место, занимаемое им в общественной иерархии, то понятна та глубокая трагедия, которую переживает отставной прапорщик Вывертов, когда узнает, что чин прапорщика упразднен. «Опять-таки я не понимаю... — выговорил Вывертов. — Ежели я теперь не прапорщик, то кто же я такой? Никто? Нуль?» (III, 134). Столь же мрачно смотрит на вещи и его собеседник — землемер, который также считает, что Вывертов теперь «ничего, недоразумение, эфир!» (III, 134).

Господствующие нравы определяют отношения людей не только в сфере служебной, официальной, но и в домашней, интимной. Они заставляют, например, забывать не только о чувстве любви и верности,

но и о ревности. На этом построена забавная сатирическая сценка Чехова «На гвозде» (1883). Будучи вынужден пережить, пока одна, а потом другая начальственная персона любезничает с его женой, маленький чиновник Стручков и не думает ревновать или огорчаться, а если все же и расстраивается, то лишь потому, что всем, в том числе и ему, хочется есть, а путь домой временно закрыт. Не удивлены и ничуть не шокированы и его сослуживцы, которых Стручков пригласил на свои именины. Более того, они несомненно завидуют своему товарищу, находя, что ему крепко повезло. Вот в этом-то мире и могут происходить сценки вроде той, которая описана в рассказе «Живая хронология» (1885), «Предложение» (1886) и т. п.

Впрочем, укоренившиеся общественные нравы вовсе не отрицают чувств вообще. Более того, считается, что уклонение от выражения *надлежащих чувств* есть признак вольнодумства и гордыни. Внешне эти *надлежащие чувства* вполне похожи на обычные человеческие и даже названия у них привычные — любовь, уважение, признательность, радость и т. п. Повседневное выражение этих чувств по отношению к лицам вышестоящим есть святая обязанность подчиненных. В табельные же дни эти чувства должны быть выражены особо, в предусмотренной форме. «Пережитое» (1882), «Кот» (1883), «Альбом» (1884), «У предводительши» (1884) и др. — комические сценки, в которых поразному обыгрывается это обязательное выражение чувств, предусмотренных табелью о рангах. Комизм подобных сцен — в ложности, искусственности всех этих чувств, на самом деле не существующих, призрачных. Все дело, однако, в том, что призраки эти неумолимо вторгаются в жизнь, властно вытесняя из нее настоящие человеческие чувства, и в этом смысле оказываются несомненной реальностью.

Призраки, являющиеся в то же время и реальностью, поскольку они вынужденно заполняют жизнь человека, лучше всего показывают фантастичность, призрачность повседневной нравственной жизни обывателей, жизни, которую они и все их окружающие считают между тем нормальной и естественной. Обнажение условности, призрачности этой «нормальной» жизни и является одной из важнейших тем юмористических рассказов Чехова.

Перед нами идиллическая картина родственных отношений — трогательная и отзывчивая любовь к дяде — капитану Насечкину его племянника и наследника Гриши и Гришиной невесты. Но не верьте всему этому, это лишь призраки любви, внимательности и отзывчивости, которые немедленно рассеиваются как только исчезает вызвавшая их сила — дядюшкины капиталы («Идиллия — увы и ах!», 1882). И дело тут вовсе не в двоедушии Гриши и его невесты. Они совершенно искренно убеждены, что, лишившись капиталов, дядюшка лишился и прав на их любовь и уважение.

Нечто похожее произошло и с престарелой княжной, давно обедневшей и поэтому прочно забытой всеми ее родственниками и знакомыми («Раз в год», 1883). Теперь княжне трудно сомневаться в иллюзорности тех горячих чувств, которые когда-то изливались на нее столь обильно. Но княжна так привыкла к ним, что не может смириться с их исчезновением. Видя это, престарелый лакей Марк едет к племяннику княжны Жану, чтобы на последние свои деньги купить у него согласие пожаловать с визитом к одинокой тетке. Та же опасность — лишиться привычной атмосферы праздничного дня — нависла и над вдовой бывшего черногубского вице-губернатора Людмилой Семеновной Лягавой-Грызловой («Праздничная повинность», 1885). Однако вдова еще не утратила своего влияния, и ей довольно легко удается подавить заду-

манной чиновничьей братией бунт — попытку уклониться от праздничных визитов.

Живя в мире призраков, определяющих нормы общественных и личных взаимоотношений, человек теряет внутреннюю цельность. Являясь человеком, он не может полностью отрешиться от естественных человеческих чувств, с другой стороны, будучи втянут в искусственную жизнь, где все подчинено капиталу и чину, он неизбежно оказывается во власти господствующих там теней и призраков. Отсюда раздвоение внутреннего мира человека, являющееся еще одним неиссякаемым источником комического в рассказах Чехова. Так, например, сценка «В наш практический век, когда, и т. д.» (1883) знакомит нас с влюбленным молодым человеком, полным тех естественных чувств, которые вызваны в нем расставанием с любимой девушкой. Впрочем, чувства эти владеют им в той мере, которая позволяет ему, хотя бы и в последнюю минуту, но вспомнить о своей оплошности. Оказывается, попросив возлюбленную передать деньги своему знакомому, он забыл взять с нее расписку. И теперь к горечи расставания с любимой примешивается чувство глубокой досады на самого себя. «Ведь этакий я дурак! — подумал он, когда поезд исчез из вида. — Даю деньги без расписки! А? Какая оплошность, мальчишество. (Вздых). К станции, должно быть, подъезжает теперь... Голубушка!» (II, 165). Раздвоение чувств Тонкого («Толстый и Тонкий»), представителей городского общества («Маска»), о чем выше уже говорилось, имеет тот же источник.

В этом мире — фантастическом, призрачном и в то же время реальном — есть свои своеобразные общественные страсти, полярные общественные типы. С одной стороны, это люди, не только проникшиеся законами и обычаями этого мира, но и одухотворившиеся ими, ставшие их добровольными жрецами. Таким фанатиком и подвижником является портной Меркулов в рассказе «Капитанский мундир» (1885). Меркулов не только в совершенстве постиг законы общественной иерархии, но и сумел опозитизировать их, так что ему «нравилось долгое ожидание в передней, „гони в шею“ звучало в его ушах сладкой мелодией» (III, 101). Умилен, счастлив Меркулов и тогда, когда его избивает кием пьяный капитан — его «благородный» заказчик. На лице избитого портного, пишет Чехов, «плавала блаженная улыбка, на смеющихся глазах блестели слезы...»

— Сейчас видать настоящих господ! — бормотал он. — Люди деликатные, образованные... Точь-в-точь, бывало... по самому этому месту, когда носил шубу к барону Шпуцелю, Эдуарду Карлычу... Размахнулись и — трах! И господин подпоручик Зембулатов тоже... Пришел к ним, а они вскочили и изо всей мочи...» (III, 102).

С другой стороны, в этом мире есть «протестанты» и «бунтари», прямо посягающие, казалось бы, на ниспровержение основ. Однако среди них уже нет фанатиков и подвижников, стремление же некоторых из них стать в подвижническую позу лучше всего раскрывает иллюзорность якобы обуревающих их чувств протеста и негодования. Комизм подобных рассказов и состоит в обнажении призрачности подобного протеста, исходящего от людей, взращенных, вспоенных и вскормленных той же иерархической системой. Таковы персонажи из рассказов «Депутат, или повесть о том, как у Дездемонова 25 рублей пропало» (1883), «Рассказ, которому трудно подобрать название» (1883), «Либерал» (1884), «Скотина я, скотина!.. — ворчит один из таких «протестантов». — Протестуй ты, осел, ежели хочешь, но не смей не уважать старших! Что стоило тебе представить машину?» (III, 166).

Так, по сути дела, замыкается круг, и мы вновь возвращаемся

к «Хамелеону», рассказу, в котором Чехову действительно удалось дать квинтэссенцию господствующих в современности нравов.

Мы сознательно выделили те юмористические рассказы Чехова, в которых особенно ясно и отчетливо проявляется связь между общественным устройством и явлениями нравственного мира. К ним примыкает другая группа произведений, где на первый взгляд нет такой непосредственной связи. Однако и здесь речь идет все о том же нравственном уродстве, выступающем в качестве нормы поведения. Комизм этих рассказов определяется чаще всего невозмутимостью, спокойствием, с которыми совершаются героями поступки, представляющиеся им нормальными, а на самом деле свидетельствующие о попрании элементарнейших норм человеческого поведения. Комический эффект и обличительная сила таких произведений усиливается, если такие поступки кажутся нормальными и естественными не только самим героям, но и всем окружающим. Дополняя картину господствующих нравов, такие рассказы часто повествуют о повальном взяточничестве и казнокрадстве. Так, в «Исповеди» (1883) рассказывается о том, как «мелкая рыбешка» — некий Григорий Кузьмич, получающий грошовой жалованье, став кассиром, оказывается внезапно окружен вниманием, почетом и лаской даже сановных высокопоставленных лиц, не говоря уже о близких и дальних родственниках. Происходит это потому, что все они и есть настоящие казнокрады, Григорий же Кузьмич всего лишь их подставное лицо. О повальном взяточничестве повествуют рассказы «Совет» (1883), «Справка» (1883), «Братец» (1883) и др. В рассказе «Ушла» (1883) муж зло высмеивает свою жену, которая с видом невинной добродетели выступает против взяточничества и казнокрадства. Он напоминает ей, во сколько раз траты только на ее туалеты превосходят его скромное жалование.

В других рассказах характеристика господствующих нравов дополняется картиной торжествующей обывательщины, пошлости, бескультурья. В рассказе «Суд» (1881) рисуется картина суда, учиненного лавочником над своим сыном Серапионом, заподозренным в краже у отца 25 рублей. По приговору импровизированного суда односельчан, собранного отцом, Серапиона подвергли публичной порке. Однако, как выясняется тут же, выпороли его зря, так как деньги нашлись. Между тем, битый Серапион чувствует себя героем. «Ничего-с,— заявляет он после порки.— Нам не впервой-с. . . Не беспокойтесь. Я на всякие мучения всегда готов. . .

Серапион выпивает, поднимает вверх свой синий носик и богатырем выходит из избы» (I, 125).

Близко к этому и поведение героя рассказа «Гордый человек» (1884) Семена Пантелеевича, по недоразумению, в котором виновато главным образом его глупое упрямство, спущенного с лестницы на свадьбе купца Синерылова. Однако это приключение нисколько не смущает героя. Когда недоразумение рассеивается, когда все узнают, что Семен Пантелеевич — почетный гражданин и получает 3000 рублей жалования, он как ни в чем не бывало продолжает выпивать с теми же гостями, которые только что награждали его пинками и подзатыльниками. И никого из окружающих подобное поведение героя нисколько не удивляет.

Различные варианты аналогичных комедий и трагикомедий рисуют рассказы «Отставной раб» (1883), «Радость» (1883), «Случай с классиком» (1883), «Дочь Альбиона» (1883) и многие другие.

Герои рассказов «Отставной раб», «Гордый человек», «Суд», «Радость» и других вновь возвращают нас в мир Меркуловых, мир призрач-

ных и противоестественных чувств и понятий, утвердившихся как норма нравственной жизни людей.

Идея, лежащая в основе всех этих рассказов Чехова, сама по себе не была нова. Мысль о неразумности, противоестественности существующих общественных отношений и соответствующих им нравов была основной посылкой европейского просвещения. Человек, считали просветители, добр по своей природе. Пороки и уродства в нравственной жизни современного общества являются результатом искажения гуманных, естественных, человеческих чувств неразумно устроенными общественными отношениями. В этом сходились мыслители XVIII и первой половины XIX века — просветители и утопические социалисты, хотя чаще всего резко расходились в своих взглядах на идеальное человеческое общежитие и пути его достижения.

Идея неразумности общественного устройства и общественных нравов была широко представлена и в русской литературе демократического и революционно-демократического направления. Уже Гоголь стремился показать господствующие нравы николаевской России как фантастические и противоестественные. Именно в этом истоки фантастического гротеска в «Петербургских повестях» писателя. Сумасшедший Поприщин потому и оказывается вдруг мыслящим и человеческим, что выпадает из норм жизни николаевской действительности («Записки сумасшедшего»).

С особой остротой, блеском и силой эта мысль была развита Герценом в памфлете «Доктор Крупов». Здесь не только современные нравы, но и вся человеческая история объявлялась противоречащей «разумным началам». Автор предлагал взглянуть «на исторические лица с точки зрения безумия, на события — с точки зрения нелепости и ненужности».¹⁰ При таком подходе к истории, по мнению доктора Крупова, окажется, «что история не что иное, как связный рассказ родового, хронического безумия. . . Разверните какую хотите историю, везде вас поразит, что вместо действительных интересов всем заправляют мнимые, фантастические интересы; взгляните, из-за чего льется кровь, из-за чего несут крайность, что восхваляют, что порицают,— и вы ясно убедитесь в печальной на первый взгляд истине,—и истине, полной утешения на второй взгляд, что все это следствие расстройств умственных способностей».¹¹

Обращаясь к современности, Герцен видит неразумность прежде всего в самом социальном устройстве, которое олицетворяется им в образе одного из русских губернских городов. Городок этот, как оказывается, тем и примечателен, что «возник собственно для удовольствия и пользы начальства. . . Остальные жители — как купцы, мещане — больше находились для порядка, ибо нельзя же быть городу без купцов и мещан, Все получали смысл только в отношении к начальству (и к откупам, впрочем); мастеровые — например, портные, сапожники — шили для чиновников фраки и сапоги, содержатель трактира имел для них бильярд. Прочие не служащие в городе занимались исключительно производением тех средств, на которые чиновники заказывали фраки, сапоги и увеселялись на бильярде.

В нашем городе считалось пять тысяч жителей; из них человек двести были повергнуты в томительнейшую скуку от отсутствия всякого занятия, а четыре тысячи семьсот человек повергнуты в томительную деятельность от отсутствия всякого отдыха. Те, которые денно и ночью работали, не зарабатывали ничего, а те которые ничего не делали, непрерывно зарабатывали, и очень много».¹²

¹⁰ А. И. Герцен, Собрание сочинений в тридцати томах, т. IV, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 264.

¹¹ Там же, стр. 263.

¹² Там же, стр. 258

Столь же противоестественной представляется Крупову, а вместе с ним, конечно, и Герцену, современная жизнь и в ее более частных проявлениях. Таковы семейные отношения — одинаково безумные как у мещанки Матрены Бучкиной и ее пьяницы мужа, так и в семье богатого помещика, где муж и жена, ненавидящие друг друга, считают себя, однако, обязанными жить вместе и продолжать нравственно истязать один другого. Противоестественны и безумны и другие стороны жизни современного общества снизу доверху. В этих условиях юродивый Левка, приятель детства доктора Крупова, кажется ему лучше и даже разумнее других. Он добр, стязчив, любит природу и даже мудр, потому что, «если наберет земляники или грибов,— пишет Герцен,— то его не так-то легко убедить, что он может есть одни неспелые ягоды да сыроежки, а что вкусные ягоды и белые грибы принадлежат... ну, хоть отцу Василью».¹³

Взгляд на общественное устройство, высказанный в «Докторе Крупове», Герцен повторял неоднократно и позже, в других своих произведениях, в том числе таких, как «Скуки ради» (1868), «Афоризмата» (1869).

Подобные же мысли высказывал и Салтыков-Щедрин, причем в некоторых своих произведениях в форме, весьма близкой Герцену. Так, в 1885 году в «Русских ведомостях» была опубликована сказка Щедрина «Дурак», прямо продолжавшая идеи герценовского «Доктора Крупова». Щедрин еще больше заостряет и обнажает основные мысли Герцена. Так, герой его сказки Иванушка в отличие от Левки Герцена совсем не юродивый, а совершенно нормальный человек. Дураком же его считают люди, которые судят о его поведении с точки зрения укоренившихся норм человеческого общежития. На самом же деле «глупость» Иванушки состоит лишь в том, что он не понимает и не признает «священного принципа собственности», в правом деле «пряником лезет», не понимает истории, юриспруденции, науки о накоплении и распределении богатств и т. п., т. е. стоит на той самой точке зрения, которую и проводил Герцен в своем «Докторе Крупове». Закономерен поэтому и вывод Щедрина, что Иванушка «совсем... не дурак, а только подлых мыслей у него нет — от этого он и к жизни приспособиться не может».¹⁴ Заметим, что подобные мысли волновали и других писателей демократического лагеря — Помяловского в его «Молотове» и «Мещанском счастье», Каронина-Петропавловского в повестях «Мой мир» и «Места нет» и др.

Мысли о противоестественности существующих общественных отношений и нравов нашли своеобразное отражение и в творчестве Л. Н. Толстого, являвшегося, как известно, горячим поклонником великого французского просветителя Жан-Жака Руссо. «Человек рождается совершенным,— есть великое слово, сказанное Руссо, и слово это, как камень, остается твердым и истинным»,— писал Л. Н. Толстой уже в 1862 году.¹⁵ На протяжении всего своего творческого пути Л. Н. Толстой неустанно обличал жизнь господствующих классов общества именно как лживую, противоестественную в самой своей основе, противоречащую тому идеалу «гармонии, который мы носим в себе».¹⁶ Однако, беспощадно обличая жизнь общественных верхов, Толстой в то же самое время объявлял отсталое, невежественное патриархальное русское крестьянство носителем истинной нравственности. В этом Толстой расходился с русскими просветителями и оказывался в основе своих взглядов близок народникам.

¹³ Там же, стр. 246.

¹⁴ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. XVI, Гослитиздат, М., 1937, стр. 175.

¹⁵ Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, юбилейное издание, т. 8, Гослитиздат, М., 1936, стр. 322.

¹⁶ Там же, стр. 321.

Резко расходился Л. Н. Толстой с просветителями и тогда, когда утверждал, что идеал находится не впереди, а сзади нас.¹⁷

Трудно сказать, кто из русских или европейских писателей помог Чехову в определении важнейшей темы его юмористического творчества. Да это и не имеет сколько-нибудь существенного значения. Важно другое, — что уже в своих ранних юмористических рассказах Чехов подхватывает и продолжает одну из важнейших тем русской литературы, восходящую к русскому просвещению 40—60-х годов, сближающую Чехова в 80-е годы вовсе не с Лейкиным, а с Щедриным, с одной стороны, Л. Н. Толстым, с другой.

В своей статье 1944 года «О Чехове» Б. М. Эйхенбаум писал: «... Чехов открыл целую обширную область жизни, не использованную литературой, — область житейских мелочей и случаев, на первый взгляд незначительных и только смешных или странных, а на самом деле характерных и достойных пристального внимания. Оказалось, что литература глядит из каждого окна, из каждой щели, — надо только поспевать, чтобы заносить этот колоссальный материал наблюдений в записную книжку».¹⁸ Это совершенно справедливое замечание нуждается, однако, в некотором уточнении. Не в том дело, что Чехов открыл «обширную область жизни, не использованную литературой». О «мелочах жизни», «житейских дрязгах» немало писали и предшественники Чехова и его современники. Чеховское открытие состояло в другом. Ему удалось взглянуть на эти мелочи новыми глазами, увидеть в них характерные черты общего строя жизни, антигуманного и противоестественного с точки зрения просветительских идеалов. Именно этот новый взгляд, в свое время предложенный Герценом, этот особый угол зрения на «мелочи жизни», на повседневность и открыл перед ним безграничные творческие просторы. Тогда-то и оказалось, что литература действительно «глядит из каждого окна, из каждой щели».

Оригинальность Чехова состояла и в тоне, стиле обнажения противоестественности существующих социальных отношений. Здесь Чехов не следует ни Герцену, ни Толстому. Обличительный пафос этих писателей совершенно чужд ему. Вообще избегая прямых оценок, Чехов скорее склоняется к комической похвале тех уродливых явлений, которые он изображает, и тут подчас является прямым продолжателем традиции гоголевского юмора. Когда мы читаем у Чехова: «В один прекрасный вечер, не менее прекрасный экзекутор...» («Смерть чиновника» — I, 37), то в нашем сознании неизбежно всплывают интонации гоголевского «Миргорода» и «Петербургских повестей». Однако чаще всего Чехов гораздо сдержаннее Гоголя в выражении авторской иронии, стремится к полной иллюзии объективного художественного письма, когда явления и события говорят только сами за себя. В. Г. Белинский писал, что «смешное комедии вытекает из беспрестанного противоречия явлений с законами высшей разумной действительности».¹⁹ Чехов прилагает усилия к тому, чтобы дать в своих рассказах пародийно заостренные явления социальной действительности, что же касается «законов высшей разумной действительности», то здесь он полностью полагается на своего читателя. Иначе говоря, Чехов исходит из того, что эти «законы» — гуманные нравственные нормы — действительно являются естественным достоянием человека и лишь затемнены уродливым социальным устройством. Так чеховский гуманизм отражается в самой художественной системе его раннего творчества.



¹⁷ Там же.

¹⁸ Б. Эйхенбаум. О Чехове. «Звезда», 1944, № 5—6, стр. 75.

¹⁹ В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. III, Изд. АН СССР, М., 1953, стр. 448.