

ЧЕХОВ И ЕГО ВРЕМЯ

ЧЕХОВ И ЕГО ВРЕМЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛАНЬ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
им. А. М. ГОРЬКОГО

ЧЕХОВ И ЕГО ВРЕМЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

МОСКВА • 1977

Сборник представляет собой коллективный труд о связях Чехова с его временем. Вслед за первым («В творческой лаборатории Чехова», издательство «Наука», 1974) он продолжает серию сборников-спутников нового Полного собрания сочинений и писем А. П. Чехова.

Редакционная коллегия:

Л. Д. ОПУЛЬСКАЯ, З. С. ПАПЕРНЫЙ,
С. Е. ШАТАЛОВ

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Настоящий труд является вторым в ряду научно-исследовательских сборников-спутников нового Полного собрания сочинений и писем А. П. Чехова (первый сборник — «В творческой лаборатории Чехова» — вышел в издательстве «Наука» в 1974 г.).

Тема настоящего сборника — Чехов и его время — предполагает разные аспекты и, естественно, никак не может быть исчерпана одной книгой. Не претендуя на всесторонний охват этой темы, участники коллективного труда сосредоточили внимание на творческих взаимоотношениях Чехова с литераторами-современниками, с органами печати. Сюда же примыкают материалы, связанные с критическими и читательскими откликами, а также документы семейного архива и др.

Авторы стремились в освещении темы «Чехов и его время» опираться на новые — неизвестные или забытые — документы, факты, сведения. Многие из них были обнаружены в работе над подготовкой выходящего ныне издания чеховских сочинений и писем.

Книга состоит из трех разделов.

В первом представлены статьи о творческих связях Чехова и писателей-современников (Достоевский, Салтыков-Щедрин, Гаршин, Короленко, М. Горький, Лесков, В. Билибин, П. Боборыкин, Тэффи, Волошин и другие).

Во втором — статьи о драматургии Чехова и современном ему театре.

В третьем разделе собраны материалы о сотрудничестве Чехова в современных органах печати («Будильник», «Русская мысль», «Новое время»); о полемике вокруг Толстого, отразившейся в чеховских рассказах; отзывы марксистской дооктябрьской критики о творчестве Чехова; статья о читательских откликах и др.

В коллективном сборнике принимают участие научные сотрудники ИМЛИ, а также — Московского государственного университета, Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, Института истории искусств; исследователи Москвы, Ленинграда, Минска, Горького, Мелихова.

Редакция предполагает издавать чеховские сборники-спутники регулярно, каждые два года.



...> I <...

Г. А. БЯЛЫЙ
СОВРЕМЕННОКИ

1

В 1883 г. в обозрении «Осколки московской жизни» Чехов, безвестный тогда фельетонист юмористического журнала, с яростным негодованием обрушился на Константина Леонтьева за его брошюру «Наши новые христиане». «Один из наших доморощенных мыслителей, некий г. Леонтьев, сочинил сочинение «Новые христиане», — писал Чехов. — В этом глубокомысленном трактате он силится задать Л. Толстому и Достоевскому и, отвергая любовь, взывает к страху и палке как к истинно русским и христианским идеалам. Вы читаете и чувствуете, что эта топорная, нескладная галиматья написана человеком вдохновенным (москвичи вообще все вдохновенны), но жутким, необразованным, грубым, глубоко прочувствовавшим палку... Что-то животное сквозит между строк в этой несчастной брошюрке. Редко кто читал, да и читать незачем этот продукт недомыслия» (II, 349)¹.

Это было первое литературно-общественное выступление Чехова, первое заявление литературной позиции. Чем вызвана резкость смысла и тона? Чехов ни тогда, ни позже не был безоговорочным приверженцем ни Достоевского, ни Толстого. Его отношение к каждому из них было далеко от наивного исповедничества. Будучи творчески связан с предшественниками и современниками — с Толстым и Достоевским, Глебом Успенским и Гаршиным, Короленко и Михайловским, — Чехов всегда оставался самим собой, со своей особой позицией. Но он

¹ Произведения Чехова цитируются по его Полному собранию сочинений и писем в 20 томах (1944—1951). Указываются номер тома и страница.

всегда понимал, что делает с ними одно дело и при полной своей самостоятельности состоит в духовном родстве с мыслителями и писателями, для которых искание правды несовместимо с призывами к «страху и палке», какими бы философскими, политическими или религиозными аргументами эти призывы ни подкреплялись.

Достоевский, в защиту которого выступил молодой Чехов, не раз писал, что не хочет и не может верить, «чтобы зло было нормальным состоянием людей», что возрождение человека к иной жизни и к иным отношениям не только возможно, но и неизбежно и что все люди «от мудреца до последнего разбойника» идут к этому, «только разными дорогами» («Сон смешного человека»). В другой связи и в другие годы Чехов, казалось бы бесконечно далекий от Достоевского, говорил, в сущности, о том же: «И как ни велико зло в мире, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с этой правдой, как лунный свет сливается с ночью» («В овраге»).

Это было не случайной сентенцией и не мимолетным настроением, а идеей идей Чехова, главным мотивом его творчества. На это намекал молодой писатель, когда в юмористических рассказах весело смеялся над жизнью, уклонившейся от того, чем она могла и должна бы быть; об этом говорил он, рассказывая, как темные люди, погруженные в длинные, тягучие думы, тоскуют о счастье, которое где-то близко, но недоступно, зарыто в землю. Сейчас в мире царствуют зло и обман, неправда и «лжа», жестокость и наглая сила, но герои Чехова, неграмотные и просвещенные, либо твердо знают, либо смутно чувствуют, что зло не может быть «нормальным состоянием людей», что правда где-то близко и при всей недоступности все-таки достижима и что устроиться людям на земле можно.

«Если только все захотят, то сейчас всё устроится», — говорил Смешной человек у Достоевского, и смешные люди у Чехова думают примерно так же и твердо знают, что «счастье и мир настанут на земле» («Три сестры»); что все, недостижимое для людей теперь, «когда-нибудь станет близким, понятным», «только вот надо работать, помогать всеми силами тем, кто ищет истину» («Вишневый сад»); что «так жить нельзя, что нет надобности жить дурно, если можно жить прекрасно» («Баба цар-

ство»); ибо «правда и красота... по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» («Студент»). Все это в сознании чеховских героев туманно и неясно и покоится больше на вере, чем на знании. Как добиться того, чтобы «жить прекрасно», как сделать, чтобы «изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь», в которой «и сильный и слабый одинаково падают жертвой своих взаимных отношений», герои Чехова не знают, хотя порой о многом догадываются, и автор не подсказывает им решений, как это часто делали его старшие братья — Достоевский и Толстой. Чехову было важно, чтобы люди задумались, пережили нравственный толчок, потеряли спокойствие, захотели «перевернуть» свою жизнь.

Рисую так судьбу своих героев, Чехов был вместе с многими своими современниками, старшими и младшими, с корифеями большой литературы и с ее рядовыми работниками, с ее мастерами и подмастерьями. Это не была его личная тема, это была тема времени, ее подсказывала эпоха конца века, драматическая и тревожная.

Уже упоминавшийся Смешной человек Достоевского, разуверившись во всем и потеряв охоту и способность влачить опустылевшее существование, в вешем сне увидел истину и воскрес к жизни, чтобы стать проповедником найденной им правды. В разных формах идея возрождения человека и обновления жизни присутствует у Достоевского почти всегда; в том или ином виде она налицо во всех его крупных романах, но в последних произведениях — в «Сне смешного человека», в «Подростке» и «Братьях Карамазовых» — она господствует, пронизывая все повествование, и порождает видения золотого века, образы мировой гармонии, идею «радостного воскресения», которую «полусмеясь, полуввосторге» развивает Алеша Карамазов, призывая при этом всех идти «рука в руку».

Толстой в 80-х годах говорил о том, что теперь у «темных» начинают открываться глаза, что они переходят от тьмы к свету, от лжи и заблуждений к осознанию неправильно прожитой жизни, к нравственному прозрению, к воскресению, не мистическому, а реальному, к сознанию того, что обыденная, признаваемая законной, привычная жизнь есть «ужасный, огромный обман», от которого надо избавиться.

В 1862 г. Достоевский в предисловии к «Собору Парижской богородицы» Гюго писал, что «основная мысль всего искусства девятнадцатого столетия» — «восстановление погибшего человека». Теперь, в конце столетия, речь идет уже о другом — о пробуждении не «погибшего», а, напротив, как будто вполне благополучного человека. Самые чуткие писатели разрабатывают эту тему — не только Достоевский и Толстой, но и стоявший от них в стороне Глеб Успенский.

Во многих произведениях Успенского появляются фигуры «пропавших» «неизлечимых», заболевших странным «недугом», порожденным новым временем, когда привычный строй жизни колебался под напором новых предчувствий и новых идей. Нечто подобное, смутное и тревожное, как думает Успенский, переживали, вероятно, люди «во дни падения Новгорода и Пскова. Умирала и там и тут идея, державшая город и народ». В такое время «что-то вроде каких-то зарниц» пробегает у человека в темной ночи его совести и возникает небывалая доселе болезнь. Эта болезнь — мысль. Она проникает в самые, казалось бы, не подготовленные к ней души. «Среди, по-видимому, мертвой тишины, в этом кажущемся безмолвии и сне, по песчинке, по кровинке, медленно, неслышно перестраивается на новый лад запуганная, забитая и забывшая себя русская душа, а главное — перестраивается во имя самой строгой правды» («Неизлечимый»).

У разных людей она перестраивается по-разному. Жена богатого купца и дочь богача покидает мужа, бросает дома, лавки и уходит в деревню учительствовать. Подростки-гимназисты, выраставшие под гнетом безнадежности, в свои юные годы уже обиженные жизнью, под влиянием встречи с юродивым, с бродягой, начисто оторванным от всех понятий и привычек порядочного общества, «сразу поняли, что человек свят, велик, необыкновенен, и сразу почувствовали радость чего-то нового, незлого, светлого и высокого» («Парамон-юродивый»).

Правда, чудо возрождения было прервано вмешательством наглой, уверенной в себе силы, радость мгновенно исчезла, дети почувствовали себя предателями, но, даже и пройдя сквозь ужас нравственной порчи, они не приспособились вполне к жизни, основанной на лжи, фальши и позорной трусости, а перешли в разряд «пропавших». Невелики результаты нравственного переворота, но все-

таким это переверот, потрясение, тягостное, но благодетельное пробуждение совести и мысли. «Уйти — коротка душа», — говорит герой «Неизлечимого», но остаться в прежнем состоянии уже невозможно. Настали новые времена, а новые времена — это «правда во всем, чтобы по чистой совести...» Проснувшаяся совесть «ест» людей и даже доводит их до смерти. «И мрут, страсть как мрут...»

Н. К. Михайловский сказал однажды, что смерть может быть в иные эпохи признаком и доказательством жизни, и это близко к тому, о чем говорил Глеб Успенский в своих этюдах о болезнях совести. Тот же Михайловский в ту же пору ввел в обиход понятие «кающегося дворянина», почувствовавшего личную ответственность за свое общественное положение. Это опять перелом, поворот судьбы, разрыв с привычной средой, покаяние, самоосуждение. В этой трудной психологической перестройке Михайловский видел большую правду и большую красоту. Он настойчиво доказывал, что «та красота, которую художники испокон века выслеживают в первой любви, есть — ничто, плоскость в сравнении с красотой первого проблеска покаяния» («Вперемежку»). И здесь перед нами отказ от той жизни, которая есть «ужасный, огромный обман» и — нравственное возрождение.

О том, как человек внезапно, точно от какого-то удара или толчка, прозревает, расстаётся с прежней бездумностью и переоценивает свою жизнь, писал Всеволод Гаршин, близкий Чехову по духу; не случайно он сразу высоко оценил далеко не всеми понятую чеховскую «Степь». Для героев Гаршина этот пересмотр жизни наступает быстро, но готовится медленно. Человек изо дня в день воспринимает будничное зло и неправду как нечто привычное, не подлежащее суду и оценке, как нечто такое, что есть сама жизнь. Перелом заключается в том, что человек вдруг осознает, что это не жизнь, а ее искажение, не норма, а странное отклонение от нее. Победа «разумного сознания» приносит ему не облегчение, не радость, а боль, жестокое страдание, возникает та самая болезнь совести и мысли, которую простодушный герой Глеба Успенского переживал как физический недуг: у него что-то сделалось в пояснице, в желудке, появилась слабость в теле, зевота, потом «вступило в сердце» и удавило, точно ножом («Неизлечимый»).

Чехов многими своими произведениями примыкает к сходному кругу тем, идей и социальных настроений. Он также ведет своих героев к возрождению и заставляет пережить кризис под влиянием внезапного нравственного толчка. Таким толчком у Чехова может быть несчастье. «Бывают в жизни отдельных людей несчастья, например, смерть близкого, суд, тяжелая болезнь, которая резко, почти органически изменяет в человеке характер, привычки и даже мировоззрение», — писал Чехов в рассказе «Тяжелые люди». В этих словах — художественная программа, которую Чехов осуществлял последовательно на протяжении многих лет. Смерть близкого как толчок к пересмотру всей жизни, к переоценке ее — тема рассказа «Горе». Смерть близкого и последовавшая за ней тяжелая болезнь перевернули душу Бронзы в «Скрипке Ротшильда». Характерно для Чехова, что в обоих рассказах духовный кризис переживают одаренные люди; в натуре каждого из них есть своя артистичность. Другой незаурядный человек, наделенный мучительным, неукротимым даром искания правды, попадает под суд за убийство брата и на каторге, униженный, потерявший все, но не сломленный несчастьем, а возрожденный им, преодолевает новую, трудную ступень на пути к настоящей правде («Убийство»). И во всех этих случаях переоценка личной жизни сопровождается ощущением общей неправды, тяготеющей над людьми. Якову Богомолу, герою «Убийства», накануне постигших его испытаний «жизнь стала казаться... странною, безумною и беспросветною», а Бронза, думая о своей пропащей, убыточной жизни, не отделяет ее от общего порядка вещей: «Зачем на свете такой странный порядок, что жизнь, которая дается человеку только один раз, проходит без пользы?» «Все на этом свете пропадало и будет пропадать!» — думает он и чувствует, что так не должно быть.

2

Мир рушится — эта мысль приходит иной раз в голову героям Чехова сама собой, без нравственных потрясений, без больших несчастий и бед. Их место занимают неприятности, недоразумения и мелкие дрызги, а результат оказывается тот же самый. «Мир погибает...» — говорит Елена Андреевна в «Лешем» и повторяет эти слова

в «Дяде Ване». Близкую гибель мира предчувствует пастух Лука в рассказе «Свирель». Треплев пишет фантастическую пьесу о том, как, «свершив печальный круг», угасли на земле все жизни — люди, львы, орлы и куропатки... Треплеву вторит Астров в «Дяде Ване». На основе вполне реальных наблюдений он говорит: «Исчезли и лоси, и лебеди, и глухари. От прежних выселков, хуторков, скитов, мельниц и следа нет. В общем картина постепенного и несомненного вырождения, которому, по-видимому, остается еще каких-нибудь 10—15 лет, чтобы стать полным». И это тоже не была только чеховская тема. В конце XIX в. на фоне преобладавших в литературе картин неподвижной, застывшей жизни она, как «мене, текел, фарес», возникала как будто неожиданно, в сопровождении образов повседневной жизни, среди прозы человеческого существования.

Герой рассказа «Кроткая» у Достоевского после самоубийства жены, возмущенный «мрачной косностью», разбившей его надежды, кричит: «Взойдет солнце и — посмотрите на него, разве оно не мертвец? Все мертво и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание — вот земля!» В стихотворении в прозе Тургенева «Конец света» рассказан сон о том, как среди обычной обстановки, где-то в России, в глуши, в простом деревенском доме простые люди с ужасом увидели, как умер воздух, провалилась земля, упал небосклон. В миг все были раздавлены, погребены, потоплены черной водой и наступила вечная темнота. Рассказчик уже упоминавшегося «Парамона-юродивого» вспоминает, что атмосфера, в которой он рос, была полна страхов и тяжелых предчувствий близкой гибели, «необходимости пропасть». «Пропадешь! — кричали небо и земля, воздух и вода, люди и звери...» Незавершенная последняя работа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Забытые слова» начиналась так: «Мне чудилось (не то во сне, не то наяву), что невидимая, но властная рука обвила меня и неудержимо увлекает в зияющую пустоту. Я сознаю себя беспомощным и даже не пытаюсь сопротивляться загадочной силе, словно нечто роковое ждет меня впереди. И чем глубже я погружаюсь в необъятную даль, тем унылее становятся перспективы, тем быстрее свет сменяется сумерками, тем решительнее потухает вселенская жизнь под игом всеобщего омертвения».

Интереснее всего то, что эти образы гибели, катастрофы, конца были проникнуты, как ни странно, не безнадежностью, а, напротив, надеждой на обновление, на спасение. Чем мрачнее были картины гибнущей жизни, тем чаще возникали мысли о неизбежности возрождения, предчувствия очистительной бури, которая должна положить конец омертвлению жизни. «Будет буря, товарищ!» — так в 1900 г. начинался очерк В. Г. Короленко «Мгновение». Через год в «Трех сестрах» прозвучали слова: «...Готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка...» И еще через год у Горького, как завершение темы: «Пусть сильнее грянет буря!»

Становилось ясно, что кончается не мир, не жизнь, а такой ее уклад, который делает ее неразумной до фантастичности, не пригодной для человеческого существования, ненормальной до безумия. Толстой в 1897 г. записал в дневнике: «Признание братства людей и жестокий, зверский, оправдываемый людьми, небратский склад жизни — неизбежно приводит к признанию сумасшедшим себя или всего мира».

В безумном мире нормальное воспринимается как ненормальность, а безумие как здравый смысл. Очнувшиеся люди становятся в глазах окружающих сумасшедшими или близкими к сумасшествию. Когда герой рассказа Гаршина «Художники» Рябинин видит рабочего, которого железный молот бьет по груди, и осознает, что это не что иное, как обычный труд, нормальная профессия, он сам становится как бы ненормальным. Написав этого рабочего на полотне, он сидит перед картиной, смотрит на ее героя и думает: «Я от него сойду с ума. Нужно его завесить». А потом, когда, пережив нервное потрясение и муки проснувшейся совести, он меняет свою жизнь, про него говорят: «Ну, не сумасшедший ли это человек?»

Герой «Красного цветка» — это уже подлинный сумасшедший, в точном, клиническом смысле этого слова. По определению авторитетного психиатра, профессора И. Сикорского, у больного маниакальное возбуждение, идеи бреда, совместное существование двух сознаний — нормального и патологического, необыкновенная сила аффектов и другие характерные симптомы психической болезни. Дурное направление ее со смертельным исходом вызвано, вероятно, недостаточным изолированием боль-

ного от внешних впечатлений. Словом, все нарисовано в точном соответствии с жизненной, даже научной правдой. И вместе с тем это не просто психически больной, а самоотверженный безумец, вступивший в борьбу со всем злом мира и умерший как передовой боец человечества. Это высокое безумие Дон-Кихота, которым держится мир и которого никогда не поймут «вполне нормальные» люди.

Герой рассказа М. Горького «Ошибка» (1895) также болен манией величия, он считает себя учителем и пророком и стремится спасти людей, взятых в плен мелочами жизни. Как некий Моисей, он мечтает увести их за собой в пустыню, чтобы обновить жизнь и создать царство всеобщей гармонии. Другой безумец говорит в этом рассказе о том, что люди внешне нормальные в действительности умирают от безумия, а те, кто хочет счастья загнанным жизнью людям, считаются сумасшедшими.

Герой незавершенных «Записок сумасшедшего» Л. Толстого, после того как понял ненормальность мира, сам стал себя считать сумасшедшим. «Они признали меня подверженным аффектам и еще что-то такое, но — в здравом уме; они признали, но я-то знаю, что я сумасшедший». Нормальный человек в безумном мире и должен, по мысли Толстого, считать себя сумасшедшим.

У Чехова в «Палате № 6» показано то «всеобщее безумие», которое считается обыденным порядком жизни. Там, в сущности, все ненормально: один болен равнодушием, другой — пошлостью, третий — тупой наглостью, четвертый — манией преследования. Настоящий сумасшедший, психически больной человек — единственный среди них, кто думает и говорит «о человеческой подлости, о насилии, попирающем правду, о прекрасной жизни, какая со временем будет на земле». В «Черном монахе» другой чеховский больной в периоды обострения болезни становится возвышенным мечтателем, охваченным красотой мира, чувствующим ту радость, которая должна была бы стать нормальным состоянием человека. Когда же болезнь отступает и Черный монах перестает являться ему, он становится капризен и мелочен, несправедлив и жесток. Вместе с манией его покидает и величие. Черный монах, созданный воображением больного, льстит ему, лукаво внушает иллюзию избранности и презрение к человеческому «стаду». И он же поднимает

его на высоты духа, делает добрым и любящим, благородным и великодушным, готовым умереть для общего блага. Наконец, Черный монах приносит герою последнее утешение и в предсмертные минуты возвращает ему «молодость, смелость, радость» и «невообразимое, безграничное счастье» — все это, увы, вместе с манией величия.

Такова чеховская картина привычного безумия обыденной жизни, настолько ненормальной в своих основах, что человеку пужно сойти с ума, стать «не в себе», чтобы ощутить и понять то, что закрыто от людей, пораженных хронической болезнью искаженного сознания, признаваемого нормальным, и таким образом, дорогой ценой вернуть себе радость жизни, широту мысли, душевный размах — все то, что по логике вещей должно быть нормой человеческого существования.

Еще Достоевский в одном из юношеских писем обронил удивительную фразу: «У меня есть прожект: сделаться сумасшедшим». Став писателем, он осуществил свой «прожект» в разных произведениях и в разных формах. Иногда сумасшедшим «делался» герой, иногда рассказчик, но суть «прожекта» от этого не менялась. При этом цель была не в том, чтобы «в чине юродивого» поведать людям нечто потрясающе новое, а, напротив, чтобы напомнить давно известное, изначально человеческое, но погребенное под пеплом обыденности. Иван Дмитриевич в «Палате № 6» тоже не проповедует новых истин, его страстные речи — это «попури из старых, но еще недопетых песен». Каждая эпоха допевает их по-своему. В конце XIX в. эти песни наполнились ощущением близости перелома.

3

Как призма, сквозь которую современный мир должен был отразиться во всей своей ущербности, могло быть избрано и детское сознание. Так было у Чехова в его широко известных рассказах о детях, так было и у других писателей его времени. В 1898 г. Л. Толстой записал в дневнике: «Отчего дети и дурачки поднимаются на такую страшную высоту, выше большинства людей? Оттого, что разум их не извращен ни обманами веры, ни соблазнами, ни грехами. На пути к совершенству у них ничего не стоит». В записной книжке Толстого 1895 г.

есть короткая запись: «Дети — люди серьезные». Перед их серьезным взглядом обнажалась нелогичность, глупость, суетность забот и дел, которыми поглощен уклонившийся с разумного пути мир. О том, чтобы «обратиться и стать, как дитя», мечтает измученный рефлексией и эгоцентризмом герой рассказа Гаршина «Ночь», в возвращении к детству он видит возможность исцеления, а первый толчок к возрождению он переживает после того, как вспомнил самого себя, каким был в детстве. Пережив это внезапное просветление, он решает бросить все и уйти. Только смерть мешает ему осуществить это намерение, детское и безумное одновременно.

Доктор Королев у Чехова («Случай из практики») уверен, что дети или внуки людей его поколения «побросают все и уйдут». Он говорит об этом ночью, в задумчивой беседе с чуткой, больной девушкой, у которой «нервы подгуляли»; в обычном дневном разговоре со здоровым, «взрослым» человеком он вряд ли сказал бы нечто столь несуразное и наивное. Однако мысль, высказанная доктором, зреет в умах разных людей и толкает их порой на необычные поступки.

Молодая девушка, которая живет под строгим надзором отца и мачехи, точно в тюрьме, бросает все и уезжает навстречу своей судьбе, другая девушка бежит почти из-под венца, чтобы стать курсисткой, а главное, чтобы «перевернуть жизнь». Замужняя дама, жена профессора, мечтает вслух: «Улететь бы вольною птицей от всех вас, от ваших сонных физиономий, от разговоров, забыть, что все вы существуете на свете...» Старый человек, прощаясь с молодым другом, быть может, навсегда, говорит ему как нечто продуманное и решенное: «Я, брат, завтра уезжаю, может, никогда не увидимся, так вот тебе мой совет. Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку и уходи... уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше». Умирает архиерей, и в предсмертном видении ему чудится, что он, уже простой человек, уходит куда-то вдаль, весело постукивая палочкой, что «он свободен теперь, как птица...»

У Льва Толстого в его поздних произведениях бросают все и бегут куда глаза глядят и мужик Корней Васильев, и князь Степан Касатский, и государь Александр Павлович. Другой, легендарный, правитель в «Ска-

зании о гордом Аггее» Гаршина отказывается от власти и становится поводырем слепых.

Нищие, бродяги, босяки делаются героями литературы. В 80-х годах появляется галерея сибирских бродяг Короленко. Это люди недюжинные, озлобленные и гордые. Они знают о жизни много горького и смотрят на нее недобрым взглядом. И в то же время, несмотря на страшный опыт бродяжьей жизни, они не теряют надежды на вольную волю. Сродни им герой одноактного драматического этюда Чехова «На большой дороге» (1885), бродяга и вор Мерик, человек злой и буйный, презирующий людей и мучающийся лютой тоской. В 90-х годах появляются босяки Горького, о которых критика говорила, что это люди не столько отвергнутые обществом, сколько отвергшие его. Они гордятся своей свободой от всяких пут и уз современного общества. Они жаждут справедливости, а иные из них даже чувствуют какую-то связь со Стенькой Разиным.

Это уже конец процесса, началось же все значительно раньше. Характерно, что уже в 70-х годах Достоевский дал новую жизнь некрасовскому страннику Власу и предсказал судьбу Власа толстовскому Левину, как и всем тем нового корня русским людям, которым *«нужна правда, одна правда без условной лжи»*. «... За слово истины всякий из них отдаст жизнь свою и все свои преимущества, говорю — обратится в Власа». В «Братьях Карамазовых» один из таких людей, молодой офицер, бросает службу, привычное положение в обществе и уходит в монахи, прослав за это юродивым. Душевный перелом наступает у него в ночь перед дуэлью. На дуэль он приезжает уже другим человеком, выдерживает выстрел противника, сам же от выстрела отказывается. Аналогичную ситуацию десятилетием позже вольно или невольно (скорее всего невольно, повинувшись духу времени) повторил Чехов в «Дуэли», только герой этой повести после перелома никуда не уходит; напротив, он остается там, откуда страстно хотел бежать ранее. Тема ухода, впрочем, налицо и здесь, только в другом повороте: герой «уходит» от себя самого, каким он был прежде, от прежнего своего отношения к жизни, от прежнего бытового уклада.

Итак, уйти, бежать, «бежать сегодня же, иначе я сойду с ума», как записал в своем дневнике внезапно

прозревший учитель Никитин («Учитель словесности»). Куда бежать? «Да куда угодно, — сказал Королев и засмеялся. — Мало ли куда можно уйти хорошему, умному человеку» («Случай из практики»). Зачем уйти? Чтобы «перевернуть жизнь». «Главное перевернуть жизнь, а все остальное неважно». Так говорит Саша в «Невесте», имея в виду личную жизнь Надежды, но в таких возгласах слышалась надежда и на изменение жизни общей. Люди, пережившие прозрение, понявшие, что надо «бежать» и «перевернуть жизнь», испытывают естественную потребность разобраться в том, как они к этому пришли, как совершился у них самый процесс возрождения, что они осудили в окружающем мире и прежде всего в самих себе.

Начали эту трудную работу психологического разбора, самоанализа и самообвинения «кающиеся дворяне». Недаром им было дано такое определение. В беллетристическом этюде Н. К. Михайловского «Вперемежку» герой заявляет о своем намерении рассказать всю правду о том, что накопилось в душе. «Если я буду лгать, так мне легче не станет, и брожение душевного отстоя не прекратится <...> Не знаю, выдержу ли я, хватит ли у меня смелости довести до конца свою задачу, но намерение мое твердо. Я откровенно расскажу, как и почему я стал кающимся дворянином, в чем каюсь, что ненавижу, что люблю, чего боюсь, на что надеюсь».

Потребность в покаянии почувствовал в конце 70-х годов и Л. Толстой, и у него хватило смелости довести до конца свою задачу. «Не то дорого, что земля круглая, а как дошли до этого», — говорил он. Начиная со своей знаменитой «Исповеди», Толстой открыто говорил, от чего он ушел и к чему пришел. В «Исповеди» он рассказал, как расстался со старой верой, оправдывавшей бесчеловечный и «безбожный» порядок. В следующей книге он развернул новое понимание веры («В чем моя вера?»). Потом, исходя из нового учения, он поставил вопрос «Так что же нам делать?» и дал ответ: «Царство божие внутри вас», что значило: пусть каждый перевернет свою жизнь, тогда мир изменится сам собою. Так разворачивалась, растянувшись на много лет и на много книг, большая исповедь Толстого.

У Чехова каются и исповедуются его герои. Пьеса «Леший» заканчивается покаяниями чуть ли не всех

действующих лиц. Хрущов восклицает с горечью: «Я верил этой сплетне и клеветал заодно с другими, ненавидел, презирал, оскорблял». Его покаянные возгласы звучат как смягченный вариант трагических самообвинений Толстого в «Исповеди»: «Я убивал людей на войне, вызывал на дуэли, чтоб убить, проигрывал в карты, проедал труды мужиков, казнил их, блудил, обманывал». Старик Орловский в «Лешем» вспоминает о пережитом им некогда очищающем и благодетельном приступе покаяния: «Тоска у меня, понимаешь ли — господи! Не выдержал. Вдруг слезы брызнули из глаз, зашатался и как крикну на весь двор, что есть мочи: «Друзья мои, люди добрые, простите меня ради Христа!» В ту же самую минуту стало на душе у меня чисто, ласково, тепло, и с той поры... во всем уезде нет счастливей меня человека». В первой редакции «Лешего» «дрогнувшим от слез голосом» приносил покаяние даже сам профессор Серебряков. Характер этих покаяний, как не раз указывалось в литературе о Чехове, навеян этической философией Толстого, но и в других произведениях, свободных от толстовского влияния, исповеди и покаяния продолжают звучать с не меньшей силой. В «Дуэли» кается Лаевский — в том, что «живя среди живых, не спас ни одной мухи, а только разрушал, губил и лгал, лгал...» «Что в моем прошлом не порок?» — спрашивал он себя... В «Трех сестрах» (действие 3-е) каются Чебутыкин, Ирина, Маша, Андрей, все по-разному, но каждый из них мог бы сказать словами Маши: «Мне хочется каяться, милые сестры. Томится душа моя». В жанре исповеди написаны у Чехова его большие повести «Моя жизнь» и «Рассказ неизвестного человека». Герои этих повестей рассказывают о том, как переменялась их жизнь и их убеждения. Они не разоблачают, не обвиняют себя, а спокойно и вдумчиво раскрывают свой внутренний мир перед читателями и перед собой. Это другая форма расставания с прошлым и ухода от него — без покаяний и без проповедей.

Это не исповедь людей, нашедших настоящую правду и возвещающих ее миру. Это рассказ о том, как трудно и вместе с тем необходимо ее искать. Люди хотят знать, «для чего живешь», «для чего журавли летят, для чего дети рождаются, для чего звезды на небе». Они хотят объединить разрозненные факты и найти их общий смысл,

они хотят, чтобы жизнь предстала перед ними не как стихийная необходимость, а как осмысленный процесс. Прежних объединяющих слов больше нет, сказать их некому, и каждый должен искать правду сам. Для прошувшихся людей настала пора великого размышления и они погрузились в себя.

Это, в частности, сказалоь в том, как люди у Чехова говорят друг с другом, в особенности в пьесах, где, по определению А. Р. Кугеля (предвосхитившего, кстати, многое, что говорилось после него), диалоги приобрели «монологическую форму». Критик объяснял это так: «Похоже на то, что при данной конъюнктуре никто никому ничем помочь не может, и потому речи действующих лиц — только словесно выраженные размышления. Разговора в истинном значении этого слова, когда один убеждает другого или сговаривается с другим, или когда единая мысль, направленная к единой цели или к единому действию, воссоздается частями в ансамбле участников, — такого разговора очень мало. Наивысшей формы отчужденности и невстречающегося параллелизма это достигает в беседе земского человека Андрея («Три сестры») с глухим сторожем Ферапонтом»².

Создается впечатление, что между людьми распались связи, погасло взаимопонимание, и, как во времена Вавилонской башни, смешались языки. Однако это далеко не так. Напротив, герои чеховских пьес заражены единым чувством, близки друг другу в самом главном, важном даже тогда, когда молчат или когда не слушают своих собеседников. Между ними установилось сердечное единение. Все говорят о своем и для себя, но в «подводном течении» их чувств разрозненные струи сливаются, потому что все охвачено той же неудовлетворенностью и теми же предчувствиями. Эти предчувствия не имеют определенных очертаний, но они сродни мечтаниям героев Достоевского о мировой гармонии и пророчествам Глеба Успенского о выпрямленном человеке и многому иному, что носилось в воздухе в конце XIX—начале XX в., в эпоху, когда сформировалось, окрепло и развернулось творчество Чехова.

² А. Р. Кугель. (Номо Novus). Русские драматурги. М., «Мир», 1934, с. 126—127.

ДВА ТАЛАНТА

(Антоша Чехонте и Виктор Билибин)

История эта началась в декабре 1882 г., когда Чехов, не ставший еще даже Антошей Чехонте, начал сотрудничество в «Осколках», а В. В. Билибин, уже имевший довольно известное имя И. Грэк, был главным сотрудником Н. Лейкина, считался вторым после него лицом в редакции, уже издал свою первую тоненькую книжечку юморесок и мог позволить себе несколько свысока — как молодой столичный мэтр — глядеть на московского студента-медика, автора немногих «мелочишек»¹.

В. В. Билибину в плеяде Чехова следует отвести важное место. Их переписка свидетельствует об отношениях достаточно близких, хотя и сложных. Особенно интересны для историка литературы их письма 1886—1889 гг., когда наступила пора быстрого мужания и взлета таланта Чехова и столь же быстрого увядания и падения незаурядного дарования Билибина. Переписка Чехова с Билибиным поучительна прежде всего для уяснения того, почему Чехову удалось избежать судьбы, столь обычной для многих русских талантов его времени — опустошения и забвения.

Билибин обладал крупным талантом. В 1886 г. Чехов передал ему мнение Л. И. Пальмина: «Я уважаю этого человека. Он очень талантлив!» (Письма, I, 189) и месяц спустя от себя прибавил: «Вы талантливый и образованный фельетонист» (там же, 204). Даже четверть века спустя Билибин еще вспоминался А. Амфитеатрову: «Никто не писал так называемых «мелочей» забавнее и благороднее, чем И. Грэк в «Осколках». Ждали от него, что выйдет хороший, большой юморист»².

¹ Столичные замашки Билибина были с юмором обыграны впоследствии Чеховым (см. А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем в 30 томах. М., «Наука», 1974. Письма, т. I, с. 183). Билибину в 1882 г. могло быть известно небольшое число юморесок Чехова, опубликованных в «Стрекозе», «Будильнике» и «Осколках».

² А. Амфитеатров. Собр. соч., т. XIV. СПб., 1912, с. 136.

Среди юмористов начала 80-х годов Билибин действительно выделялся и (так же как В. О. Михневич, П. А. Монтеверде-Амикус, Н. Лейкин, Альмаге-Герсон, Л. И. Пальмин и Лазарев-Грузинский) уступал лишь Антоше Чехонте.

Дарование молодого Билибина-И. Грэка особенно ярко выразилось в его поистине бесчисленных пародиях. Лучшие из них перерастали рамки жапра³, были насыщены острым обличительным отношением к русской действительности той поры и нередко приобретали политический оттенок. В пародиях Билибину удавалось коснуться наиболее существенных вопросов современного правопорядка и дать им свою оценку. Он лаконично и убийственно смешно откликался на сложные и подчас противоречивые проблемы. В юмореске «Кто что выдумал. (Культурное исследование)» затрагиваются, например, те мессианистские настроения, которые в силу разных обстоятельств оживились в конце 70-х годов, потом дается представление о тех, кого в той или иной мере охватили эти настроения. Подзаголовок точно указывает на объект осмеяния и на жанр юморески: это пародия, нацеленная против славянофилов с И. Аксаковым и его газетой «Русь»; против квасных патриотов-шовинистов и кн. Мещерского с его «Гражданином»; против либерально-народнических упований на то, что свет социализма для всего человечества воссияет именно из мужицкой, общинной, спасенной от капитализма России. Эти разнородные настроения прикрепляются к обывательски-самодовольному убеждению пародируемого автора «культурного исследования» в национальном превосходстве. Мир мог выдумывать что угодно: все равно история завершается и увенчивается Россией.

«Немцы — обезьяну выдумали, пиво, колбасу, колбасу, пиво, пиво, музыку будущего и Бисмарка.
Шведы — шведские перчатки, шведский хлеб, шведские скачки, шведский картон и «шведок».

³ Это перерастание, начавшееся еще в 60-е годы, хорошо было прослежено Н. Г. Леонтьевым в его диссертации «Добролюбов-сатирик» (Л., 1953). Сущность этой новой пародии верно определил Исаак Пасси: она «отчуждает нас от действительности... новое явление усмехается первому или даже злобно скалится» («Вопросы философии», 1969, № 12, с. 105, 98).

- Чухны — чухонское масло.
 Англичане — биштекс, ростбиф, портер, эль, бокс и бульдогов.
 Итальянцы — итальянскую оперу, макароны и папу.
 Турки — турецкий табак (крепкий) и турецкую конституцию (слабую).
 Греки — халву, рахат-лукум, грецкие орехи, губки, мыло, крапленые карты и «греческий вопрос».
 Датчане — датских собак.
 Персияне — персидский порошок.
 Татары — халат.
 Французы (чуть было не забыл!) — французскую кадрили, цивилизацию, духи, революцию, трюфли, articles de Paris, demi-monde, cancan и административные кары печати.

Наконец, мы, русские.

Мы, русские, во-первых, — все это переняли. Во-вторых, и сами кое-что выдумали, а именно: кнут и самовар»⁴.

Напыщенный тон, тупое высокомерие, потребительский подход к мировой культуре (революция и конституция выглядят странно в этом ряду), повтор с неизбежной паузой, предвещающей нечто неслыханно важное («Наконец, мы русские. Мы, русские...»), — все это выдает с головой автора пародируемого «исследования». Он оказывается надутым глупцом с мнимой ученостью и псевдолиберальным душком. Однако он как бы невольно «проговаривается»: в число переятого он неожиданно включил конституцию и революцию — и это придало пародии Билибина политический оттенок.

В пародии «О воспитании детей. (Краткий трактат)» вновь появляется глубокомысленный обыватель, нечаянно сорвавший маску благопристойности, прикрывшую социальные язвы. «Жизнь есть борьба», — заявляет он и тут же поясняет, какая именно борьба видится ему в русской жизни и для чего должно готовить детей, чтобы они достигли житейского («как сыр в масле, кататься») успеха: «прежде всего старайтесь развить в мальчишке физическую силу и ловкость <...> Физическая сила тоже необходима всем. Начальнику, например,

⁴ В. Билибин. Любовь и смех. СПб., 1882, с. 10.

чтобы согнуть подчиненного в бараний рог. Подчиненному, чтобы вывозить на своих плечах мудрость начальника. Некоторые весьма основательно советуют приучать мальчиков с малолетства к какому-нибудь труду, например, чистить себе зубы. Это, разумеется, хорошо. Но еще лучше, я думаю, приучать «чистить зубы» другим».

Пародируемый автор-обыватель рекомендует, чтобы дети не приучались «рассуждать», ибо это в жизни мешает, «как сыр в масле, кататься». В один ряд он ставит воспитание таких качеств, как «хорошие манеры, французский язык, танцы, наружное добронравие, внутренняя бесшабашность, сметливость, угодливость, чиновничество, терпение, небрезгливость, взяточничество, хитрость»⁵. Все это, по его глубочайшему убеждению, отличительные свойства «благонамеренного» и «добропорядочного» гражданина. Мораль господствующих верхов, таким образом, осмеяна и отвергнута во всех существенных проявлениях. Социальный порядок здесь раскрыт в системе привычных бытовых отношений.

Билибин вообще тяготеет к подобному способу изображения и осмеяния российской действительности. Он использовал практически любой повод, чтобы указать читателю на социальные язвы. С псевдоученым видом, например, перечисляются карточные игры и сообщается об одной из них: «Палки. — В настоящее время игра, законом воспрещенная. Палок нынче нет, есть только розги. Да и розги-то сохранились только для лиц «подлого» сословия, по их просьбе и для их удовольствия»⁶.

В «Исторических догадках» он вообразил, кем стали бы известные люди прошлого, если бы очутились и действовали в России конца 70-х годов: проявить величие они не смогли бы, Колумб, Цезарь, Орфей, Цицерон были бы неизбежно низведены до уровня офицеров-забулдыг, присяжных поверенных, авторов опереточных фарсов⁷.

Житейская мудрость обывателей, их быт, их поведение особенно часто навлекают на себя едкие пасмешки Билибина. С годами он все глубже погружался в тину исследуемой им действительности — и все реже у него

⁵ Там же, с. 48—49.

⁶ Там же, с. 60.

⁷ Там же, с. 62—63.

возникали острые политические намеки или обобщения широкого социального плана. Но тогда, в первые годы своих обличительных выступлений, Билибин еще следовал в русле традиций «Свистка» и «Искры», еще сохранял бескомпромиссный подход к насилию, невежеству и косности.

«Советы моего дядюшки, или Как иметь успех в жизни» — одна из лучших пародий молодого Билибина. С блеском подлинного таланта высмеял он страшный мир социального лицемерия и обывательского макиавеллизма, откровенно выразив презрение и ненависть к нему. Типичные приметы русской жизни перегруппированы таким образом, что в совокупности они создают картину отношений гиперболизированных: затаившиеся волки в обличье человеческого подстерегают друг друга на каждом шагу, рассуждая о справедливости и притворяясь, что они — «такие, как все». Приведем полностью эту «мелочишку».

«Главное правило, любезный племянник, — будь, как все. Не выделяйся из толпы ничем: ни умом, ни наружностью, ни нравственностью.

Поэтому одевайся всегда по моде.

Если ты умнее других, скрывай свой ум. Глуп — старайся скрыть свою глупость.

Умей кстати и кому надо поддакнуть в разговоре, умей вовремя и с достоинством помолчать, умей слушать.

Старайся, во что бы то ни стало, добиться известного положения и известного капитала. Средствами не стесняйся. Все средства хороши, если ведут к цели. Если надо, подставь ближнему ногу и потопи его, но только потихоньку, без огласки...

Не торопись с расплатой за обиды и оскорбления, особенно пока будешь в малом чине. Проглоти и затаи, выжди удобного случая, незаметно подкопайся под врага и отомсти ему с лихвой.

В душе будь нравствен или безнравствен, веруй во что хочешь и как хочешь; но по наружности поступай, как все.

Главное: будь, как все»⁸.

Дух оппозиционности отчетливо сказывается едва ли не в каждой юмореске молодого Билибина. Он не приемлет

⁸ В. Билибин. Любовь и смех. СПб., 1882, с. 69—70.

практически все, что окружало мыслящего человека в русской действительности 80-х годов.

Сила Билибина-И. Грэка была в критическом отношении к России казенной, чиновничье-помещичьей: с позиций общедемократических обличал он конкретные проявления антидемократизма в общественной и частной жизни. Ему удавалось при этом сохранять маску жизнерадостного шутника, развлекающего своего читателя. Билибин мастерски набрасывал коротенькие сценки, исчерпывая сущность осмеиваемого явления в одной-двух деталях. Ему, например, ничего не стоило спародировать наивного иностранца, не разобравшегося в сложности общественных проблем России, и мимоходом ударить именно по социально-политическим предпосылкам этих проблем. «Любимым кушаньем русского мужика, — с мнимой наивностью сообщает он, — служит «березовая каша», «суп из осинової корки» и «кукиш с маслом» <...> Северный климат, должно быть, очень здоров, потому что сюда нередко посылают больших, по совету лучших докторов, и даже на казенный счет»⁹.

Билибин превосходно владел искусством намека, вызывающего у читателя своего рода «досказывание», вследствие чего неизбежно возникает эффект (по определению В. В. Виноградова) «приращения поэтического смысла». Билибин сам же и поведал об этом от имени своего персонажа: «Литературы здесь почти не существует, так как письменный русский язык очень труден и надо уметь писать как-то между строчками»¹⁰.

С годами это его умение ослабевало. Все больше он повторял себя и вместе с тем откровенно подражал молодым юмористам¹¹.

Забвение пришло к Билибину еще при жизни. Он еще продолжал писать — и очень много; ставились его водевили; после смерти Лейкина он сделался редактором «Осколков». А Чехов уже в 1895 г. позволил себе почти с похоронной торжественностью обратиться к нему: «Мы с Вами когда-то были очень либеральны, но меня почему-то считали консерватором (намек на один из упре-

⁹ В. Билибин. Из записок иностранца о России. — «Осколки», 1882, № 44.

¹⁰ Там же.

¹¹ См. его «Юмористические узоры» (СПб., 1898), где собраны «мелочишки», написанные за предшествовавшие годы,

ков Билибина, о чем далее будет сказано. — *С. III*). Недавно я взглянул в старые «Осколки», уже наполовину забытые, и удивился задору, какой сидел тогда в Вас и во мне и какого нет ни у одного из новейших гениев» (XVI, 203—204). Антон Чехов, автор новых известных произведений, создатель «Степи», «Скучной истории», «Иванова», «Острова Сахалина», «Дуэли», «Палаты № 6», мог так написать об Антоше Чехонте и об И. Грэке, но для Билибина, исписавшегося автора пустых фельетонов и слабеньких водевилей (вроде «Цитварного ребенка» и «Револьвера»), это напоминание былой известности звучало как приговор: все лучшее у него уже было в прошлом.

Что же сгубило этот незаурядный талант? Что это за силы, которым он не смог противостоять и в борьбе с которыми отстоял себя Чехов?

Л. Е. Оболенский полагал, что главной причиной гибели многих талантов была юмористика с ее «спешным, ежедневным кропанием». По его мнению, лишь одному Чехову удалось избежать растлевающего влияния «этих несчастных листков»¹², наполненных безыдейной пэщлостью и адресованных малограмотному читателю-обывателю.

Отчасти это, надо полагать, справедливо. Многописание действительно обессиливало Билибина. «Сижу до 6-го часа ежедневно на службе, — сообщает он Чехову в письме от 22—23 января 1886 г. — Прихожу усталый и без мыслей в голове, пишу в «Осколки», потом статью в «Новости» (ГБЛ). Пишет он и для «Петербургской газеты», и для изданий в Одессе, в Саратове, в Москве... Письма его к Чехову в 1886—1889 гг. наполнены сообщениями о том, что он задыхается под непосильным бременем обязательного, ежедневного развлекательства, поставляемого к определенному сроку.

А. Амфитеатров указывал еще на одно обстоятельство. Он полагал, что причина оскудения таланта Билибина в неправильном выборе творческого пути: переключившись на водевили, Билибин стал «насиловать и растрачивать юмор свой, бесконечно изобретая «щекочущие под мышками» положения в угоду райка Александринского театра». Именно поэтому и последовало, по мнению А. Ам-

¹² Л. Е. Оболенский. Обо всем. — «Русское богатство», 1886, № 12, с. 166—167.

фигеатрова, неизбежное: «Билибин, сосредоточась на грубой фарсовой работе, разменял свой тонкий юмор и потерял талант фельетониста»¹³.

В какой-то мере это признание неизбежности своевременного ухода из юмористики, однако ведь и Чехов «ушел» — почти в то же время; ушел от Лейкина, от срочной работы, от многописастья, от тесных рамок «мелочишки» — в «толстые» журналы, в социально-психологическую повесть. Ушли из юмористики и многие другие (Монтеверде, Михневич, Гиляровский). Попытался уйти даже Н. Лейкин, обратившись к полуфарсовым романам-путешествиям. Очевидно, в «ослиных яслях юмористики»¹⁴ настоящий талант не мог оставаться всю жизнь. И Билибин также сознавал неизбежность смены стиля, тематики, угла зрения на жизнь в процессе своего развития. Он сам порывался к серьезному творчеству и убеждал Чехова: «Пишите крупные вещи» (16 февраля 1886 г., ГБЛ). Он даже темы ему предлагал, как, например, следующую: «Изобразите мужа-тряпку, но изобразите в симпатичном свете: он тряпка потому, что без ума любит жену (возможно ли такое?), и ему больно сделать какую-либо неприятность. Он думает ей угодить подобным поведением, а она не то пемножко жалеет его, не то слегка презирает» (6 апреля 1886 г., ГБЛ). Коллизии, подобные этой, и другие, предложенные Билибиным, впоследствии встретятся в повестях Чехова (в данном случае — коллизия «Попрыгуньи»). Действительно ли Чехов принимал, запоминал и использовал их — это спорный вопрос. Но ясно, что Билибину доступны были серьезные темы и он угадывал будущее призвание Чехова.

Правда, уже тогда в их переписке намечилось расхождение по ряду серьезных вопросов (о понимании беллетристики, об отношении к науке, об оценке работы Миклухо-Маклая). Билибин неверно оценил чеховскую «Ведьму», а затем не смог скрыть первого укола зависти: «Вы идете на литературную гору, взберетесь туда и будете мне потом вниз раскланиваться литературной шапкой. Будете ли кланяться?» (4 августа 1886 г., ГБЛ).

¹³ А. Амфигеатров. Собр. соч. СПб., 1912, с. 136—137.

¹⁴ Л. Е. Оболенский. Обо всем. — «Русское богатство», 1886, № 12, с. 166; сказанное справедливо в отношении существовавших изданий, но не юмористики в целом как части литературы.

Потом он прямо скажет Чехову: «Я Вам завидую: Вы писатель, а я бумагомаратель» (8 октября 1886 г., ГБЛ). Самоунижение было слишком подчеркнутым и не совсем искренним: в тот момент Билибин еще не считал свою литературную карьеру завершённой. Но громадное различие в мере писательского таланта существовало, и не понимать этого Билибин не мог.

Н. И. Белоцерковская в интересной и богатой фактическим материалом работе осветила некоторые обстоятельства, которыми был обусловлен разрыв Чехова с Лейкиным и уход его из «Осколков». По ее мнению, причина заключалась в идейном расхождении: обуржуазившись, Лейкин стремился превратить «Осколки» в доходное дело, застрахованное от денежных потерь, которые были следствием цензурных утеснений. С этой целью Лейкин пытался идейно выхолостить творчество своих наиболее талантливых сотрудников, устранял подлинную оппозиционность и обращение к демократически настроенному читателю¹⁵.

В этом предположении есть свой резон. Чехов действительно стремился эмансипироваться духовно от Лейкина, после того как убедился в его «буржуазности», «лживости» (см. его письма к брату Ал. П. Чехову), в деляческом подходе к творчеству как «товару». Чехов разгадал Лейкина и сумел отстоять себя. Билибин же, оставшийся под непосредственным воздействием Лейкина, испытал несравненно больший нажим и оказался одной из первых его жертв. Чехов не стал (в угоду Лейкину) глушить иные, «внеосколочные» тенденции своего творчества; он искал и находил соответствующие издания для публикации произведений, которые Лейкина не устраивали. Лейкину, хозяину преуспевающего доходного журнала, не нужны были иные грани таланта его главных сотрудников. И это в первую очередь затронуло Билибина. Лейкин упрямо, порою грубо (в письмах Билибина к Чехову содержится масса живописных деталей) переиначивал талант И. Грэка на свой лад. Разумеется, это не было выражением его «злой воли»: в нем персонифицировалось давление главной тенденции эпохи — превращение литературы в средство обогащения. Лейкин и давил, и манил

¹⁵ Н. И. Белоцерковская. А. П. Чехов в журнале «Осколки». Канд. дисс. М., 1974.

копеечными прибавками, и обольщал своим почти сказочным богатством.

Билибин, как отмечал Чехов, имел несомненный талант фельетониста: «Второй после Буквы, — писал он ему. — Когда подохнет Буква, Вы будете первый» (Письма, 1, 204).

Билибин был талантливым пародистом.

У него вообще в натуре имелась особенная способность к травестированию, перелицовыванию, обновлению литературных образов, к переименованию их, к новой интерпретации — и подчас неожиданной и яркой.

Литературными реминисценциями он пользовался мастерски — ими насыщены его письма, его «мелочишки». Микроформы юмористики он разработал в совершенстве, и его вклад в русскую юмористику в этом смысле неоспорим.

Но Лейкину не нужен был многосторонний сотрудник, тяготеющий к фельетону, способный делать намеки, в которых цензура могла подозревать некую политическую тенденцию. Жанр фельетона вывелся из «Осколков» после ухода П. А. Монтеверде-Амикуса: Лейкина пугала связь фельетона с конкретными событиями и лицами — в «рассказах» же эту связь, намек всегда можно было отрицать. Лейкину нужен был безопасный в цензурном отношении и талантливый развлекатель, сотрудник без «предосудительных» идей.

Лейкин видел угрозу своему безраздельному владычеству в журнале прежде всего в возможной независимости «своего» сотрудника. И потому он особенно настойчиво «укрошал» Билибина и стремился полностью подчинить его. Для этого он применял самые различные средства. Мелкими придирками, выраженными особым тоном, он беспрестанно унижает Билибина¹⁶. Загружает его работой сверх меры. И при этом подчеркивает, что он — «работ-

¹⁶ «Просил у Лейкина прибавку в 10 (?) рублей в месяц, но получил отказ. Стоило срамиться! Ссылается, что я в «Новостях» пишу» (22—23 января 1886 г.); «Сегодня г-жа Лейкина угощала блинами... с маслом и с икрой. ... Лейкин подумал, что я один съел» (3 февраля 1886 г.); «Лейкин становится все более и более невыносим. От него, нравственно и душевно, скверно пахнет» (4 августа 1886 г.); «Я разжалован в идиоты» (Лейкин усомнился, сможет ли Билибин написать письмо Ежову — 10 октября 1886 г., ГБЛ).

ник» и «содержание получает». Вызывает к себе «поработать за пропущенный день»¹⁷. Упрекает за сотрудничество в других изданиях. Грозит сравнивать написанное для других «хозяев» и для «Осколков», — и если обнаружит совпадения и повторы, обещает урезать плату¹⁸. Пугает возможностью ликвидации журнала и, следовательно, угрозой остаться без заработка¹⁹.

Дело дошло до того, что у Билибина возникла мысль о свержении Лейкина и перемене ориентации «Осколков». Под влиянием одной из вспышек гнева или после серьезного обдумывания — об этом трудно теперь судить — он обратился к Чехову с полумаскированным изложением своего предложения. «Как Вы думаете, — спрашивал он в письме от 16 февраля 1886 г., — могли бы «Осколки» существовать и иметь подписку без участия в них Лейкина? Как относятся к литературе Лейкина в Москве и провинции? Пожалуйста, ответьте по зрелом размышлении» (ГБЛ).

Чехов ответил отрицательно на полувывсказанный вопрос Билибина. То ли он не считал серьезным это полупредложение, то ли уже считал окончательно упущенной возможность изменить ориентацию журнала, то ли перестал возлагать серьезные надежды на юмористику в деле распространения демократических настроений, но только Чехов недвусмысленно высказался за целесообразность сохранения Лейкина как редактора «Осколков», хотя о творчестве его судил столь же недвусмысленно: «Человечество ничего не потеряет, если он перестанет писать в «Осколках» (Письма, 1, 205).

К тому же Чехов уже тогда имел основания не доверять Билибину. Дело шло к полной капитуляции Билибина перед Лейкиным. Чехов предвидел, что он кончит редакторством в каком-нибудь издании невысокого пошиба вроде «Новостей»: об этом он предупреждал своего брата Александра (впрочем, тот и сам не особенно доверял Билибину).

Во всяком случае, от какой-либо борьбы за влияние в «Осколках» (что предлагалось Билибиным) Чехов ре-

¹⁷ «Прозанимались 1/2 часа — но целый вечер у меня пропал. Что за самодурство!» (26 января 1887 г., ГБЛ).

¹⁸ «Вы, говорит, подумайте» (24 мая 1886 г., ГБЛ).

¹⁹ «Готовится нормировка и конверсия сотрудников! Быть может, Вы и я останемся за штатом» (8 октября 1886 г., ГБЛ).

пнительно отказался. В 1886 г. он стал настойчивее отходить от сотрудничества с Лейкиным и гораздо откровеннее, резче подталкивать Билибина к новым творческим исканиям. Он критично отзывался о его новых фельетонах и юморесках, вынуждая и его к самокритичным признаниям²⁰. Можно предположить, что Чехов еще не терял надежды на творческое возрождение Билибина за пределами юмористики, если он уйдет от бесшабашного развлекательства, освободится от литературщины, неизбежной при чрезмерном увлечении пародированием. Художник должен быть независим от мелочной опеки редакторов, от мнений критиков с их пристрастными суждениями, от сроков исполнения обязательных заказов, от требований недавно сложившихся жанров малой прессы, но уже проявивших свое давление и искривляющих художническое свободное восприятие жизни. Свободный художник (каким его представлял себе Чехов) должен изображать современную русскую действительность такую, какой она является на самом деле, и овладевать новыми художественными формами, которые не искажали бы ее. Смысл своих собственных усилий он видел в том, чтобы дать отражение жизни, не опосредствованное литературными образами, созданными в другое время и при других социально-исторических обстоятельствах.

Именно поэтому Чехов так дорожил возможностью сотрудничества вне «Осколков» (что давало ему несравненно большую свободу творческого самовыражения): резко возросло число его публикаций в «Петербургской газете» (до 37 в 1885 г.), удвоилось число его рассказов для «Будильника» (до 20 в 1885 г.), было принято решение сотрудничать в «Новом времени». Чехов выходил на широкую литературную арену: талантливый «осколочный» юморист превратился в крупного, многогранного художника.

Билибин пошел по другому пути. У него не хватило сил, желания и, главное, убежденности в необходимости противостоять давлению Лейкина — противостоять именно

²⁰ «Черт знает, что за ерупду напсал я для последнего воскресного фельетона в «Петербургской газете» (31 декабря 1886 г., ГБЛ). «Писателем я стал чисто случайно и злюсь на свою судьбу... Мое призвание — быть состоятельным и самостоятельным человеком» (ок. 14 ноября 1886 г., там же).

из определенных идейных убеждений. Он капитулировал после недолгого (года полтора—два) брюзжания, хотя временами его охватывал гнев от чувства собственного бессилия. Причем отступил Билибин не только как «работник» перед «хозяином», как строптивый секретарь редакции (когда-то вообразивший, что он имеет право голоса в издательских делах) перед редактором-издателем. Осознав, наконец, что никакого голоса у него нет, что «хозяину» нужен именно безгласный и послушный исполнитель и что издание журнала — не его дело, а доходное предприятие Лейкина, Билибин отступил и как художник. Он уже не был убежден в том, что «писатели нужнее человечеству», нежели ученые, и пришел к выводу, что «писание» — это разновидность ремесла, особый способ заработать на хлеб. Если он когда-то, как и Чехов, считал, что юмористика — тоже искусство и, как всякое искусство, может и должна быть учебником жизни, если раньше он довольно последовательно разрабатывал новое и шлифовал уже найденное, то теперь он все чаще пишет «на потребу» хозяина, сползает к пошловатому смеху, откровенно и беззастенчиво повторяется, не желает касаться серьезных тем.

В сущности, он ступил на путь, по которому уже шел Лейкин. И для Чехова уже не могло быть принципиальной разницы между Лейкиным и Билибиным. С идейного отступления началось не только падение, по замечанию Чехова, «изящного таланта»: началось падение ремесла, утратилось умение создавать грациозные, колкие, насмешливые «мелочишки».

Билибин еще сознавал, что с ним творится что-то неладное. «Что будет с моим «писаньем» через год, если я проживу? — трезво размышлял он. — Фундамент нет, подкладки, воздуха, т. е. «образованья». Жонглирование словами есть, может быть, искусство, но очень низменное и которого хватит ненадолго. Грустно» (15 февраля 1887 г., ГБЛ). И как рефрен постоянно звучит в его письмах 1887—1889 гг. откровенное пожелание: «Будь я богат!» И неоднократные мечты вслух: выиграть бы 200 тыс. или хоть бы 75 ... Далее следовало сообщение: приобрел в рассрочку выигрышный билет.

Следуя рекомендации Чехова, он еще пытался пополнить свое образование и знание русской жизни: съездил на дачу в Финляндию, отправился вниз по Волге; прервав

путешествие, вернулся через Москву в Петербург и сообщил, что все его утомляет. Он еще пытался выкраивать время для чтения и читать он стал, судя по его письмам к Чехову, довольно много. Но прочитанное осмыслил узко утилитарно: можно почерпнуть сюжет для пародии, или нет. Читал бессистемно — Габорио, Дюма, Салов, Шпажинский, Боборыкин, фельетонные очерки Буквы-Василевского и — последние повести Чехова, Тургенев, Достоевский, Л. Толстой. Если Чехов перечитывал, например, Тургенева том за томом, роман за романом, стремился открыть для себя объективные признаки его метода и стиля, уяснить его место в литературе, сравнить с Гончаровым, Лермонтовым и Л. Толстым, определить его значение для последующих поколений, то чтение Билибина выглядит прежде всего как проецирование своего «я» на прочитанное. «Монте Кристо» занимал его, пожалуй, более романов Тургенева, Достоевского и Л. Толстого. Сопоставления его оказываются странными: он словно бы не чувствует художественной мощи гениев или не хочет видеть принципиальной разницы между разномасштабными художниками слова.

В 1887 г. он еще отчитывался о прочитанном перед Чеховым: «Видел пьесу «На зыбкой почве», иду слушать критика Брандеса, читал «Набоб» А. Додэ и «Дворянское гнездо» Тургенева» (13 апреля 1887 г., ГБЛ). Через месяц — еще одно сообщение: «Читаю французские романы в подлиннике» (ГБЛ). Какие именно — не поясняет: важно, что читает.

«Читал романы и повесть Вольтера, — сообщает он 27 сентября того же года. — Мне нравится. Между прочим, там есть отличные сюжеты для феерии. Читал по-французски романы Шербюлье. Недурно пишет. Читали Вы «Старый друг» Ясинского в «Вестнике Европы»? Как Вам нравится?» (ГБЛ).

«Феерия» — это один из замыслов, возникших у Билибина, когда он ощутил творческое оскудение и попытался вырваться из круга «осколочной» тематики и фельетонного балагурства. Так, в письме Чехову от 6 октября 1886 г. излагается либретто нелепой «оперетки», закончившееся просьбой о помощи: «Финал оперетки следующий: возмущение аргонатов, хотят убить Язона, который страстно влюбился в Венеру. Две партии. Хотят убить Венеру. Она сама появляется из храма и поет арию, что

люди не умеют ценить любви <...> Поэтому она сама идет одеть покров. Удаляется в храм. Буря, гром; молния ударяет в храм и разрушает его. Небо светлеет. Воины выстраиваются в ряды, Язон поет арию (с хором) на тему, что они — свободны вновь от дивной власти Венеры и могут продолжать свое путешествие в Колхиду» (ГБЛ). Далее следовало от «перелицовки» мифов перейти к созданию характеров — и вот тут Билибин взмолился: «Помогите!» (там же, ГБЛ).

Ответ Чехова был неутешительным. Билибин, согласившись, что оперетка «мизерабельная», пишет: «Ведь утопающий хватается за соломинку. Так и я ухватился за Вас <...> Дыхнете и оживите присущим Вам талантом <...> мертворожденное дитя моей Музы. Увы! надежды не сбылись! Еще одно разочарование!!» (24 декабря 1886 г., ГБЛ).

От Вольтера, Шербюлье и Ясинского Билибин перешел к Боборыкину, читал те разделы в журналах, которые казались ему более серьезными, критические статьи и, главным образом, рецензии на современных писателей. В особенности же Билибин присматривался к лирическим рассказам и повестям Чехова, собранным частично в книге «В сумерках»: отклики на нее были положительными, и Билибин не мог не чувствовать, что на пути, избранном Чеховым, возможны большие успехи. В письмах его к Чехову летом и осенью 1887 г. угадывается невысказанный вопрос: нельзя пойти этим путем вслед за Чеховым? Для того чтобы найти издание для своих «внеосколочных» мотивов и замыслов и превратиться из развлекателя И. Грэка в серьезного писателя В. Билибина?

Сам Чехов именно в те годы начал осмысливать собственный путь к признанию, свою раннюю славу и взаимоотношения с собратьями по малой прессе. В рассказе «Талант» он сформулировал свое представление о неизбежной гибели (для искусства) тех молодых дарований, у которых талант не подкреплён жизненным опытом и упорным трудом. Этот рассказ во многом оказался ответом и Билибину: здесь сведены воедино те суждения и рекомендации, которые содержались в письмах Чехова к нему на протяжении 1886—1887 гг.

Не отстояв себя, не добившись в «Осколках» (второй половины 80-х годов) места для юмора социально-обличительного, постепенно вытесняемого Лейкиным, Билибин

по существу прекратил существование как И. Грэк, талантливый юморист, второй после Чехова.

Он попытался уйти в публицистику. Но С. Н. Худеков, издатель «Петербургской газеты», повел наступление на строптивого фельетониста. И Билибин (даже при поддержке П. А. Монтеверде-Амикуса) снова не смог отстоять себя. Началось и здесь отступление. «С „Петербургской газетой» у меня окончательно разошлось, т. е. относительно фельетонов», — сообщал он Чехову 13 апреля 1887 г. (ГБЛ). Билибин ищет новые издания: «Думаю усилить свою преступную деятельность в «Новостях» (а Чехов не рекомендовал ему даже читать этой газеты. — С. III.). Конечно, я мог бы удовольствоваться «Осколками», службой и «Одесским листком», но, пока человек молод, отчего бы ему и не работать?» (там же, ГБЛ).

Не без оглядки на успех Чехова пытался Билибин «попробовать» себя и в драме: сочиняются феерии, водевили, задумывается пьеса²¹. Рукописи отправляются в Театрально-литературный комитет, в цензуру, в Москву — к Коршу (через Чехова).

Но и здесь произошло отступление: на создание серьезных, содержательных в социально-психологическом плане пьес у Билибина не хватило ни знания жизни, ни упорства, ни убежденности. Началось сползание к тому «щекочущему под мышками» водевилю на потребу Александринского райка, о котором писал А. Амфитеатров.

И вот тогда, в 1887 г. (на 29-м году жизни — в пору решительного самоопределения таланта), Билибин, измученный многописанием и службой²², истощенный до предела постоянной перегрузкой, обиженный «несправедливостью» (судьбы, русской жизни, Лейкина, Худекова и т. п.), страдавший от мнительности, от сознания своей интеллигентской вялости, откровенно завидовавший успехам Чехова, — тогда-то Билибин и решил окончательно для себя вопрос: кто он — писатель по призванию, выполняющий высокую общественную миссию, или ремесленник, зарабатывающий литературой на жизнь? В конеч-

²¹ «Вы говорите: написать пьесу... Есть у меня целых два сюжета для пьесы, и даже сложились в голове некоторые сцены, — но когда писать?!» (27 сентября 1887 г., ГБЛ).

²² «К новому году — если я не умру — меня сделают старшим помощником, и я буду пером и спиной зарабатывать тысяч 5. Но только какая это будет тоска!» (24 мая 1886 г., ГБЛ).

ном счете, это был вопрос о верности демократическим идеалам и об отношении к литературе как средству просвещения народа.

Билибин решил этот вопрос в скрытой полемике с Чеховым, коренным образом разойдясь с ним в понимании своего места в жизни и в литературе. «Нам надо объясниться, — писал он 12 сентября 1887 г. — Во многих письмах Вы нападаете на меня за то, что я пишу не то, что следует, и не так, как следует. Тут, очевидно, недоумение. Чего Вы от меня хотите и чего ожидаете? Я делаю, что могу, и моя литературная совесть спокойна. Не всем быть художниками слова. Я — ремесленник, и в этом нет ничего стыдного. Писать беллетристику? Т. е. плохие романы? Когда-нибудь на досуге попробую. Писать „длинные“ фельетоны? Да не все ли равно <...> Глубже брать сюжеты? Извините, пороку не хватает. Ремесленники работают добросовестно, но не ждите от них идей вдохновенных. Я смотрю на литературу как на литературное ремесло, как на хлеб <...> Всякому человеку пить-есть надо, да притом не ему одному» (ГБЛ).

Как видно, Билибин отчетливо, с полной убежденностью изложил то понимание своей литературной работы и ее смысла, которое сложилось у него к середине 1887 г. Это была принципиально иная, нежели у Чехова, позиция. Именно к тому времени у Чехова изменился взгляд на литературу, и он все реже вспоминает старое обещание бросить ее ради медицины. Деятельность телесного врача перестает ему казаться более важной, чем деятельность общественная, к какой он теперь полностью относит литературу с ее возможностью изучать духовные недуги общества и понуждать читателя к поиску средств их исцеления.

Произошло идейное расхождение вчерашних союзников. Оно наложилось на постепенно усиливавшееся охлаждение личных отношений²³. Билибин не мог не почувство-

²³ Чехова не могли не раздражать зависть, мелочность Билибина, его склонность к сплетням, двусмысленность его поведения. Нередко Билибин раздраженно замечал, что Чехов «ерунду городит», давал обременительные, связывающие Чехова поручения. Или мило напоминал, что он — секретарь «Осколков» в Петербурге, а Чехов — москвич без поддержки. Раздражали и его дилетантские, но с апломбом, категоричные суждения о науке, о медицине, а также полувывсказанные надежды, что после ухода Чехова Лейкин будет вынужден высоко ценить

вать этого при встрече с Чеховым, вскоре побывавшим в Петербурге. «Наши «отношения» были какие-то натянутые, — писал он 30 декабря 1887 г., — и не без причины, ибо помимо «посторонних обстоятельств» <...> у меня лежит на душе небольшое объяснение с Вами, о котором как-нибудь при личном свидании заговорим (а может быть и нет)» (ГБЛ).

Нового объяснения не произошло. По-видимому, Чехов считал дело окончательно решенным и более не возвращался к обсуждению с Билибиным принципиальных вопросов.

Переписка, замирая постепенно, еще продолжалась, но это теперь были не письма единомышленников (хотя бы по некоторым важным вопросам), а своего рода взаимная информация давних знакомых о своих делах и намерениях. Билибин кажется более откровенным, постоянно подчеркивает свое относительно более низкое в сравнении с Чеховым расположение в литературной табели о рангах, не скрывая, выражает свою зависть, частенько язвит — и не всегда добродушно... «Кухая галушки и беседа с малороссиянками, Вы совсем забыли Ваших младших братьев по перу», — вздыхает он летом 1888 г. А четыре месяца спустя уже без показного спокойствия откликается на присуждение Чехову Пушкинской премии: «Не подумываете ли просить академию, чтобы Вам одновременную награду обратили в ежегодную пенсию по 500 рублей? Дескать, обленился и нуждаюсь в отдыхе на старости лет, и при том болит палец, так что писать больше не могу» (ГБЛ).

Малейшую иронию Чехова он теперь нередко принимает за насмешки и оскорбляется: «Ваше литературное превосходительство Антон Павлович изволит смеяться над нами, титулярными советниками литературы... Вам и деньги и слава. Вы хотите еще и любви? Сделайте одолжение» (31 марта 1889 г., ГБЛ).

Новые успехи Чехова подчас настолько уязвляют Билибина, что он прибегает, в сущности, к недозволенным приемам, намекая, например, на мнимое поощрение Чехова со стороны верхов: «Ваш водевиль „Предложение“ шел летом в Красном Селе и имел успех <...> Государю

Билибина. «За Вашим отсутствием в «Осколках» остались только три пера: я, Лейкин и Пальмин» (15 мая 1887 г., ГБЛ).

очень понравилось. Оказывается, что государь читает Вас и хвалит. Скоро ли Вы получите Станислава?» (ГБЛ). Успех драмы Чехова «Иванов» вызывает у него желание спародировать ее: «Хочу написать 1-актную шутку «Вторая молодость Иванова» ... на сюжет, что Иванов начал делать впрыскивания по способу Броун-Секкара, и что из этого произошло» (5 сентября 1889 г., ГБЛ).

«Медведь» и «Предложение» завоевали всю Россию», — не мог не признать Билибин и добавляет: «Осенью в Александринке шел мой „Револьвер“, но провалился» (20 декабря 1890 г., ГБЛ).

Билибин требовательно просил Чехова читать его новые водевили и «подкинуть кому-нибудь в Москве» (подразумевая постановку их в московских театрах). Критические замечания он перестал терпеть и немедленно взрывался: «Вы спрашиваете: по скольку водевилей в день я пишу? По два. Итого, в год — 330, а в високосный 332» (8 октября 1889 г., ГБЛ).

Так развивались отношения между Чеховым и Билибиным. Расхождение все усиливалось. Билибин удивлялся: «Отчего это нам в Петербурге никак не приходится побеседовать «по душе»? Как Вы думаете: есть у меня душа и какова она?» (31 марта 1889 г., ГБЛ).

Он долгое время не хотел понять, что беседовать им «по душе» уже невозможно, пока, наконец, не подвел в декабре 1891 г. итог своим отношениям с Чеховым на протяжении многих лет. Перечитывая письма Чехова, он в короткий миг прозрения осознал сущность их расхождения: не мелочи, не ирония или неудачные обращения, неравенство положения в литературе или пропски Лейкина, Худекова, Суворина, а разность идеалов «развела» его с Чеховым. «Да, мы стареем, и много воды утекло, — с грустью признал он. — Вам 31 год, а мне через месяц будет 33. И я сжег если не все, то многое из того, чему поклонялся <...> Чиновник во мне заедает писателя» (1 декабря 1891 г., ГБЛ).

Между Чеховым и Билибиным оставалось все меньше общего, их связывали уже главным образом воспоминания о прошлом.

М. П. ГРОМОВ

СКРЫТЫЕ ЦИТАТЫ (Чехов и Достоевский)

Странная вещь — это взаимодействие
людей на книги и книги на людей.

А. И. Герцен

С темой «Чехов и его время» соотносится особый содержательный план: Чехов и русский читатель его времени. Речь идет о целом поколении людей, воспитанных классической («дочеховской») литературой, о временах, когда роман Тургенева, Достоевского, Льва Толстого был подлинной *книгой жизни*: «Кроме чтения, идти было некуда, — то есть не было ничего, что бы мог я тогда уважать в моем окружающем и к чему бы потянуло меня»¹. В это время и в этом поколении жили прообразы чеховских персонажей, говорящих о жизни словами прочитанных книг.

Цитаты, парафразы и книжные ассоциации пронизывают чеховский текст, в нем звучит отчетливое эхо «старых, но еще не допетых песен» и часто возникает коллизия, о которой в «Рассказе неизвестного человека» говорит Орлов:

«Да, душа моя, Тургенев писал, а я вот теперь за него кашу расхлебывай» (VIII, 192).

С книгой и чтением связаны юмористические конфликты ранних рассказов («Чтение», «Шведская спичка»); лирические образы мечтателей и бродяг, забывающихся за книгой: «У другого какого человека только и есть удовольствия, что водка и горлобесие, а я, коли время есть, сяду в уголке и читаю книжечку. Читаю и все плачу, плачу...» (V, 227).

Книга пробуждала в чеховском персонаже «страдание надежды», ставила его в тот непрерывный ряд верований и увлечений, о котором говорит Лихарев («На пути»). В рассказах и повестях зрелой поры Чехов цитатно выводил своих персонажей из героической и трагедийной

¹ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 30 томах, т. V. Л., «Наука», 1973, с. 127. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

стихии романа, чтобы поселить их в заштатном городе, в забытом богом имении, с мечтой о жизни романтической, несбыточной, с досадой и жалобой на сбывшуюся — чеховскую — жизнь. Их можно описать словами Достоевского: «беспокойный, продукт книги, столкнувшийся с действительностью, уверовавший страстно и не знающий, что делать. Много красоты» (XI, 99).

Было время — и не столь уж давнее, — когда даже отдаленная возможность сопоставления Чехова с Достоевским представлялась странной. И. Анненский, как недавно выяснилось, писал: «... надо быть справедливым... У него есть одна заслуга... Он показал силу нашей разговорной речи, как стихии чисто и даже строго литературной. Это большая заслуга, но не написал ли он, чего доброго, уж слишком много, чтобы вложить настроенье в нашу прозу до биллиардных терминов и телеграфных ошибок включительно...»

Это — о Чехове. И далее:

«Читайте Достоевского, любите Достоевского, если можете, а не можете, браните Достоевского, но чптайте порусски его и по возможности *только* его...»²

Тема «Чехов и Достоевский» еще целиком в будущем: время ясности и понимания еще не наступило, время полного отрицания уже прошло. Тем важнее определить границы той сравнительно частной задачи, которая решается на этих страницах, в преддверии будущих исследований и разработок. Задача сводится к анализу текста и решается на материале творчества. Чехов, несомненно, знал Достоевского, и, по-видимому, знал основательно и глубоко. Это знание выразилось не столько в суждениях о Достоевском (весьма красноречивых, но немногочисленных), сколько в формах искусства, в формах прямых или скрытых цитат, парафраз и особенно в формах литературной пародии.

1

В 1881 г., когда умер Достоевский, Чехову исполнился двадцать один год. Он перерабатывал свою первую пьесу, в которой был сосредоточен громадный запас творческой энергии: здесь истоки «Иванова», «Дяди Вани» и «Трех

² «Известия АН СССР. Серия литературы и языка», 1973, т. XXXII, вып. 1, с. 50—51.

сестер». Явления такого масштаба не возникают в литературе случайно: тут следует предполагать серьезную литературную школу.

Платонов, герой юношеской пьесы Чехова, говорит об отце:

*Напомнил ему засеченных, униженных, изнасилованных, напомнил Севастопольскую кампанию, во время которой он заодно с другими патриотами бесстыдно грабил свою родину <...> И он поглядел на меня с таким удивлением! <...> Быть завзятым подлецом и в то же время не хотеть сознавать этого — страшная особенность русского подлеца!»³

В монологе — скрытая цитата из «Подростка» Достоевского:

«...я тысячу раз дивился на эту способность человека <...> лелеять в душе своей высочайший идеал рядом с величайшей подлостью, и все совершенно искренно. Широкость ли это особенная в русском человеке, которая его далеко поведет, или просто подлость — вот вопрос!» (XIII, 307).

«Подросток» был прочитан очень внимательно: Чехов нашел здесь мотивы, жившие в его творчестве много лет.

Достоевский, в сущности, и адресовал свой роман не просто читателю, но будущему художнику, подсказывая ему путь к новым формам, без которых — он понял это раньше других — невозможно было найти порядок и строй в хаосе новой, «случайной» жизни. «Нужны новые формы, новые формы» — эта достоверно чеховская мысль восходит к Достоевскому («будущий художник отыщет прекрасные формы даже для изображения минувшего беспорядка и хаоса»), и Достоевский же оставил завет: «Не забывай мелочей, главное — не забывай мелочей, чем мельче черта, тем иногда она важнее» (XIII, 455 и 223).

Можно было бы оставить без внимания ссылки на Достоевского, встречающиеся в ранней юмористической прозе, если бы сам Чехов не дал повода проштудировать их в связи с «Преступлением и наказанием». Он сказал однажды, что не читал знаменитый роман: «Берегу это удовольствие к сорока годам». Мемуарист принял слова, сказанные, конечно, без тени улыбки, за чистую монету, дождался сорокалетия, спросил: «Прочитали»? — и услы-

³ А. П. Чехов. Незданная пьеса. М., 1923, с. 246.

шал в ответ: «Да, прочел, но большого впечатления не получил»⁴.

Тургеневу, Гончарову, Толстому в чеховских письмах отведены страницы, Достоевскому — несколько строк: «Купил я в Вашем магазине Достоевского и теперь читаю. Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий» (А. С. Суворову, 5 марта 1889 г.). Это слишком лаконично даже для Чехова: что было читано? Почему нескромно? — никаких пояснений. Поэтому вопрос, который, кажется, не мог быть задан даже в шутку — читал Чехов «Преступление и наказание» или до сорока лет не читал, остается весьма деликатным.

В студенческие годы Чехов написал рассказ «Загадочная натура», где действует страдалица во вкусе Достоевского и чиновник особых поручений, начинающий новеллист:

«Чудная! — лепечет писатель, целуя руку около браслета. — Не вас целую, дивная, а страдание человеческое! Помните Раскольников? Он так целовал» (I, 29).

Другой чеховский персонаж, тоже из самых ранних, ведущий уголовное следствие так, как, по его мнению, вел бы его Порфирий Петрович, советует своему начальнику: «Прочитайте-ка Достоевского!» (II, 41).

Сам он, конечно, читал «Преступление и наказание», но беда в том, что повествователь, подчиняясь ироническому замыслу Чехова, ведет рассказ так, словно бы он, как и все прочие обитатели С-го уезда, не читал эту книгу и не знает, как совершаются настоящие преступления; его невежество и заводит дело в пародийный тупик. Говоря словами Достоевского, чеховский персонаж «берет чужую идею», а повествователь «приплетает к ней антитез, и каламбур готов. Есть преступление, нет преступления...» (X, 367).

Позднее к «Преступлению и наказанию» обратился главный герой «Дуэли».

«Как далекий тусклый огонек в поле, так изредка в голове его мелькала мысль, что где-то в одном из переулков Петербурга <...> ему придется прибегнуть к маленькой лжи; он солжет только один раз, и затем наступит полное обновление. И это хорошо: ценою маленькой лжи он купит большую правду» (VII, 388).

⁴ Вл. И. Немирович-Данченко. Чехов. — «Чехов в воспоминаниях современников», ГИХЛ, 1954, с. 404.

Прямая или скрытая цитата из Достоевского, ссылка на него или упоминание его имени — один из конструктивных элементов чеховского повествования: «У Достоевского <...> кто-то говорит, что если бы не было бога, то его выдумали бы люди...» (VIII, 132); «В какой-то повести Достоевского старик топчет ногами портрет своей любимой дочери...» (VIII, 225). Чеховский персонаж обращается к Достоевскому, авторизуя его имя и слово, излагая мысль романа как собственную мысль.

Нетрудно заметить, что к Достоевскому обращается только персонаж, но не повествователь (эту парадоксальную, исполненную затаенной иронии коллизию Чехов и разрабатывал в своих сюжетах); гораздо труднее уяснить, что ни слово персонажа, ни отдельно прочитанное слово повествователя не выражают чеховский замысел вполне: он реализуется в системе этих контрастных «слов», в диалектически-противоречивом единстве художественного текста.

В «Соседях» (1892) упомянут «странный брак во вкусе Достоевского», о котором рассказывает Власич: «Обстановка показалась мне слишком подходящею для подвига. Я поспешил к девице и в горячих выражениях высказал ей свое сочувствие <...> я горячо любил ее как униженную и оскорбленную» (VIII, 96). Этот порыв к романтической героине приводит к конфликту, так сказать, антироманическому: «Вела она, понимаешь ли, нехорошую жизнь, и из всех моих соседей только один ты не был ее любовником <...> «Умный человек, говорит, бросил меня, а дурак подобрал» <...> И мне, брат, это невыносимо горько» (там же, 97).

Ивашин — «его сестра, девушка, ушла к Власичу, женатому человеку» — не в состоянии ни понять героев, ни простить, ни отомстить, потому что не знает, как это делается в романах: «Ему шел только двадцать восьмой год, но уж он был толст, одевался по-стариковски во все широкое и просторное и страдал одышкой <...> Он не влюблялся, о женитьбе не думал <...> любил хорошо поесть, поспать после обеда...» (там же, 89). Ивашин и Власич с Зиной живут в разных художественных мирах: он в будничном, чеховском, они — в романтическом мире Достоевского и Тургенева, он — по сю сторону романа,

они — по ту. Замысел Чехова заключен в контрастном сопоставлении этих миров, равноправно реальных в его повествовании, но не в предпочтении одного из них: Ивашии так же несправедлив и пристрастен в своем непонимании Власича, как Зина — в любви к нему. Не имея никакого представления о тургеневских девушках, Ивашиин, естественно, не может понять, что сестра его не «замуж вышла», а бежала к герою, что руководствовалась она не обычной логикой, а тем особенным ощущением жизни, какое пробуждает в читателе высокий роман. Как Анна Акимовна в «Бабьем царстве», она, конечно, «видела только жизнь, жизнь, жизнь и самое себя, как будто была действующим лицом романа; у нее поднимало дух, и она <...> думала о том, что так жить нельзя, что нет надобности жить дурно, если можно жить прекрасно...» (там же, 323).

Олицетворяя героев романа, чеховские персонажи приносят в текст высокое романическое слово. В монолог Власича вкраплена чуждая его «скучному» речевому стилю крылатая фраза: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее» (там же, 94).

Это — стилистическое эхо «Преступления и наказания»: «...если... понадобится тебе... вся моя жизнь... то кликни меня, я приду» (VI, 326—327).

3

В письме о «Скучной истории» Чехов заметил: «Если я преподношу Вам профессорские мысли, то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей. Покорно Вас благодарю» (А. С. Суворину, 17 октября 1889 г.).

Эта несколько поблекшая в литературоведческом обиходе цитата заключает в себе своеобразный алогизм: повесть написана Чеховым, и персонаж ее, пусть своими словами, выражает все же чеховскую мысль. Что же иное можно искать и найти в профессорских мыслях и мнениях?

Чехов объяснял, что для художника — по крайней мере, для такого художника, каким был он сам, — важны не столько мнения, сущность которых переменчива и не нова, сколько природа, происхождение мнений, их зависимость от внешних влияний и еще — «манера их высказывания».

Старый профессор, которому Чехов отдал свое перо, прежде всего старый читатель: он погружен в чтение, его мысль тяготеет к цитате, привычно ложится в литературный футляр; это не всегда бросается в глаза («Тишина мертвая, такая тишина, что, как выразился какой-то писатель, даже в ушах звенит» — VII, 275), но чаще всего подчеркивается в тексте: тургеневские сравнения, целые страницы, посвященные русской и европейской литературе, напоминающие критические эссе: Гамлет, Гекуба, Чацкий, Марк Аврелий, Епиктет, Паскаль, Некрасов, Кавелин... Чтение здесь — не отдых, а скорее образ жизни — или, быть может, почти вся жизнь.

Душевный перелом, о котором повествует старый профессор, заключается в том, что он не может довести неожиданно открывшуюся ему жизнь (Катя говорит: «Вы просто прозрели») до вида «красивой, талантливо сделанной композиции»: «Сижу я один-одинешенек, в чужом городе, на чужой кровати, тру ладонью свою большую щеку... Семейные дразги, немилосердие кредиторов, грубость железнодорожной прислуги, неудобства паспортной системы, дорогая и нездоровая пища в буфетах, всеобщее невежество и грубость в отношениях — все это и многое другое <...> касается меня не менее, чем любого мещанина...» (VII, 278).

Лавина гротескно-прозаических неурядиц, обрушившаяся на него и его семью, не укладывается ни в какие сюжетные рамки, и чеховский персонаж не узнает жизнь, так же как в старой, очень полной и неуклюжей женщине, жене, «умеющей говорить только о расходах и улыбаться только дешевизне», не узнает невесту, которую он когда-то поэтически, как Отелло Дездемону, полюбил. Ему не удастся сказать об этой оскорбительно грубой, совершенно не литературной и, так сказать, антиромантической жизни тем афористическим слогом, к которому он привык: «Легко сказать «трудись», или «раздай свое имущество бедным», или «познай самого себя», и потому, что это легко сказать, я не знаю, что ответить» (VII, 240).

Книжные мысли и образы, освещавшие его жизнь замешиванным, но поэтическим светом, изжили себя и погасли прежде, чем наступила смерть; старый профессор, как ему кажется, «портит финал», он не находит подходящей литературной концовки для себя самого. Повесть свою он заканчивает все же цитатой:

«Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях <...> даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего» (там же, 279—280). Вариант этой фразы дан в «Дуэли»: «Он обвинял себя в том, что у него нет <...> руководящей идеи в жизни, хотя смутно понимал теперь, что это значит» (там же, 335).

В чеховском тексте эти слова читаются очень контрастно и, кажется, подразумевают какой-то первоисток: «то, что называется» — в речевом обиходе это чаще всего нечто общеизвестное, наговоренное или начитанное. У Достоевского об этом говорилось не раз:

«Скрепляющая идея совсем пропала» (XIII, 54).

«Редко кто выжил бы себе идею» (там же).

«Связующей мысли не стало» (VIII, 315).

«Руководящей великой идеи нет...» (XI, 288).

Влияние Достоевского было, вероятно, сильнейшим из всех, какие пережила читающая Россия в том поколении, которому принадлежит чеховский персонаж, и было бы странно, если бы Чехов, раскрывая природу и происхождение человеческих мнений, не оградил бы «идею» Достоевского в сознании и слове своего персонажа.

Выяснить авторский замысел и отношение автора к общей идее, опираясь только на текст «Скучной истории» и не привлекая комментирующих материалов, нелегко.

Можно, однако, отметить ряд противоречий, возникающих при анализе «Скучной истории».

Чеховский персонаж, в отличие от героев Достоевского, не «человек идеи», но человек, у которого нет идеи — по крайней мере, так понимает вещи он сам: «коли нет этого, то нет и ничего». Это порождает сложную психологическую коллизия: оказывается, в прожитой жизни было нечто более важное, несравненно более значительное и высокое, чем сама жизнь, и это нечто странным образом ускользнуло от его глаз. Таким образом обесценивается дело жизни: наука, медицина, тот духовный подъем, который овладевал им в университетской аудитории, где он понимал, что «вдохновение — не выдумка поэтов, а существует на самом деле», — все это ничтожно в сравнении с апокалиптическим видением «общей идеи», заслоняющей его жизнь «как гора, вершина которой исчезает в облаках».

Между тем, в огромном множестве чеховских персонажей нет лица равных достоинств, равной одаренности, трудолюбия и таланта; Чехов дал Николаю Степановичу право сказать то, что от его лица сказано в «Скучной истории» о науке, университете, студентах, и это отличило и выделило старого профессора больше, чем все звания, титулы и награды, которыми он наделен.

В «Скучной истории» существенно не одно-единственное цитатное слово, но художественное единство монолога, образ мышления, образ старого человека с его трезвым — может быть, слишком трезвым — сознанием срока жизни и смерти, уже отмеченной в его календаре, с его бессонницами, с его беспомощной и неумелой любовью: «Не нужно плакать. Мне самому тяжело».

Можно заметить далее, что тональность «Скучной истории» непрерывно и сложно варьируется: повествование согревается в потоке воспоминаний о прошлом и выцветает, становится ригористически-сухим у полюса «общей идеи» — как будто старый профессор пишет не историю своей жизни, а главу из истории русского пессимизма, к которой его записки, конечно, имеют прямое отношение.

Характерно, наконец, что среди известных чеховскому персонажу книжных слов и цитат нет единственно той, к которой непременно обратился бы герой Достоевского: нет Евангелия, евангелической цитаты или легенды — например, легенды о воскресении Лазаря.

Художественные возможности, скрытые в замысле «Скучной истории», по-видимому, не были исчерпаны: разрабатывая их, Чехов создал ряд вариаций, восходящих к общему корню, так или иначе связанных с «общей идеей», с Достоевским, с идейной жизнью конца 80-х — начала 90-х годов («Леший», «Жена», «Соседи», «Дядя Ваня»). Особенно важным в этом ряду был замысел «Черного монаха».

4

В сложнейшей структуре «Черного монаха», где, кажется, каждое слово противостоит слову и каждый образ отбрасывает свою тень, выявляются два повествовательных центра: Черный монах и Коврин; Песочки и сад — или, точнее, природный мир, раскрытый в описаниях, полных сдержанной поэтической силы.

Природа в тексте рассказа — сад, тропинка в молодой ржи, река на закате, корни деревьев, дикие утки, обеспокоенные кулики — раскрыта в системе примет и деталей, столь естественных и привычных, что они почти не привлекают внимания, да, кажется, не всегда и принимаются во внимание при анализе. Между тем, на всем протяжении рассказа Черный монах ни разу не возникает в цветущем саду, в чуждой ему поэтической среде; ржаное поле, река и цветы составляют скромный, но очевидный контраст с виденным *mania grandiosa*.

Сад появляется на первой странице рассказа как уже знакомый Коврину, красивый, но наскучивший вид, и исчезает на последней странице в предсмертном видении. Наблюдая хлопотливый труд Песоцкого, не умеющего отдыхать и давно уже привыкшего к первому перевозбуждению, Коврин думает: «Должно быть, везде и на всех поприщах идейные люди нервны и отличаются повышенной чувствительностью. Вероятно, это так нужно» (VIII, 274).

В чертах, которые Коврину кажутся у них общими (оба идейны и оба первые), скрыто ключевое противоречие: они по-разному нервны и противоположны идейно.

Песоцкий — человек, погруженный в дело, которое кажется прекрасным ему самому и действительно является живым и прекрасным: «Что больше всего веселило в саду и придавало ему оживленный вид, так это постоянное движение» (VIII, 264). Сад, как он написан в «Черном монахе», представляется каким-то особенно сложным и совершенным явлением художественной природы, а не созданием рук человеческих. Но, как утверждает Песоцкий, «дело говорит само за себя».

По традиции, восходящей к дочеховским временам, «идея» понимается как слово героя, но не как его воплощенное в художественном слове деяние. Чехов же принимал в расчет преимущественно эту сторону жизни. Идея Песоцкого предметна, раскрывается в предметных формах и лишь в малой степени в монологическом слове:

«— Ты ведь все больше насчет философии?»

— Да. Читаю психологию, занимаюсь же вообще философией.

— И не прискучает?

— Напротив, этим только я и живу» (VIII, 267).

Строй мыслей и чувств Коврина, его собственный характер и характер его интересов сформированы книгой. Принимая во внимание его профессию и срок жизни, — книгой Шопенгауэра, Ницше, Энрико Ферри и, конечно, Достоевского.

Эти имена были модными, о них говорили и спорили, говорили, в частности, и чеховские персонажи: «Я талантлив, умен, смел... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский...» (XI, 230).

Одного из своих героев Достоевский охарактеризовал так: книжная идея, «обратившаяся во вторую природу» (т. XI, стр. 65). В повествовании Чехова присущая Коврину «вторая природа» отделилась от него, получив самостоятельное художественное бытие и собственное моногически-двойственное слово. У Коврина, таким образом, есть то, чего нет у старого профессора в «Скучной истории», то, что выше и сильнее всех внешних влияний, выше «среды», выше самой природы. «Общая идея» осуществилась:

«Я существую в твоём воображении, а воображение твоё есть часть природы, значит, я существую и в природе» (VIII, 278).

В речах Черного монаха и Коврина преобладает ходовой словарь, стилистический штамп, жаргон тогдашней либерально-буржуазной публицистики.

«Быть избранником, служить вечной правде, стоять в ряду тех, которые на несколько тысяч лет раньше делают человечество достойным царствия божия <...> отдать идею все — молодость, силы, здоровье, быть готовым умереть для общего блага, — какой высокий, какой счастливый удел!» (VIII, 280).

Служение вечной правде, «божественная небесная печать», которой, как внушает Черный монах, отмечен Коврин, — это именно слово и только слово; но в глазах Коврина оно имеет огромный смысл: «То немногое, что сказал ему Черный монах, льстило не самолюбию, а всей душе, всему существу его <...> он вспомнил то, чему учился и чему сам учил других, и решил, что в словах монаха не было преувеличения» (там же).

У Коврина мания величия, раздвоение личности; тем не менее, нужно некоторое усилие мысли, чтобы уяснить, что два голоса звучат только в сознании Коврина, что диалог с Черным монахом есть, в сущности, сложно ор-

ганизованный монолог — совершенный в художественном отношении и, кажется, единственный у Чехова раздвоенный монолог, что сцена разговора с Черным монахом, слова которого «льстили всей душе, всему существу» магистра философии Коврина, представляет собой чудовищно противоестественную, возможную только в последней фазе мании величия сцену самообольщения.

Как сказано у Достоевского, «беси существуют несомненно, но понимание о них может быть весьма различное» (XI, 9).

Для Чехова, врача и художника, мания величия, как вообще всякая болезнь, могла иметь единственный смысл: болезнь — это то, что нужно лечить и излечивать; и, если можно говорить об идеале человека у Чехова, то это, конечно, прежде всего здоровый, уравновешенный человек, ясный умственно, чистый нравственно и опрятный физически: «Мое святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались» (А. Н. Плещееву, 4 октября 1888 г.). Но дело в том, что здоровый человек в понимании Чехова не есть посредственность, и вылечить человека, вернуть ему здоровье — не то же самое, что ввергнуть его в «пошло-обыденное существование», в то состояние мира, когда величие уходит из жизни и остается только в мечтах маляков.

Сознание гениальности раскрыто как глубочайшее личное переживание персонажа: экстаз, предвкушение успеха и победы есть не только одержимость, это — одержание, ощущение совершившейся победы, достигнутого успеха; то, что обещал Коврину Черный монах, не «сбудется», но уже сбылось.

Диссертация Коврина, его статьи, его несостоявшаяся лекция, вообще труд в его конкретных формах уже не нужны; единственное, что действительно создал Коврин, что поглотило все силы его рассудка и самый рассудок, — это Черный монах, призрак душевного величия, которого Коврин не имел от природы, но которое явилось в результате того, «чему он учился и сам учил других». Заштатный магистр философии, по природе своей далеко не Магомет и не Шекспир, но чтобы сравниться, сопоставиться с ними, чтобы сказать, например: «Как счастливы Будда и Магомет или Шекспир, что добрые родственники и док-

тора не лечили их от экстаза и вдохновения!» (VIII, 288), ему нужно решить сверхзадачу, преувеличить, форсировать личность. Черный монах и есть гипербола личности, единственная в своем роде, если иметь в виду художественное ее совершенство, но в клинической практике вполне ординарная.

Подразумеваемая широко распространенный взгляд на гениальность как на форму душевной болезни, Томас Манн писал в статье «Достоевский — но в меру»: «Болезнь!.. Да ведь дело прежде всего в том, кто болен, кто безумен, кто поражен эпилепсией или разбит параличом — средний дурак, у которого болезнь лишена духовного и культурного аспекта, или человек масштаба Ницше, Достоевского»⁵.

Внушенная гениальность — лишь одна сторона болезни, ее тайная и, в конце концов, безобидная для окружающих сторона. Но, выделив Коврина из «стада», Черный монах объяснил ему, что все остальные люди, все человечество, которому противостоит Коврин, — есть именно и только стадо, с которым во имя идеи считаться не следует. Это, собственно, и освобождает Коврина от всякой моральной ответственности перед окружающим миром, ставит его по ту сторону добра и зла.

Споря с Таней, Коврин, между прочим, говорит, что если бы Магомет принимал бромистый калий, работал только два часа в сутки и пил молоко, то после этого замечательного человека осталось бы так же мало, как после его собаки. Текст «Черного монаха» фиксирует то, что осталось после Коврина: Таия «обратилась в ходячие живые мощи», в ней «все уже умерло, кроме больших, пристально вглядывающихся, умных глаз» (VIII, 291); сад с его яблоками и цветами, лучший в России сад, погиб в столкновении с Черным монахом.

Любопытно, что здоровый, трезво оценивающий себя и свое развенчанное величие, свое истинное место под солнцем Коврин тоскует по болезни, которая выделяла его из «стада» и возвеличивала, возносила его так высоко — пусть лишь в его собственных глазах. Он вымещает эту тоску так, как и должна вымещать ее посредственность: «... как он <...> был несправедлив и жесток, как вымещал на ни в чем не повинных людях свою ду-

⁵ Томас Манн. Собр. соч. в 10 томах, т. 10. М., ГИХЛ, 1961, с. 338.

шевную пустоту, скуку, одиночество и недовольство жизнью <...> как однажды он рвал на мелкие клочки свою диссертацию <...> и клочки, летая по ветру, цеплялись за деревья и цветы» (VIII, 291).

Это — земной след Черного монаха, то, что происходит в рассказе вопреки «вечной правде», воплощенной в призрачном слове Коврина. Это — разрушение созданного во имя идеи долженствования, во имя того, что должно быть на свете и, как внушает Черный монах, будет на свете — через тысячи, тысячи лет.

У Достоевского в «Подростке» Чехов читал:

«Нынче безлесья Россию, истощают в ней почву, обрабатывают в степь <...> Явись человек с надеждой и посади дерево — все засмеются: «Разве ты до него доживешь?» С другой стороны, желающие добра толкуют о том, что будет через тысячу лет. Скрепляющая идея совсем пропала» (XIII, 54).

В истории русской литературы, как и в сознании читателя, Достоевский и Чехов скорее противопоставляются, чем соотносятся: сдержанная краткость чеховской прозы, ее вещность и красочность, ее «объективность», которую современники, знавшие Достоевского, быть может, в сравнении с ним и воспринимали как равнодушие и холодность, — все это очень уж резко контрастирует с поэтикой и стилем «Белых ночей», «Подростка», «Преступления и наказания». Достоевский, конечно, не принял бы творческое кредо Чехова: «Литератор должен быть так же объективен, как химик» (XIII, 263). Невозможно представить, что слова: «В поэзии нужна страсть, нужна *ваша идея*, и непременно указующий перст, страстно поднятый. Безразличное же... воспроизведение действительности ничего не стоит, а главное, ничего и не значит» — могли бы принадлежать Чехову.

В исторической перспективе, в общем движении реалистической традиции, где опыт старших литературных поколений переходил к младшим, как «кровь и плоть предков переходит к потомкам», Достоевский и Чехов, разумеется, связаны; но при более подробном и пристальном изучении материала эта связь воспринимается уже как определенная творческая зависимость, выражающаяся в том, что роман Достоевского стал настольной книгой чеховского персонажа.

ФАНТАСТИКА У ЧЕХОВА И САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

В 1883 г., получив рукопись рассказа «На гвозде», издатель «Осколков» Н. А. Лейкин, опытный литератор и редактор, писал: «Это настоящая сатира. Салтыковым пахнет» (ГБЛ). Два года спустя, рекомендуя Чехова в «Петербургскую газету», Лейкин снова заметил: «Господа, я нового Щедрина открыл»¹.

Связь рассказов и юморесок Антоши Чехонте с тем сатирическим направлением, которое в русской литературе было представлено прежде всего Гоголем и Щедриным, ощущалась и другими современниками. Для поколения 80-х годов творчество Салтыкова-Щедрина еще не стало традицией: оно было живым литературным явлением. В эти годы увидели свет его знаменитые «Сказки». Именно здесь — точки соприкосновения Щедрина и Чехова, в частности, в использовании элементов фантастики.

Вопрос о фантастическом в литературном произведении часто возникает при анализе творчества писателей-романтиков, и это вполне естественно. Однако, как справедливо указывает Ю. В. Манн, «не в меньшей мере, чем для понимания романтизма, важна эта проблема и для реализма»². Исследователь намечает проблему, которая может стать основой анализа фантастики в реалистическом произведении: «...определить место фантастики в системе реалистического искусства»³. Эту наиболее общую постановку вопроса можно, на наш взгляд, конкретизировать так: во-первых, необходимо выяснить функции фантастики как художественного приема; во-вторых, установить, какое новое по сравнению с романтизмом качество приобретают сами фантастические образы, и наконец, проследить мотивировки фантастического, определить те способы включения фантастики в повествование, при кото-

¹ А. Плещеев. Еще материалы для биографии А. П. Чехова. — «Петербургский дневник театрала», 1904, № 48.

² Ю. В. Манн. Эволюция гоголевской фантастики. — В кн.: «К истории русского романтизма». М., 1973, с. 219.

³ Там же.

рых она не разрушает реалистической структуры произведения.

Фантастика в рассказах Чехова, как правило, объясняется реальными причинами — таковы рассказы «Страшная ночь», «Ночь на кладбище». В некоторых же случаях фантастика дается вроде бы в традиционной форме, обычной для романтиков: появляются персонажи потустороннего мира и вступают в контакт с живыми людьми. Однако на деле здесь просто пародируется романтическая фантастика. Нереальное начисто лишается всякой загадочности, таинственности — непременно атрибута фантастики романтической. Пародийное снижение осуществляется разными способами. Фантастический персонаж наделяется сугубо бытовыми, человеческими чертами: леший заикается и конфузливо мигает глазами, выражение лица у него глупое; русалочка — «молодая и хорошенькая». И ведут себя все эти представители нечистой силы совсем, как люди, да еще как люди не очень воспитанные: «Ах, полно вам чепуху пороть! — говорит русалочка лешему. — Кой черт просил вас, дурака эдакого, поступать в брандмейстеры или булки печь? Неужели вы, скотина вы эдакая...» и т. д. И образ мыслей у них в точности как у обычного российского обывателя: «Иной подписывается» «поручик такой-то», а под этим поручиком Ласалю почитать надо», — рассуждает леший («Названный леший», 1884). Нет у нечистой силы и бывшего могущества — наоборот, они отстали от жизни, ничего в ней не понимают и не могут сделать: «Как я могу учить вас украсть рубль, ежели вы уже без моей помощи тысячи цапнули?» («Беседа пьяного с трезвым чертом», 1886).

Авторская «несерьезность» в отношении к фантастическому, пародийно-ироническое снижение фантастических мотивов — главнейший признак всех «фантастических» рассказов раннего Чехова. В рассказах такого типа фантастическое выступает как чистейшая литературная условность. В зрелый период творчества, в рассказе «Рыбья любовь» (1892), Чехов еще раз воспользуется подобной формой фантастики и тоже для создания и усиления комического эффекта. Условность подачи фантастического материала в этом рассказе проявится с наибольшей очевидностью.

В умении совершать грехи нечистой силе далеко до людей. Кстати, этот прием «отсталости» нечистой силы

от реальной жизни будет неоднократно использоваться в литературе, и неизменно в расчете на комический эффект — например, «Мистерия-буфф» В. Маяковского.

Иногда введение фантастических элементов мотивируется реальными причинами. Как известно, романтики также пользовались подобным приемом, однако разница между ними и Чеховым огромна. Для романтиков мрачный фантастический колорит, впечатление, производимое фантастической стороной, были явно важнее реального объяснения этой фантастики. Для Чехова комическое объяснение фантастических событий имеет куда большее значение, чем сами события. В «Преждевременном погребении» Э. По грубая реплика матроса, возвращающая рассказчика к реальности, воспринимается только как досадный диссонанс, вмешательство прозаической действительности в фантастический вымысел; у Чехова же в «Ночи на кладбище» в аналогичном финале заключен весь смысл, вся соль рассказа: «Где ты его взял?» — допрашивал чей-то бас. — «Около монументной лавки Белобрысова, ваше благородие, — отвечал другой бас. . . — Должно, выпивши. . .» (IV, 491). И «ваше благородие» — частный пристав, своего рода символ тогдашней России, и «чеховская» фамилия Белобрысов, и типичнейшая реплика «Должно, выпивши» — все эти детали введены, конечно, не случайно. Они переносят читателя не просто «на землю», а прямо в российский быт конца XIX в.

Особые качества русского обывателя рисуются с помощью фантастического момента и в рассказе «На магнетическом сеансе» (1883). Получив взятку, персонаж поддается внушениям гипнотизера, проделывая совершенно невероятные вещи. Какое же художественное обоснование, кроме авторской иронии, имеет это введение нереального в произведение? На наш взгляд, изображение приобретает здесь не просто комическую, а прямо сатирическую окраску. Реализм в полной мере использовал возможности сатиры, открыв тем самым новое поле для применения фантастики. Была найдена и новая мотивировка фантастических элементов. Автор, прибегая к гиперболизации и гротеску, возводит реальные явления в некую степень, при которой они теряют элементарное правдоподобие, но зато более полно выявляют свою сущность. Этот прием позволяет также в наиболее резкой и открытой форме выразить и авторское отношение к изображае-

мому. Блестящие образцы такой фантастики дал Салтыков-Щедрин.

Ироническое осмысление фантастики в разных чеховских рассказах стало возможным потому, что Чехов, имея перед собой многочисленные образцы «серьезной» фантастики, мог пародировать эти образцы, безошибочно добиваясь комического эффекта. Современный ему читатель оказался уже подготовленным к появлению фантастики такого рода, так как старая, романтическая и полуромантическая фантастика, несомненно, стала устаревать — и как отношение к жизни, и как художественный прием.

Было бы неверно, однако, полагать, что весь смысл фантастики ранних рассказов Чехова заключался в пародировании неудачного и устаревшего художественного приема. Фантастика выполняла и более значительную функцию — она становилась способом раскрытия отличительных черт реальной жизни. За ранними рассказами Чехова и, в частности, за фантастикой в них уже виден тот вопрос, который во весь рост встанет в зрелом чеховском творчестве: почему так нелепа, нескладна, бессмысленно-фантастична российская жизнь? Конечно, это не гоголевская концепция алогичного мира, непостижимого и разорванного; у Чехова все ближе к реальности: это изображение алогичной, дурацкой нелепицы конкретной российской действительности. В самом деле, до смешного несуразные случаи, описанные в «Ночи на кладбище» или в «На магнетическом сеансе», могли произойти только в чеховской России — больше, пожалуй, нигде.

В ранних «фантастических» произведениях возникает важнейшая для всего Чехова тема: страх, запуганность, забитость человека⁴. Как правило, в таких рассказах психология страха дается Чеховым в ее крайнем, гротескном виде. Вот, например, рассказ «Винт» (1884) Чехов описывает различные проявления страха, и все они достаточно необычны; кончает он уже совершенно фантастической деталью: «У Кулакевича... сам собой развязался галстук». В финале рассказа упоминается и нечистая сила — в характерном для реалистического повествования плане: «Если бы перед чиновниками вдруг явился сам

⁴ См. об этом подробнее в статье: М. П. Громов. Повествование Чехова как художественная система. — «Современные проблемы литературоведения и языкознания», М., «Наука», 1974.

черт с рогами и хвостом, то он не удивил бы и не испугал их так, как удивил и испугал их начальник. Явись перед ними умерший в прошлом году экзекутор, проговори он им гробовым голосом: «Идите за мной, аггелы, в место, уготованное канальям», дыхни он на них холодом могилы, они не побледнели бы так, как побледнели, узнав Пересолина». Снова уже знакомый нам мотив: где уж нечистой силе тягаться с людьми!

С темой страха связано использование Чеховым фантастики в «серьезных» рассказах зрелого периода. Правда, фантастическое в этих рассказах имеет совсем другую природу, выступает в особом стилистическом оформлении, отчасти обладает иными функциями. Здесь полностью сохраняется правдоподобие, о присутствии второго, высшего, нереального плана не может быть и речи, фантастической действительности как таковой нет, есть только действительность реальная. Но эта реальная действительность в восприятии персонажей становится (вернее, приобретает черты) призрачной, фантастической, непонятной. К ней переходят основные функции традиционной фантастики — она непонятна, необъяснима, внушает страх и даже приобретает некую власть над человеком. Более того — действительность оказывается страшнее, непонятнее традиционного мира нечистой силы: «— Почему это мы, когда хотим рассказать что-нибудь страшное, таинственное, фантастическое, то черпаем материал не из жизни, а непременно из мира привидений и загробных теней?

— Страшно то, что непонятно.

— А разве жизнь вам понятна? Скажите: разве вы жизнь понимаете больше, чем загробный мир?» («Страх», 1892).

Страх, вызванный фантастической, непонятной действительностью, разрастается иногда до громадных размеров, полностью подчиняет себе человека, поработачивает его. Ярчайший пример такого доведенного до крайних пределов страха — ситуация «Палаты № 6». Герои Чехова могут испытывать страх перед чем угодно: постоянная боязнь жизни стала частью их психологии, достаточно ничтожнейшего повода, чтобы эта психология страха вышла наружу. Так происходит с Дмитрием Петровичем, героем рассказа «Страх»: «Кто боится привидений, тот должен бояться и меня, и этих огней, и неба, так как все

это, если вдуматься, непостижимо и фантастично не менее, чем выходцы с того света... Когда я лежу на траве и долго смотрю на козявку, которая родилась только вчера и ничего не понимает, то мне кажется, что ее жизнь состоит из сплошного ужаса, и в ней я вижу самого себя». Так происходит и с героем рассказа «Страхи» (1836). Он испытывает безумный, панический страх от вещей, которых не может объяснить, но которые сами по себе не представляют ничего особенного: ночью на колокольне горит огонек, или отцепился от псезда и идет сам по себе вагон по рельсам, или герой вдруг встречает в лесу неизвестно откуда взявшуюся собаку... Вся природа начинает казаться ему страшной и враждебной, он испытывает почти ничем не мотивированное чувство одиночества и незащитности. Двум из трех происшествий дается простое и естественное объяснение, третье так и остается необъясненным, но не это важно и существенно. Фантастическое, возникающее исключительно в сознании персонажа как субъективное восприятие реального, не нуждается в особых мотивировках и объяснениях. Внимание переносится на психологическое состояние персонажа, и загадка рассказа не в том, откуда взялся таинственный огонек на колокольне, а в том, почему взрослый, умный, образованный человек при виде этого огонька начинает испытывать панический ужас, почему действительность кажется ему враждебной, необъяснимой и фантастической.

Совершенно ясно, что фантастика рассказов, посвященных теме страха, совсем другого типа, чем фантастическое в юмористических рассказах. Строго говоря, это даже и не фантастика в полном смысле этого слова. Фантастический план не существует параллельно с реальным, не вводится даже как гротескная неправдоподобная деталь. Появление же этого плана в сознании персонажей (кстати, появление эпизодическое) реалистически мотивируется состоянием их психики. И все-таки что-то от фантастики здесь есть. Ну хотя бы то, что на какой-то момент персонажи под влиянием страха готовы поверить в нечто сверхъестественное, что фантастика — пусть в виде непонятной и гипертрофированной реальности — присутствует в их сознании. В сущности, это один из немногих доступных реализму способов введения фантастики в произведение.

Итак, Чехов, пародируя фантастику, подавал ее в ироническом осмыслении; используя гротеск и гиперболу, выделял и усиливал с помощью фантастики существенные стороны реальной жизни; изображал фантастику как реальность, особым образом воспринятую персонажем. Фантастика в творчестве Чехова «упрощается», утрачивает свою возвышенную таинственность, автор сознательно обнажает ее условность, подвергая ее пародийно-ироническому осмыслению. Из сложной и самоценной системы, непосредственно связанной с важнейшими аспектами содержания и регулярно повторяющейся из произведения в произведение (как это было у романтиков), фантастика превращается в отдельный, более или менее факультативный прием, включенный в общую систему реалистического письма.

В творчестве Щедрина наблюдается в чем-то сходный процесс «упрощения» фантастики, превращения ее из самоценной и самодовлеющей системы в специфический художественный прием. Элементы нереального в основном выполняют функцию более глубокого художественного раскрытия реальных закономерностей. Так, например, в сказке «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил» генералы, попав, как известно, на необитаемый остров, под угрозой голодной смерти решают найти мужика: «Он бы нам сейчас и булок бы подал, и рябчиков бы наловил, и рыбы!» И действительно, скоро мужик нашелся. Откуда он вдруг взялся на необитаемом острове? Почему генералы не заметили его раньше, хотя в поисках пищи обыскали весь остров? Автор намеренно не дает никаких объяснений, нарушая, казалось бы, не только элементарное жизненное правдоподобие, но и внутреннюю логику самой фантастики. На самом же деле законы реальности нарушены, так сказать, только формально, по сути же эта неправдоподобная сюжетная деталь, лишённая всякой логики даже с точки зрения самой фантастики, лишь глубже вскрывает закономерности действительной жизни: в самом деле, мужик везде есть, без него и саму жизнь представить себе невозможно. Аналогичную функцию выполняет фантастический момент в сказках «Дикый помещик», «Медведь на воеводстве», «Бедный волк», «Кисель» и многих других.

В творчестве Щедрина совершенно исчезает вопрос о формальных мотивировках фантастики. Внутренне, со-

держательно введение фантастических моментов обусловлено качествами и свойствами самой действительности и авторским отношением к ней. Почему в произведении происходит то или иное событие, невозможное в реальной жизни? Никаких сложных мотивировок и объяснений у Щедрина нет: «Жили да были два генерала, и так как оба были легкомысленные, то в скором времени, по чудьему велению, по моему хотению, очутились на необитаемом острове». Условность художественного приема здесь декларируется, сознательно подчеркивается автором. Еще яснее эта условность выступает в сказке «Вяленая вобла»: «Воблу поймали, вычистили внутренности... и вывесили на веревочке на солнце: пускай проявится. Повисела вобла денек—другой, а на третий у ней кожа на брюхе сморщилась, и голова подсохла, и мозг... дряблый сделался. И стала вобла жить да поживать». К этой фразе автор делает следующее характерное примечание: «Я знаю, что в натуре этого не бывает, но так как из сказки слова не выкинешь, то, видно, быть этому делу так».

В «Сказках» Щедрина нет установки на создание правдоподобия, а следовательно, отпадает и необходимость в сложных, развернутых мотивировках фантастического, призванных создать у читателя иллюзию того, что «все это было на самом деле». С фантастического аспекта внимание переключается на стоящую за ним социальную проблематику, а подробные мотивировки только помешали бы этому.

Ничем не прикрытая, декларированная условность фантастики, естественно, приводит к ее качественному изменению, перерождению. Многие сказки Щедрина — такие, как «Пропала совесть», «Добродетели и пороки», «Премудрый пескарь», «Самоотверженный заяц» и др., — по типу построения образной системы очень близки к басням, а фантастика в них явно вырождается в аллегорию. Но и аллегория «сделана» Щедриным как бы нарочито небрежно: как раньше нарушались законы фантастики, так теперь нарушаются внутренние законы аллегории. Вот несколько примеров: «Чижик, одевшись в мундир, стоял позади молодой жены...», «Нищий к ней <вобле> подойдет — она оглянется, коли есть посторонние — сунет нищему в руку грошик...», «Прилетят улавы-юнкера <птицы>... и крутят усы».

Оказывается, что Щедрин, дав своим героям маски птиц, рыб, животных, затем как бы забывает об этом и не только заставляет их думать, говорить и действовать по-человечески, но и описывает их внешность, как человеческую. Щедринские маски не создают атмосферы загадочности, не намекают на возможность неких иррациональных сил; наоборот, у автора и читателя нет никаких сомнений в том, кто под маской скрывается. Наконец, эти маски вообще не всегда обязательны — их нет, например, в сказках «Обманщик-газетчик и легковёрный читатель», «Либерал», «Праздничный разговор», «Рождественская сказка». Фантастика, даже существующая в своих остаточных формах, здесь окончательно исчезает, уступая место прямому реалистическому изображению.

Условная, переходящая в аллегорию фантастика позволяет Щедрину предельно упростить реальную ситуацию, довести ее до логического конца, дать своего рода модель, схему типических отношений действительности, однако схему не публицистическую, а художественную, воплощенную в образной форме. Фантастика и аллегория использовались Щедриным для того, чтобы наиболее ясно выразить свою мысль, довести ее до читателя в наиболее простой, сжатой, зачастую открыто публицистической форме. И конечно же, использование фантастики давало Щедрину особые изобразительные и выразительные возможности для создания наиболее обобщенных сатирических образов, сочетавших в себе острую публицистичность с высокой художественностью. Фантастика прямо и непосредственно служила способом художественного выражения сатирического пафоса писателя.

По-разному используют фантастику Щедрин и Чехов. Но у обоих писателей она теряет свои традиционные качества; трансформируясь, она становится у них сильным средством реалистического изображения жизни. И в этом определенное типологическое родство Чехова и Щедрина — при всех их очевидных различиях.

РАССКАЗ О «ЧЕЛОВЕКЕ ГАРШИНСКОЙ ЗАКВАСКИ»

Проблеме творческих взаимоотношений Гаршина и Чехова уделялось в последние десятилетия немало внимания. Вспомним, например, разделы известных монографий Г. А. Бялого, В. В. Ермилова, Г. П. Бердникова, специальные статьи на тему: «Чехов и Гаршин»¹ и ценные наблюдения, замечания в работах, написанных по другому поводу².

Одни авторы (прежде всего Г. А. Бялый³) на основе тщательного изучения творчества этих художников делают обобщающие выводы об освоении ими традиций предшественников, обновлении, обогащении русского реализма конца XIX в. Другие дают сравнительный анализ отдельных произведений Чехова и Гаршина, сосредотачивают внимание на сходстве и различии идейно-эстетической позиции писателей, на средствах художественного изображения. Так, И. Р. Эйгес выявляет «гаршинское», «толстовское» и «чеховское» начала в рассказе «Припадок», В. С. Белькинд сопоставляет «Красный цветок» и «Палату № 6», В. Г. Маранцман и Э. М. Румянцева — «Красный цветок» и «Черный монах», «Надежду Николаевну» и «Рассказ неизвестного человека», В. Б. Катаев — рассказы «Сигнал» и «Гусев».

¹ *Иосиф Эйгес*. К истории создания рассказа «Припадок». — «Литературная учеба», 1938, № 7; *В. С. Белькинд*. Чехов и Гаршин. — «Уч. зап. Великолукского пед. ин-та, вып. II, 1960; *В. Г. Маранцман и Э. М. Румянцева*. Чехов и Гаршин. — В сб.: «А. П. Чехов. Статьи и материалы». Вып. 2. Ростов-на-Дону, 1960; *Я. А. Колбовский*. Чехов и Гаршин. — В сб.: «Проблемы метода и стиля». Днепропетровск, 1969.

² *А. П. Чудаков*. Поэтика Чехова. М., «Наука», 1971; *В. Г. Катаев*. Автор в «Острове Сахалине» и в рассказе «Гусев». — В сб.: «В творческой лаборатории Чехова». М., «Наука», 1974; *В. В. Химич*. Жанрово-стилевые закономерности рассказа Чехова 90-х годов. — В сб.: «Русская литература 1870—1890-х годов». Свердловск, 1974; *Н. Фортунатов*. Пути исканий. М., «Сов. писатель», 1974.

³ *Г. Я. Бялый*. В. М. Гаршин и литературная борьба восьмидесятих годов. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1937; *его же*. Всеволод Гаршин. Л., «Просвещение», 1969; *его же*. Русский реализм конца XIX века. Л., Изд-во ЛГУ, 1973.

Как ни много уже сделано, все же тему «Чехов и Гаршин» нельзя считать исчерпанной. Прежде всего следует расширить круг произведений Гаршина и Чехова, дающих основание судить об их творческом взаимодействии. Неоднократно цитировался восторженный отзыв Гаршина о «Степи». Но как-то не обращалось внимания на то, в каком соотношении находится этот отзыв с творчеством самого Гаршина, с его рассказом «Медведи». И центральная проблема (красота природы и жестокость действительности), и аспекты изображения (с точки зрения автора и ребенка), и один из главных объектов описания (степь), и тенденция выйти к воссозданию широкой картины «внешнего мира» — все это в рассказе «Медведи» шло навстречу чеховской повести, которую столь эмоционально привял Гаршин.

В книге «Остров Сахалин», характеризуя смотрителя рыковской тюрьмы Ливина, Чехов вызывает у читателя ассоциацию с одним из героев Гаршина: «Постоянная заботливость г. Ливина о людях и в то же время розги, упоение телесными наказаниями, жестокость, как хотите, сочетание ни с чем несообразное и необъяснимое. Капитан Венцель в гаршинских «Записках рядового Иванова», очевидно, не выдуман» (X, 125). Уместно было бы сопоставить и эти персонажи и средства их изображения. — А также выяснить сходство и различие гаршинского рассказа «Встреча» и произведений Чехова об интеллигенции, сравнить легенды, сказания, аллегории Гаршина с чеховскими рассказами, в которых легенда выполняет весьма значительную функцию («Без заглавия», «Рассказ старшего садовника» и др.).

В более пристальном анализе нуждается и наиболее «гаршинский» рассказ у Чехова — «Припадок».

«Припадок» — не только дань «памяти Гаршина», это своеобразная «гаршинская энциклопедия», как повесть «Степь», по словам автора, — «степная энциклопедия». В «Припадке» поставлена «гаршинская» тема, изображен «человек гаршинской закваски» (XIV, 168), творчески воссозданы личность Гаршина, характерные ситуации его рассказов. В «Припадке» — напоминание о многих гаршинских произведениях, волновавших писателя вопросах, о его средствах художественного изображения.

В то же время «Припадок» — органичный факт творческой биографии самого Чехова; создание этого рас-

сказа — необходимом звено в цепи его художественных исканий второй половины 1880-х годов, исканий героя с пробуждающимся сознанием.

В основе «Припадка», как отмечали вслед за Г. А. Бялым многие авторы, — сюжетная схема гаршинского социально-психологического рассказа. Столкновение чуткого, впечатлительного человека с вопиющим фактом общественной несправедливости приводит его к нравственным страданиям, к тяжелому кризису, к настойчивым поискам пути уничтожения мирового зла.

«К сожалению, — писал А. П. Чехов А. Н. Плещееву через неделю после смерти Гаршина, 31 марта 1888 г., — я вовсе не знал этого человека. Мне приходилось говорить с ним только один раз, да и то мельком» (XIV, 67). Мимолетное личное впечатление корректировалось впечатлениями от ранее известных Чехову гаршинских произведений, от писем или устных рассказов, мемуаров о Гаршине общих друзей и знакомых (А. Н. Плещеева, Я. П. Полонского, К. С. Баранцевича, И. Е. Решина). На основе всего этого ко времени создания «Припадка» у Чехова уже сложилось свое эмоциональное отношение к «таким редким людям, как Гаршин»: «Я люблю <их> всей душой и считаю своим долгом публично расписываться в симпатии к ним» (XIV, 215, 229). С высоты этого своего понимания Гаршина и чувства к нему Чехов избирательно, пристрастно оценивал мемуарные, эпистолярные, критические материалы. «Мне симпатично, — пишет он К. С. Баранцевичу, — ... Ваше последнее письмо, в котором Вы так любите Гаршина». «Насколько я знаю старика Плещеева, он благоговееет перед памятью Гаршина» (XIV, 64, 81). В. П. Буренину (кажется, единственный раз в жизни) Чехов просит передать благодарность за «фельетон о Гаршине». Бестактные же воспоминания Библикова он называет «самолюбивой, приторной, кислой, хвастливой... мочалкой» (XIV, 70, 89, 112).

На фоне пестрых суждений о Гаршине биографов и критиков особенно четко выделяется единодушное мнение современников об единстве его личности и творчества: «Его жизнь и его произведения отлиты из одного куска, и говоря об его жизни, нельзя вместе не говорить о его произведениях»⁴.

⁴ Влад. Короленко. Литературная заметка. — «Волжский вестник», 11 октября 1888 г., № 255.

В рассказе о человеке «гаршинской закваски» Чехов показал особенности сознания, поведения, речи героя в момент максимальной напряженности его духовной жизни. И в то же время напомнил читателю о личности Гаршина, его духовном мире, портрете, фактах биографии, творческих исканиях, высказал свое мнение о Гаршине. Чехов не отступил от жизненной правды; его герой похож на «прототип», но не адекватен ему.

Авторская мысль в «Припадке», авторское мнение о Гаршине и герое гаршинского склада угадываются из самого характера изображения, отбора и расположения материала. Читатель, например, не сразу замечает в рассказе портрет Васильева (и может даже предположить, что его нет вовсе, так как авторское внимание сосредоточено как будто только на душевном состоянии героя). Однако в разных местах рассказа фиксируются четыре детали: черные волосы, борода, бледное лицо, глаза, выражающие тоску, страдание. При этом равнодушные к Васильеву, чуждые ему обитательницы Соболева переулка схватывают лишь броские портретные черты, или (не совсем точно) преобладающее, «скучное» выражение его лица.

«— Борода, угостите портером, — обратилась к нему блондинка» (VII, 178). В другом доме «барышня в польском костюме ... села рядом с ним. — Симпатичный брюнет... Отчего вы такой скучный?» (VII, 179). В третьем доме барышня, «одетая Аидой, ...проговорила зевая: — Брюнет пришел» (VII, 182).

Сам Васильев во время припадка, увидев мельком в зеркале свое лицо, отмечает в нем душевную напряженность и боль. «Лицо было бледно и осунулось, виски впали, глаза были больше, темнее, неподвижнее, точно чужие, и выражали невыносимое душевное страдание» (VII, 194).

Автор здесь невидим. Но самим отбором рассредоточенных портретных черт он напоминает читателю знакомый по фотографическим и живописным изображениям (например, репинским портретам⁵), по воспоминаниям

⁵ Вскоре С. Андреевский в статье «Всеволод Гаршин» напомнит также репинский портрет Гаршина, и он совпадет в деталях с чеховским словесным портретом Васильева: «Худощавый, красивый брюнет с пушистыми волосами, мягкой бородой... с какою-то болезненной и беспокойною думой смотрел на зрителя» («Русская мысль», 1889, № 6, отд. II, с. 46).

современников (И. Павловского, А. Эртеля, В. Фаусека и др.) портрет Гаршина.

Некоторые факты биографии Гаршина использованы Чеховым в немногих, также разбросанных по всему рассказу чертах биографии Васильева. Автор не стремится и в этом случае к полноте охвата и точности совпадения их с гаршинскими. Важно, чтобы они поддерживали впечатление о близости духовного мира «человека недюжинного» — Васильева и «редкого человека» — Гаршина. От самого Гаршина, от его матери, мемуаристов (В. Г. Короленко, В. С. Акимова — дяди писателя, Н. В. Рейнгардта, В. Фаусека и др.) современники знали о любви Гаршина к природе, увлечении естествознанием, о неосуществленной мечте поступить на естественный факультет, о склонности к научной работе. Было известно, что Гаршин учился в двух высших учебных заведениях (в Горном институте и в Петербургском университете на историко-филологическом факультете), но не окончил ни того ни другого, так как был отвлечен серьезными обстоятельствами: участием в войне, литературными занятиями, болезнью. Известно было также, что всех знавших его Гаршин поражал многосторонностью своих знаний — в области естествознания, истории, литературы, живописи, техники.

Васильев также учится на двух факультетах, в прошлом году он написал диссертацию — «отличное сочинение», на него как на будущего ученого возлагают надежды. В биографии Васильева как бы реализовалась мечта Гаршина — он окончил естественный факультет, а затем также поступил на гуманитарный (но не на историко-филологический, а на юридический). Нет совпадений мельчайших реалий, но сохраняется сущность гаршинской личности: многосторонность, мятущийся дух, большие творческие возможности. В том, как воспринимает природу Васильев, по-гаршински соединились точность и топкость естествовника и художника: «... нравился ему особенно этот прозрачный, наивный, точно девственный тон, какой в природе можно наблюдать только два раза в году: когда все покрыто снегом, и весной в ясные дни, или в лунные вечера, когда на реке ломает лед» (VII, 175).

Изобразить в «Припадке» «молодого человека гаршинской закваски, недюжинного, честного и глубоко чуткого»,

Чехов мог, лишь создавая «гаршинскую» ситуацию. И она была найдена автором: Васильев «попадает в первый раз в жизни в дом терпимости» (XIV, 168). Так, первый раз в жизни увидел герой Гаршина ужасный, отвратительный лик войны («Четыре дня»), первый раз в жизни соприкоснулся с чудовищным проявлением социального неравенства («Художники»), со страшным общественным злом — проституцией («Происшествие», «Надежда Николаевна»).

Тему проституции некоторые критики гаршинских рассказов называли «слишком известной и избитой», «разработанной на все лады»⁶, и все же Чехов избрал именно ее, превосходно угадывая при этом подводные рифы: «Описываю Соболев переулочек, с домами терпимости, но осторожно, не ковыряя грязи и не употребляя сильных выражений» (XIV, 215). Чехову и в этом случае важно было вызвать у читателя ассоциацию не только с гаршинскими рассказами, в которых эта тема поставлена, не только с его героями, сочувствующими падшим женщинам (Никитиным, Лопатиным), но и с самим Гаршиным. Чехов жил в Петербурге в середине марта 1888 г. и не мог не знать о «наделавшем много шума, — по словам Н. Шелгунова, — и бывшем три раза предметом судебного разбирательства» происшествии на Невском: Гаршин вступился «за девушку, заподозренную в проституции», которую дворники грубо тащили в полицейский участок, «и увлек за собою многих из прохожих». Н. В. Шелгунов увидел в этом факте отражение мировоззрения, нравственных требований Гаршина, человека, который не может пройти мимо насилия и несправедливости. «Тут дорог именно живой человек во всем его жизненном поведении»⁷.

Чехов исследует в «Припадке» духовный мир, «жизненное поведение» человека гаршинского склада, потрясенного общественным злом в его будничном проявлении, злом, с которым сжилось большинство. Как в рассказах Гаршина «Четыре дня», «Трус», «Из записок рядового Иванова», в центре «Припадка» герой-студент, молодой, мыслящий человек, переживающий период мучительного

⁶ К. Арсеньев. В. М. Гаршин и его творчество. — «Вестник Европы», 1888, № 5, с. 255.

⁷ Н. Шелгунов. Очерки русской жизни. — «Русская мысль», 1888, № 5, с. 126—127.

самоопределения, осознания мира, своей связи с ним и своей вины за его несовершенство⁸.

Рассказу Гаршина от лица героя, исповедальной форме лирического дневника, записок-воспоминаний, чередующихся («диалогических», как определил их Н. К. Михайловский⁹) дневников разных лиц как бы соответствуют в чеховском «Припадке» пространные внутренние монологи Васильева, его размышления вслух. Они или имеют форму прямой речи и заключены в кавычки, или отделены от авторского повествования ремарками: «он думал», «он знал», «он понял» — и, не сливаясь с речью автора, приближены к ней. В несобственно-прямой речи без труда вычлняются слова героя, его голос: «Он знал, что есть такие безнравственные женщины, которые под давлением роковых обстоятельств... вынуждены бывают продавать за деньги свою честь...» (VII, 173).

Герой ранних рассказов Гаршина, оставленный наедине с читателем, «представляет» от автора, сливается с ним. К середине 1880-х годов это не удовлетворяло уже самого Гаршина: «До сих пор все описывал, собственно говоря, собственную персону, суя в разные звания, от художника до публичной женщины»¹⁰. В чеховском «Припадке» реализуются некоторые тенденции развития Гаршина, не нашедшие у него самого полноты и завершенности. В рассказах «Надежда Николаевна», «Медведи», «Из записок рядового Иванова» Гаршин пытался расширить круг действующих лиц, дать более объективную авторскую оценку центрального героя. В «Припадке» Васильев находится в соседстве с другими лицами, но на

⁸ Духовный мир, «жизненное поведение» Васильева детерминированы не столько средой, сколько обстоятельствами (в широком смысле слова), состоянием общественной жизни, эпохой, родовыми человеческими свойствами. У гаршинского героя относительно большая свобода выбора: он добровольно идет на войну («Четыре дня», «Трус», «Из записок рядового Иванова»), вопреки существующим нормам, любит падшую женщину («Проншествие», «Надежда Николаевна»), бросает искусство и идет в народ («Художники»), кончает с собой («Проншествие»). Чеховский герой находится в большей зависимости от обстоятельств, он более скован и менее деятелен.

⁹ Н. К. Михайловский. Дневник читателя. — «Северный вестник», 1885, № 4, с. 269.

¹⁰ В. М. Гаршин. Письма. М., «Academia», 1934, с. 204.

него, «человека недюжинного», падает свет от эмоционального восприятия Чеховым Гаршина («редкий человек»), как бы отдана дань гаршинской субъективности, и Васильев выделен самым центральным местом в сюжете рассказа, самым пристрастным вниманием автора к его духовному миру, изображением того, что находится в поле зрения этого героя, что занимает его ум и чувство. Быть может, наивысшая степень доверия Васильеву, способному творчески воспринимать жизнь и делать обобщения, выразилась в том, что автор передает ему свои словесные формулы: «Соболев переулком — рабовладельческий рынок», проституция — «страшнейшее зло» (XIV, 229).

Согласие с героем порою выражено в рассказе почти открыто; автор, как бы принимая видение Васильева, проникаясь его чувством, то предвзвешивает, то дополняет его наблюдения, разбивает его мысли. В описании домов Соболева переулком, например, многократно выделена такая «подробность» — лакей в передней. И если в первом доме наблюдение это безлично, скорее всего, авторское, слившееся с видением всех трех приятелей («Когда они отворили дверь, то в передней с желтого дивана поднялся человек в черном сюртуке, с небритым лакейским лицом и с заспанными глазами»), то во втором, третьем, четвертом домах оно принадлежит только Васильеву. При этом объект наблюдения во всех деталях повторен («так же, как и в первом доме, в передней с дивана поднялась фигура в сюртуке и с заспанным лицом»), а восприятие же лакея Васильевым оригинально и динамично. Воображению, мысли, чувству впечатлительного человека дан толчок извне, и они рождаются интенсивно, четко, стремясь охватить явление с наибольшей полнотой (каково прошлое, настоящее, будущее этого лакея, его семейное положение, душевное состояние, каково отношение к нему близких людей (VII, 178), увидеть индивидуальное даже в пространстве, повторяющемся: «В одном из домов, кажется, в четвертом по счету, был лакей маленький, тщедушный, сухой, с цепочкой на жилетке... Поглядев на его лицо, Васильев почему-то подумал, что человек с таким лицом может и украсть, и убить, и дать ложную клятву»).

Способность Васильева по немногим внешним данным разгадать сущность человека (в данном случае жестокость, безнравственность), почти художническое прозре-

ние его поддержаны прямо высказанным согласием автора. «А лицо в самом деле было интересное». И автор как бы разбивает, детализирует и корректирует образное представление Васильева, задерживаясь на каждой черте: «большой лоб, серые глаза, приплюснутый носик, мелкие стиснутые зубы, а выражение тупое и в то же время наглое, как у молодой гончей собаки, когда она догоняет зайца». Это авторское сравнение, в свою очередь, подхвачено Васильевым. «Васильев подумал, что хорошо бы потрогать лакея за волосы: жесткие они или мягкие? Должно быть, мягкие, как у собаки» (VII, 178—179).

В последних двух домах Соболева переулочка лакей невидим, его заслонили «благообразные» музыканты и падшие женщины, которых с болью наблюдает Васильев, стремясь постичь, «как они ... попали сюда?», «о чем они думают?», «как относятся родные к их положению?» и т. д. Но все же и здесь дважды возникает ассоциация с лакеем — гончей собакой. После неудачной попытки выразить сочувствие оскорбленной женщине Васильеву кажется, «что в этом чужом, непонятном для него мире хотят гнаться за ним» (185). И в этом случае интуитивное чувство Васильева находит поддержку в авторском изображении. Стоило художнику вступить за ту же оскорбленную женщину, как невидимый швейцар, лакей в «усовершенствованном» доме, «погнался» за ним: «Что-то тяжелое и громоздкое покатилося вниз по лестнице. Это художник летел кубарем, его, очевидно, вытолкали» (VII, 186).

Голос автора и голос героя тяготеют к слиянию, но все же не сливаются полностью. Чеховская объективность повествования побеждает гаршинскую субъективность, хотя ей отдана дань.

В каждой работе о Гаршине и Чехове приводятся сделавшиеся хрестоматийными слова из «Припадка»: «Есть таланты писательские, сценические, художнические, у него же особый талант — человеческий...» Обычно они приписываются автору. Между тем, Чехов предаряет эту характеристику Васильева ссылкой: «Кто-то из приятелей сказал однажды про Васильева...». А передав слова «приятеля», говорит от себя — единственный раз — в первом лице: «Прав ли приятель — не знаю» (VII, 190).

Весь рассказ не оставляет сомнений в том, что мнение о Васильеве как человеке, обладающем человеческим та-

лантом, близко авторскому. Почему же Чехов в данном случае не присоединился к нему безоговорочно, а счел нужным отделить себя от «приятеля». Не потому ли, что, чувствуя потребность хоть однажды высказать дорогую ему мысль в афористически-запоминающейся формуле-обобщении и дать тем самым читателю ключ к пониманию духовного мира, «жизненного поведения» героя, он не может позволить себе такой публицистической открытости, нарушающей объективность повествования? Кроме того, мнение безымянного приятеля важно в рассказе как некий противовес мнению действующих лиц — медека, художника; при всей расположенности к Васильеву, они негодуют на него за «философствование».

Сама открытость характеристики, слова от первого лица: «Прав ли приятель, — не знаю», — именно своей неожиданностью производят нужное автору впечатление — «ударяют по душе», заставляют задуматься. Высказывание «приятеля» выделено самым центральным местом в рассказе, оно примыкает к кульминационному пункту, завершает круг мучительных раздумий Васильева о путях уничтожения проституции и предвещает припадок героя. В нем — итог познания (отсюда афористичность формы), а рядом с ним — внутренние монологи Васильева, в которых процесс, незавершенность раздумий и чувств, множественность интонаций. Логическое построение, последовательность рассуждений «человека ученого» («Одни... Другие... Третьи...») сменяются горячей эмоциональной речью вслух, изобилующей вопросами и восклицаниями: «Но какой же вывод?» «А куда девать сто тысяч лондонских?» «Куда и зачем вы идете? Побойтесь вы бога!»

К словам: «Прав ли приятель, — не знаю» — есть добавление, которое выявляет еще один оттенок соотношения мнений автора и приятеля: «...но то, что переживал Васильев..., было очень похоже на вдохновение». Эти слова, как особо значимые, повторены тут же еще раз, несколько в другом контексте: «Все это было похоже на вдохновение уже потому, что продолжалось недолго». Слово «вдохновение» перекликается со словом «экстаз» в суждении безымянного приятеля («Чужая боль... приводит Васильева в состояние экстаза»), но лишено оттенка болезненности и приближено к понятию: «творческий подъем».

В изображении автора Васильев не только чутко откликается на чужую боль, глубоко лично воспринимает чужие страдания. Это человек особого, художнического склада, наделенный наблюдательностью, живым воображением, образной речью, творческой способностью перевоплощения («восбразжал себя то братом падшей женщины, то отцом ее, то самой падшей женщиной с намазанными щеками»), способностью проникновения в характер, биографию, душевное состояние человека (лакея, музыканта, падшей женщины и др.). «Человеческий» талант Васильева в авторском изображении не противопоставляется (как в высказывании «приятеля») талантам «писательским... художническим», а сближается с ними. И этим качеством Васильев напоминает Гаршина, хотя талант его и не реализован в писательской деятельности.

Автор «Припадка» замечает не только цельность, но и противоречия человека «гаршинской закваски». Острота видения одних явлений жизни как бы притупляет до времени его внимание к другим. Ему нужно лицом к лицу столкнуться с проявлением вопиющего зла, с крайней степенью человеческого падения, унижения, страдания, чтобы не пробужденные до сих пор (затуманенные иллюзиями) чувство и мысль были бы теперь без остатка поглощены, потрясены ими и настоятельно потребовали бы немедленного решения.

Васильев «падших женщин знал только понаслышке и из книг». Соболев переулок с его притонами он также «знал только понаслышке» — так вводит Чехов читателя в предысторию столкновения своего героя с реальным общественным злом — проституцией. Как ни скупо дана в рассказе предыстория, мы узнаем из нее, что, не прикасаясь, да и не желая (по нравственному чутью) соприкасаться с этой сферой жизни («долго не соглашался» идти с приятелями в Соболев переулок), Васильев питался чужими представлениями. То не было полным неведением, но знанием лишь части правды о реальном факте. «Он знал, что есть такие безнравственные женщины, которые... вынуждены продавать за деньги свою честь», что они неспособны и т. д. Он знал, но не осознавал еще ни масштаба, ни характера этого страшнейшего зла, ни своей личной ответственности за него. Васильев не то чтобы проходил мимо ставшего будничным факта — проституции, но он принял на веру «идеальные представле-

ния»¹¹, дал и своему воображению право на романтическую окраску падших женщин: они падают «под давлением роковых обстоятельств», но не теряют «образа и подобия божия», «сознают свой грех», могут «в самых широких размерах пользоваться средствами спасения».

Трижды вспоминает Васильев «вычитанную» им когда-то историю (у читателя она вызывает ассоциацию с гаршинским «Происшествием»). Память его не совсем точно воспроизвела финал. Чехову важны не отдельные сюжетные повороты и детали «гаршинской истории», а динамика отношения Васильева к ней и к ее героям. Первый раз вспоминает Васильев эту историю до посещения Соболева переулка, и тогда никаких сомнений в ее жизненности у него не возникает. Второй раз она приходит ему на память в одном из домов Соболева переулка, когда накопились уже некоторые личные впечатления о быте и нравах этих домов.

В художественной концепции Чехова столкновение человека с жизнью — важный фактор его самоопределения. В том, как дается столкновение Васильева с общественным злом, выражено неоднозначное отношение автора к гаршинской дилогии («Происшествие», «Надежда Николаевна»), к ее героям, способам их изображения.

Знаменательно прежде всего место действия. У Чехова обстоятельное описание притонов Соболева переулка; у Гаршина весьма лаконично намеченное лишь однажды «бытовое окружение» героини, хотя, по словам автора, создавая рассказ «Надежда Николаевна», он «нарочно ходил в зал общедоступных увеселений... и там созерцал множество «проституток»¹². Более того, подчеркнуто, что Надежда Николаевна скрывает свой адреса, и Никитину, Бессонову, Гельфрейху с трудом удастся ее разыскать. Этим усиливается впечатление некоторой таинственности, исключительности такого явления, как Надежда Николаевна, падшей женщины, образованной (даже владеющей пером), осознавшей свое положение.

В «Припадке» падшие женщины неотделимы от предметного мира, их окружающего, от безвкусной, отвратительной обстановки притонов. Они лишены ореола таинст-

¹¹ В. Г. Короленко. Всеволод Михайлович Гаршин. Собр. соч., т. 8. М., «Художественная литература», 1955, с. 232—233.

¹² В. М. Гаршин. Письма, т. III, с. 350.

венности. Не загадочное, единичное, исключительное, а массовое, назойливо повторяющееся выступает на первый план и потрясает Васильева, так как входит в противоречие с прежними, «книжными» его представлениями.

Вместо воображаемых им темных коридоров и комнат, закрытых дверей, за которыми в тишине стыдливо прячутся порок и несчастье, — «ярко освещенные» окна домов, коридор, «освещенный лампою с рефлексором», мишуренный блеск позолоченных рам безукусных картин, яркие претенциозные платья женщин (костюм Аиды, польский костюм), длинные шлейфы, аксельбанты, блески...

Вместо ожидаемых страдальческих лиц с виноватой улыбкой — «густо и неумно намазанные», «тупые и равнодушные» лица, резкие голоса, наглые движения, циничные фразы.

В этом контексте второй раз возникает ассоциация с «гаршинской» историей. Но теперь у Васильева поколебалось доверие к реальности этой истории, она не выдержала сравнения с жизнью, что послужило толчком к разрушению иллюзий (VII, 181).

Гаршинской Надежде Николаевне, женщине гордой, независимой, ищущей спасения не в возвращении к «чистому обществу» (оно для нее грязнее панельной грязи), не в чужом самопожертвовании, а (во второй части дилогии) в большой любви, противопоставляет в «Припадке» бездуховные женщины. Так воспринимает их Васильев: «они похожи на животных», «нет ни сознания вины, ни надежды на спасение. Их продают, покупают, топят в вине и в мерзостях, а они, как овцы, тупы, равнодушны и не понимают...» (VII, 183, 185).

Такое представление об этих женщинах, гадливое чувство к ним оскорбляют его самого как «порядочного и любящего человека», каким «он до сих пор считал себя» (VII, 182). Освобождение от иллюзий, от романтических представлений оказывается мучительным. Не удовлетворенный собою, своей неловкостью, неумением найти пути к сердцу униженной женщины, взволнованный негуманным чувством, которое он открыл в самом себе, потрясенный видом пьяной женщины, которую рванулся было спасти от оскорблений, Васильев «бросился опрометью» из последнего притона. И здесь, в третий раз, приходит ему на память «вычитанная» когда-то история. «...Если та ви-

поватая женщина, которая отравилась, пазывалась падшею, то ... это были ... уже погибшие. Для него также ясно было, что все то, что называется человеческим достоинством, личностью, образом и подобием божиим, осквернено тут до основания... и что виноват в этом не один только переулок да тупые женщины» (VII, 185—186)¹³.

Самой динамикой отношения Васильева к «гаршинской» истории Чехов утверждал огромное значение личных наблюдений и впечатлений в выработке реального представления о жизни. Изображая начало освобождения своего героя от иллюзий, он не снижал «гаршинской» высоты «романтического», идеального отношения к падшей женщине. Особенно заметны чеховские такт, чувство меры на фоне бесцеремонных рецензий о гаршинской дилогии¹⁴.

Даже осознав, что благородные самоотверженные порывы, подобные порыву героя «вычитанной» истории, не могут изменить реального положения, даже понимая недостаточность одного теоретизирования, необходимость практических действительных решений, Васильев не может выбраться из круга известных ему «книжных» способов спасения падших женщин: выкуп из притонов, женитьба, апастьство...

Драматизм положения Васильева и в том, что понимание им мирового масштаба зла, чувство личной ответственности, желание вернуть «живым, живым» женщинам утраченную не по их вине духовность, нетерпеливо требуют «решить вопрос немедленно, во что бы то ни стало»¹⁵, а необходимая разрядка в действии, напряжении всех духовных сил не наступает. И не только потому, что выход сейчас же в современных условиях не может быть

¹³ В «Припадке», надо полагать, не случайны и другие (частные) мотивы, вызывающие ассоциацию с гаршинской дилогией: колорит зимнего пейзажа, определение времени, обстоятельств, толкующих на путь проституции, как «роковых», беглое воспоминание об изображении падших женщин в юмористических журналах и др.

¹⁴ А. Скабичевский, например, писал, что Надежда Николаевна «взвизгивает» на романтическую ступень, а сам рассказ, названный ее именем, — «романтическая и мелодраматическая чепуха» («Литературная хроника». — «Новости», 29 марта 1885 г., № 84).

¹⁵ Нетерпеливость, готовность «бороться разом со всем злом мира», сознание своей миссии — немедленно уничтожить зло — роднит Васильева с гаршинскими героями, прежде всего с героем «Красного цветка».

найден, но и потому, что сам мыслящий и чувствующий человек еще не способен действовать.

В рассказе настойчиво подчеркивается сознание беспомощности, рефлексия, нерешительность Васильева — те свойства человека 80-х годов, которые также отмечали в гаршинских героях (а порою и в самом Гаршине) современные Чехову писатели: Якубович, Короленко, Степняк-Кравчицкий.

Противоречия характера, душевного состояния героя выражены в самом построении фразы; обычно первая часть ее — желаемое, вторая — невозможность исполнения, между ними противительный союз «но». Вот обычная схема: Васильев чувствовал, предполагал то-то, искал того-то, но находил нечто противоположное. Он не хотел того-то, но против своей воли это делал. Васильев не хотел идти с приятелями в Соболев переулок, «но потом оделся и пошел с ними». Он хотел бы вступить за оскорбленную женщину, но, увидев, что она пьяна, бежит от нее, «падает духом», «трусит, как мальчик»¹⁶.

Васильева сближает с гаршинским героем одиночество, невозможность жить, «как все», вера в переустройство мира по законам правды, справедливости. Но Васильев поставлен автором в более сложную ситуацию. У героя Гаршина нравственному чувству не противоречат требования разума; он хочет разделить с народом «общую участь» и видит в нем не только страдальца, но и большую моральную силу. Нравственное же чувство Васильева (отвращение к разврату, бездуховности) тормозит его приближение к миру униженных женщин, которым он столь горячо сочувствует. В этой невозможности уравновесить нравственные, духовные и общественные тяготения человека отражены диссонансы самой действительности 80-х годов.

¹⁶ Сравнение «трусит, как мальчик», будет повторено в высказывании безмясного приятеля: «...если видит насилие, то ему кажется, что насилие совершается над ним, он трусит, как мальчик, и, струсив, бежит на помощь» (VII, 190). Слова: «трус», «струсил», «страх», «страшно» звучат в рассказе постоянно. Оттенки смыслового их содержания близки к гаршинскому оригинальному наполнению этих слов. Васильевым, как и героями рассказов Гаршина («Трус», «Происшествие»), руководит не животный инстинкт самосохранения, а естественная (почти детская, мальчишеская) потрясенность страшным злом (война, проституция) и готовность припять на себя долю общего несчастья.

В художественной концепции «Припадка» значим не только процесс осознания Васильевым мира и самого себя, но и соотношение этого героя «гаршинского» склада с другими людьми. В рассказе Чехова нет той сосредоточенности только на одном герое, как в гаршинских рассказах «Четыре дня», «Ночь».

Приятель Васильева — художник и медик — откликаются на несправедливость и бесчеловечность в Соболевом переулке, но сами поддерживают институт проституции и негодуют на «философствующего» Васильева. В мире, чуждом Васильеву, они чувствуют себя легко, весело, бездумно. Рядом с ними гражданская скорбь, духовное одиночество Васильева выступают особенно отчетливо¹⁷.

Автор то сводит, то разводит этих героев. «Все трое», «они», «приятели» — эти объединяющие слова звучат в рассказе обычно при упоминании каких-то внешних обстоятельств их общения: «Все трое зашли в ресторан»; «Приятель ... повернули па Грачевку и скоро вошли в переулк»; «Минут через пять приятели шли уже в другой дом». Но и при этом Васильев даже внешне несколько отдален от художника и медика, чьи движения, жесты, намерения, настроения согласованы, синхронны. Васильев стоит или идет обычно позади них. В то время как они дурачатся, танцуют, хохочут, он неловко улыбается или так же неловко ведет серьезный разговор с не понимающей его женщиной, рыцарски вежлив с нею, конфузится или порывается уйти. Художник и медик «оба разом заглядывают в комнату». Художник продолжает музыкальную фразу, начатую медиком. Но когда вступает и Васильев, то «все трое» поют мотив «не в такт друг другу» (VII, 174—175).

Художник и медик вдвоем приходят к Васильеву звать его в Соболев переулк и вдвоем же в финале ведут его к доктору. И в этих случаях их реакция адекватна: они сочувствуют Васильеву, испуганы его видом, искренно готовы облегчить его страдания.

¹⁷ В письме В. А. Фаусеку 18 мая 1883 г. В. М. Гаршин писал о двух подобных разрядах людей: «Один живет и наслаждается всякими ощущениями: ест он — радуется, на небо смотрит — радуется... Для такого человека самый процесс жизни удовольствием, самое сознание жизни — счастье. Другим же — даже успех в жизни не доставляет удовольствия, даже все сладкое кажется горьким. Да и сладкого немного» (Письма, т. III, с. 291—292).

Сцена у доктора единственная в рассказе, где преобладает видение автора, а не Васильева: «...сказал доктор с таким выражением, как будто давно уже решил для себя все эти вопросы»; «Доктор, с таким выражением, как будто отлично понимал и слезы, и отчаяние, как будто чувствовал себя специалистом по этой части, подошел к Васильеву и молча дал ему выпить каких-то капель» (VII, 194—195).

Чехов только что был очевидцем того, как самоубийство Гаршина объясняли наследственной психической болезнью. Своим рассказом он поддержал точку зрения Глеба Успенского: «Врожденное психическое расстройство только усиливало, обостряло впечатлительность мысли и совести». Сама действительность «оскорбила в нем чувство справедливости, огорчила его. Мысль о жизненной неправде — главный корень душевного страдания»¹⁸.

Автор «Припадка» прощически замечает глубокомысленные претензии доктора на совершенное знание человеческой психики, непонимание общественной природы причин болезни Васильева¹⁹. Поставив рядом с ним Васильева, он отдает явное предпочтение последнему, его мучительным поискам ответов, его осознанию собственного несовершенства, его неоднозначному отношению к людям.

Припадок и наступившая за ним депрессия — следствие драматически, в муках рождающейся духовной свободы человека. В заглавии и в тексте чеховского рассказа использована многозначность слова «припадок». Это внезапный и недлительный приступ, вспышка (болезни), аффективное проявление (душевного состояния). Но «вспышка», какой бы она ни была (или ни казалась) неожиданной, внутренне подготовлена физическим, психическим складом и состоянием человека, предшествующим этапам его пути. Припадок — это и сигнал неблагополучия, и кризис с разными возможными исходами: повторение, выздоровление, смерть.

В ходе рассказа возникает (но тут же исключается

¹⁸ Глеб Успенский. Смерть В. М. Гаршина. — «Русские ведомости», 12 апреля 1888 г., № 101.

¹⁹ Образ доктора в «Припадке» напоминает самодовольного педанта — начинающего ученого в задуманной Гаршиным последней повести и весьма ограниченного врача в рассказе «Художники»: «Доктор приехал, посмотрел, пощупал, послушал, помычал, присел к столу и, прописав рецепт, уехал, а Рябинин продолжал бредить и метаться» (Сочинения, с. 109).

для Васильева) вполне закономерный, трагический («гаршинский») исход — самоубийство: «Он каждую минуту имеет власть убить себя»; «Ему захотелось броситься вниз головой» в бурливую Язузу (VII, 191—192). Возможность такого исхода первым заметил Григорович: «Чувствуешь, что Васильев неизбежно кончит чем-нибудь трагическим, и горячо все время ему сочувствуя, радуешься, что дело обошлось, разрешилось только припадком, и он снова будет жить и чувствовать по-прежнему»²⁰.

Исключено и полное «выздоровление» Васильева; как пробудившемуся сознанию закрыты пути к бездуховности, так разбуженное чувство ответственности не позволит ни успокоенности и равнодушия, ни примирения с действительностью, ни упования на утопическую проповедь братства. «Апостольство» как способ спасения принимается Васильевым лишь на мгновение. Вопрос остается открытым. Утихший в финале припадок Васильева воспринимается как наступление лишь временной передышки, до следующего столкновения с тем же или иным общественным злом, с чужими страданиями. После всего того, что читатель узнал о человеке «гаршинской закваски», он не может сомневаться в том, что наступившее «успокоение» не стабильно.

Чехов с удовлетворением отмечал, что ему удалось изобразить душевную боль «по всем правилам психиатрической науки» (XIV, 231—233). Он проследил этапы и выявил симптомы начавшегося, бурно развивавшегося и затихавшего припадка. Это также заметил Д. В. Григорович, возражая тем, кто при первом чтении рассказа находил припадок Васильева не мотивированным: «Припадок, напротив, подготавливается постепенно с замечательным искусством».

Центральное событие в рассказе — припадок — ограничен во времени. «Васильев знал «по опыту», что продолжаться он будет не более трех дней». Но именно эти три дня, насыщенные раздумьями героя, стали объектом пристального внимания автора. В рассказе расставлены временные вехи: «было около 11 часов вечера» (когда приятели направились в Соболев переулок). Возвращаясь оттуда, Васильев констатирует начало припадка: «Начина-

²⁰ «Слово», сб. 2. М., 1914, с. 214.

ется у меня ... Припадок начнется». Затем бессонная ночь, раннее утро второго дня («когда было светло и на улице уже стучали экипажи, Васильев лежал неподвижно на диване...»). «В полдень в дверь постучался художник». «Когда потемнело <Васильев> ... без всякой надобности и цели выбежал из номера». На утро третьего дня приятели повели его к доктору.

Временные и пространственные рамки, однако, значительно раздвигаются в процессе исследования духовного мира героя за счет упоминаний о сравнительно близком времени («в прошлом году», «в 1882 г.») и исторически отдаленном времени — Соболев переулком с его шумными притонами вызывает у Васильева ассоциацию с рабовладельческими рынками «во время оно», с рабовладельцами Сирии и Каира. К личным впечатлениям, полученным в Соболевом переулке, воображение Васильева добавляет чужой опыт, извлеченный из книг, журналов, устных рассказов. Московские, смоленские, саратовские, нижегородские, варшавские, лондонские, гамбургские ... падшие женщины теснятся в его сознании, и увиденное на малом участке разрастается до размеров мирового зла.

Пространство в рассказе «Припадок» напоминает концентрически расходящиеся круги. Малый — комната Васильева; она не описана, но создано впечатление узости пространства, стесняющего человека. Васильев то лежит на кровати или на диване, то шагает из угла в угол или по квадрату вдоль стен. Комната кажется пустой, необжитой, неудобной. Окружающий предметный мир не интересует Васильева («лампа ... стала чадить. Васильев не заметил этого»; в зеркало он взглянул лишь «мельком»), и этот мир почти выключен здесь из авторского описания. Так оттеняется напряженная сосредоточенность внимания, воображения, мысли и чувства героя на потрясшем его явлении, на решении поставленного вопроса, на своей душевной боли.

Замкнутость, ограниченность определяют и другой пространственный круг — Соболев переулок. Здесь много домов, но все это притоны, похожие друг на друга. Однообразие, повторы во всем: в плане, в обстановке, в убранстве, в наглом, претенциозном духе. Предметный мир заполняет все пространство, не оставляя места духовности.

Третий круг — Москва. Автор выводит своего героя на большие просторы внешнего мира — на улицы города. Дважды прослеживается путь Васильева; первый раз (с приятелями) от переулка, где он живет, выходящего на Тверской бульвар, до Трубной площади, Грачевки, Соболева переулка и обратно; второй раз (в одиночестве) от того же исходного пункта — по Садовой до Сухаревской башни, Красных ворот, Басманной, Разгуляя, оттуда — по не известным ему до сих пор переулкам к Яузе, вдоль Красных казарм, к роще — и назад — к переулку, выходящему на Тверской бульвар. Круг замкнулся и в первый и во второй раз. Так подчеркнута замкнутость и этого (московского) внешнего мира, пугающего воображение Васильева. Черная вода Яузы, пустынные берега, резкие звонкие конки сродни тем мрачным и резким краскам и звукам Соболева переулка, которые запечатлелись в сознании Васильева как «нечто цельное в своем безобразии».

Но есть еще один (самый большой) «круг», разомкнутый в бесконечность, — это природа, искусство, духовный мир человека, история человеческой культуры. Как-то Чехов упрекнул одного из «третьестепенных» писателей за то, что «за спинами» его героев, художников, «не чувствуется ни русская природа, ни русское искусство с Толстым и Васнецовым» (XVIII, 148). Сам Чехов тяготел к эпичности художественного изображения, которая реализовалась уже в произведениях конца 1880-х годов, в частности в рассказе «Припадок».

Картина первого снега, которую, вслед за Григоровичем, не раз отмечали писавшие о Чехове, повторена с разными смысловыми оттенками и всякий раз сопровождается музыкальной фразой из «Русалки» Пушкина и Даргомыжского. В первом описании власть «белого, молодого, пушистого снега» эпически объединяет все живое и неживое: природу, людей, предметы. Родовое же человеческое чувство прорывается, кроме того, к духовному, прекрасному, гармоничному — к творению Пушкина, к музыке Даргомыжского; оно объединяет автора, Васильева, художника, медика, прохожих.

По мере приближения к Соболеву переулку гармония звуков, мягкие светлые тона природы вступают в противоборство с какофонией, «страшной звуковой путаницей», мрачными тонами. Образ «невидимого оркестра»,

будто настраивающегося «где-то в потемках», символизирует хаотичность, диссонансы жизни. И они одолевают поэзию; к финалу уже не звучит музыка Даргомыжского. И не идет «нежный пушистый снег», а валит хлопьями сырой снег, и покрытые им пустынные берега — страшны²¹. Чувство, вошедшее в душу под влиянием «прозрачного, нежного, наивного, точно девственного тона природы», изменяется, вернее, вытесняется у героя другим, тревожным, мучительным чувством стыда. Оно теперь разъединяет Васильева с приятелями и в то же время является толчком к самопознанию личности, осмыслению жизни и своего предназначения.

В «Припадке» настойчиво звучат слова: «стыдно», «неловко», «покраснел», «skonфyзился», «совестно». Васильев не только сам испытывает чувство стыда, вины, но предполагает эти чувства и в других, недоумевает, огорчается, негодует, не находя их. Финальное: «Ему уже было совестно», — имеет неоднозначный смысл: ему стыдно своей вспышки, резкого тона, слез; или: ему совестно своего начавшегося выздоровления. Н. Д. Хвоцинская-Зайончковская писала о Гаршине: «...Он болел болезнью, от которой совестно выздороветь»²².

Противоречия сложного мира отдельной личности, противоречия человеческих отношений (единение, разъединение), противоборство поэзии и прозы, нравственной чистоты и разврата, гармонии и какофонии — так осмыслена в «Припадке» современная жизнь.

Картина первого снега и музыкальный ее «спутник» помогают читателю проникнуть в художественную концепцию автора. Они поддерживают складывающееся в процессе чтения впечатление об эстетически-тонком и социально-остром восприятии современной диссонансной действительности героем «гаршинской закваски». Они выводят читателя к раздумьям о зерне жизни, позитивных ее тенденциях — залог будущей гармонии. «За спинами героев» — эпическое пространство, непроходя-

²¹ Едва ли случай в «Припадке» именно зимний пейзаж. Он преобладает в произведениях Гаршина и обычно как бы олицетворяет неуютный, холодный «внешний мир», чуждый и общественным париям, и чуткому человеку, за них страдающему («Прозрешствие», «Трус», «Ночь», «Денщик и офицер»).

²² «Русская мысль», 1890, № 12, с. 104.

щие ценности: красота природы, свобода, любовь, радость человеческого общения, совершенное искусство Пушкина, Даргомыжского, Гаршина...



Итак, рассказ «Припадок» (своеобразная гаршинская энциклопедия) — не единственный, но главный источник изучения взаимодействия двух художников: Чехова и Гаршина.

Поставив еще до «Припадка» проблему пробуждения сознания личности, Чехов нашел в самом Гаршине и в его произведениях как бы подтверждение значительности, актуальности своих творческих исканий.

Рассказ «Припадок» позволяет понять некоторые особенности творческой работы автора над художественным образом, когда в распоряжении его имеются документальные материалы. В данном случае это устные и печатные свидетельства мемуаристов, биографов Гаршина, его произведения, критические отзывы о нем. «Воздавая дань» Гаршину, публично расписываясь «в симпатии к нему» и к его герою, Чехов оставался свободным от влияния и Гаршина, и его истолкователей. Он высказал в художественной форме свое независимое «мнение о Гаршине», создав в «Припадке» гаршинскую атмосферу и вызвав ассоциации со многими рассказами писателя («Происшествие», «Надежда Николаевна», «Трус», «Красный цветок»).

Чехов использует гаршинскую сюжетную схему, но развертывает в рассказе свою художественную концепцию столкновения современного человека с действительностью, шире показывает противоречия «внешнего» мира, человеческих общений, как бы реализуя тем самым незавершенные намерения Гаршина последних лет его жизни, и в то же время поддерживая его творческую сосредоточенность на герое с чуткой гражданской совестью, нравственной чистотой и силой (в гаршинском понимании этих качеств: «ненависти к злу и... решимости бороться с ним»²³).

Проникновение Чехова в духовный мир человека «гаршинской закваски» сопровождалось поисками формы

²³ В. М. Гаршин. Письма, т. III, с. 153.

повествования, которая не отменяла бы субъективного плана героя (и в соответствии с этим — гаршинской лирики²⁴), а давала бы больший простор объективности изображения, звучанию авторского голоса, не сливающегося с голосом героя.

Рассказ получился, по определению самого писателя, «грустным, скучным и серьезным» (XIV, 226). Созданный Чеховым живой образ человека ищущего, огорченного и потрясенного жизнью, удовлетворял тем высоким требованиям, которые сам Гаршин предъявлял искусству: «Часто один мощный художественный образ влагает в нашу душу более, чем добыто многими годами жизни...»²⁵.

²⁴ Некоторые критики прощески называли произведения Гаршина «стихотворениями в прозе». См., напр.: В. Чуйко. Надсен в Гаршин. — «Наблюдатель», 1888, № 11, с. 180.

²⁵ В. Гаршин. Сочинения, с. 419.

«БУДУ ИЗУЧАТЬ ВАШУ МАНЕРУ»

(Чехов читает Короленко)

Чехов знакомится с Короленко в 1887 г., в пору, когда он осознанно и настойчиво стремится к творческому самоопределению. В эти годы он не только внимательно следит за писательской работой Короленко, но и соотносит ее со своей: «Премия «пушкинскую» я мог бы взять только в том случае, если бы ее поделили между мной и Короленко...» (Ал. П. Чехову, 21 октября 1887 г.); «Я готов поклясться, что Короленко *очень* хороший человек. Идти не только рядом, но даже за этим парнем весело» (А. Н. Плещееву, 9 апреля 1888 г.); «При всем моем желании взглянуть на себя и на Короленко оком пессимиста и повесить нос на квинту, я все-таки не унываю ни одной минуты...» (А. Н. Плещееву, 14 сентября 1889 г.).

Сопоставляя себя и Короленко, Чехов в последнем из приведенных писем говорит: «Хотя у меня и нет того, что есть у Короленко, зато у меня есть кое-что другое».

Их переписка началась письмом Чехова 17 октября 1887 г. Он выражал благодарность — за книгу, которую получил и теперь вновь перечитывает. Это были «Очерки и рассказы»¹.

А 2 мая 1888 г. Чехов писал: «Буду читать Вашего «Слепого музыканта» и изучать Вашу манеру» (XIV, 100)².

Известно, что на обеих книжках есть пометы Чехова. Текст рассказа «Лес шумит», включенного в сборник, он редактировал. Это была своеобразная форма активного чтения, изучения короленковской манеры — с карандашом в руках, ее мысленного сопоставления с манерой собственной.

Чеховская правка рассказа «Лес шумит» привлекала внимание исследователей. Впервые она была описана

¹ Владимир Короленко. Очерки и рассказы. М., изд. журн. «Русская мысль», 1887.

² Владимир Короленко. Слепой музыкант (Этюд). М., изд. журн. «Русская мысль», 1888.

С. Д. Балухатым³ (к сожалению, в перечне страниц с чеховскими поправками исследователь, обычно скрупулезно точный, допустил много ошибок).

Е. Н. Коншина в статье «Чехов — редактор Короленко (две главы рассказа Короленко «Лес шумит» с редакторской правкой Чехова)» опубликовала эту правку, снабдив ее кратким комментарием. Она отмечает чеховское «стремление к гармоничности»⁴.

Характеристику чеховской правки находим в книге Леонида Громова «Реализм А. П. Чехова второй половины 80-х годов». По мнению исследователя, рассказ «Лес шумит» уступает лучшим произведениям Короленко, таким, как «Соколинец», восхищавший Чехова, и он, «чуткий стилист, это заметил»⁵. Вычеркивал он фразы, в которых находил «изысканность стиля», излишние повторы, подробности, которые «уводят в сторону от основной сюжетной линии» (стр. 44). Л. Громов пишет о растянутости рассказа Короленко, «стилистической шероховатости», о «злоупотреблениях» отдельными приемами: «И Чехов правильно обратил внимание на этот недостаток» (стр. 96).

Иначе говоря, главный акцент — на том, что было у Короленко «неправильного» и что верно отметило перо Чехова-редактора.

В 1962 г. появилась статья Е. И. Гибет — «Сокращения А. П. Чеховым рассказа В. Г. Короленко «Лес шумит»». Автор спорит с Л. Громовым, полагавшим, что чеховская правка была вызвана художественной слабостью или отдельными недостатками рассказа. «Дело не в том, что лучше или хуже, — справедливо говорит она, — а в том, что это — А. П. Чехов, а это — В. Г. Короленко»⁶.

Е. И. Гибет так характеризует правку: «Сокращения Чехова очень разнообразны. Он ограничивал описания пейзажа, зарисовку портрета, язык повествования — старика-рассказчика, язык автора, действующих лиц: Романа, Опанаса, пана. Чехов вычеркнул не только отдель-

³ С. Балухатым. Библиотека Чехова. — В сб.: «Чехов и его среда». Л., «Academia», 1930, с. 243—245.

⁴ «Редактор и книга», вып. 3. М., «Искусство», 1962.

⁵ Леонид Громов. Реализм А. П. Чехова второй половины 80-х годов. — Ростовск. книжн. изд-во, 1950, с. 93.

⁶ «Труды Прижевальского гос. пед. ин-та», вып. IX, 1962, с. 23.

ные, с его точки зрения лишние слова, фразы, но и целые абзацы, почти страницы.

Существенное отличие Чехова как редактора — это тоже стремление к художественному лаконизму и простоте» (стр. 22).

Как видим, исследователи не обошли вниманием чеховскую правку короленковского рассказа. И все-таки ее характеристика носила сравнительно общий характер. Она ждет новых исследовательских обращений, требует обстоятельного анализа.

Как датируется чеховская правка рассказа «Лес шумит»?

Тут мнения расходятся.

И. И. Гитович относит правку к октябрю 1887 г.⁷

Е. И. Гибет предлагает другую датировку. «Есть основания предполагать, — замечает она, — что Чехов перечитывал и вносил свои замечания в рассказ значительно позже — в конце 90-х годов, в период подготовки и редактирования им своего собрания сочинений для издания А. Ф. Маркса в 1898—1899 гг.

Прием сокращений текста «Лес шумит» очень похож на правку его собственных произведений, особенно раннего периода творчества. В эти годы художественный лаконизм Чехова достиг предела» (стр. 19).

Слова «Есть основания предполагать...» звучат несколько туманно: какие именно основания? То, что прием сокращений короленковского рассказа «очень похож на правку его <Чехова> собственных произведений», — не может служить достаточным обоснованием. Тем более, что свои собственные произведения Чехов редактировал иногда, очень существенно и в 80-е годы, составляя сборники («Пестрые рассказы», «В сумерках», «Рассказы»).

Чехов сам, как мы помним, писал Короленко 17 октября 1887 г.: «Большое спасибо, уважаемый Владимир Галактионович, за книгу, которую я получил и теперь вновь перечитываю». Из чего же исходит Е. И. Гибет, предполагая, что Чехов перечитывал рассказ и вносил свои замечания «значительно позже»? Ведь как раз эти годы — 1886—1887 — пора самого обостренного интереса Чехова к Короленко, к его творчеству, стилевой манере. Позже этот интерес несколько ослабевает, хотя, как изве-

⁷ «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова». М., ГИХЛ, 1955, с. 167.

стно, «точки общего схода» двух писателей обнаружатся весьма определенно.

До тех пор пока исследовательница не уточнит, какие у нее конкретные основания относить чеховскую правку рассказа «Лес шумит» к концу 90-х годов, придется оставаться при старом мнении и считать, что правка принадлежит времени, когда Чехов, по его собственным словам, вновь перечитывал рассказ Короленко (октябрь 1887 г.).

«Лес шумит» — произведение, отмеченное характерными чертами повествования приподнято-романтического, лирически окрашенного, даже ритмически подчеркнутого и мелодизированного. «Лес шумит», «Река играет» — такие заголовки невозможны у Чехова с его точными, спокойными названиями, лишенными эмоционально-лирического «курсива». Стоит только мысленно назвать — «Вишневый сад», «В усадьбе», «Крыжовник», «Дама с собачкой», «Мужики», «Остров Сахалин», «Случай из практики», «Три сестры», «Архиерей», чтобы почувствовать: оборот этот — «Лес шумит», «Река играет» — совсем из другого поэтического ряда, построен на иных принципах.

Начинается рассказ «Лес шумит» с описания этого лесного шума:

«Лес шумел...

В этом лесу всегда стоял шум, ровный, протяжный, как отголосок дальнего звона, спокойный и смутный, как тихая песня без слов, как неясные воспоминания о прошедшем. В нем всегда стоял шум, потому что это был старый, дремучий бор, которого не касались еще пила и топор лесного барышника...»

Сравнение шума с «отголоском дальнего звона», с «тихой песней без слов», с «неясным воспоминанием о прошедшем» лишены точности, они как бы освобождаются постепенно от конкретного смысла, наполняясь все более расплывчатым эмоциональным содержанием. Поэтичность повествования, почти стихотворного, оттеняется повторами:

«В этом лесу всегда стоял шум...»

«В нем всегда стоял шум, потому что...»

С этим связана и ритмическая акцентированность повествования:

«В нем всегда стоял шум,
потому что это был старый, дремучий бор,

которого не касались еще пила и топор лесного барышника».

Вряд ли можно считать случайным и стилистически нейтральным то, что после «мужских» окончаний: «шум», «бор», «топор» — следует «дактилическое» — «лесного барышника».

Есть определенная ритмическая характеристика и в оборотах: «шум, ровный, протяжный», «отголосок... спокойный и смутный».

Как видим, начало рассказа, — его-то Чехов и вычеркнул, — выразительный пример романтической стилизованной манеры — с ее особой ритмической мерностью, приближающей прозу к поэзии, повторами, сравнениями, утрачивающими конкретность и достоверность.

Вычеркнув этот абзац, Чехов начал рассказ со следующих за ним строк:

«Высокие столетние сосны с красными могучими стволами стояли хмурою ратью, плотно сомкнувшись вверху зелеными вершинами. Внизу было тихо; пахло смолой; сквозь полог сосновых игол, которыми была усыпана почва, пробилась яркие папоротники, пышно раскинувшиеся причудливою бахромой и стоявшие неподвижно, не шелохнув листом...»

Дело не только в том, что этот абзац конкретнее первого, точнее и достовернее воссоздает картину природы. Повествование здесь более строго, нейтрально, не так субъективно, не так авторски подчеркнуто. Освободив текст от «тихой песни без слов» и «неясного воспоминания о прошедшем» — т. е. не просто личных, но и подчеркнуто субъективных, «своевольных» сравнений (к тому же не лишенных банальности), Чехов во многом изменил атмосферу короленьковского повествования.

Напомним, что дальше в рассказе описывается лесная сторожка, ее обитатель, «старый дед, с лысою головой и седыми усами». Он прислушивается к лесному шуму и предсказывает бурю. Шум леса навеивает воспоминания, и старик начинает рассказывать «лесную бывальщину»: «Было тут раз, на самом этом месте, давно... Помню я... ревко сои... А как зашумит лес погромче, то и все вспоминаю... Хочешь, расскажу тебе, а?

— Хочу, хочу, деду! Расскажи!

— Так и расскажу же, эге! Слушай вот!»

Так начинается вторая, центральная часть рассказа, где голос повествователя уступает голосу героя: дед вспоминает, как он малым хлопчиком-сиротой жил у лесника Романа и как пан силой и побоями заставил Романа жениться на Оксане; потом лесник «ничего, потерпелся». Прошло время, и пан снова приехал к Роману, отослал его в самую бурю из сторожки, а сам остался с Оксаной. Но Роман вернулся, расправился с паном и ушел гайдачить.

Вот сцена, где Романа избивают канчуками по приказанию пана, а доезжачий Опанас, влюбленный в Оксану, бросается пану в ноги. «— Чем, — говорит, — вам, милостивый пан, человека мордовать, лучше я на Оксане охотой женюсь, слова не скажу...»

«Эге! Сам-таки захотел жениться на ней. Вот какой человек был! Ей-богу! Вот.» Роман было обрадовался «повеселем».

Слова, взятые в скобки и выделенные курсивом, Чехов вычеркнул. Повествование в этой сцене состоит из двух слоев: один — описание происшедшего, второй — отношение самого рассказчика к описываемому. Этот второй слой, субъективный, Чехов последовательно срывает — и в повествовании авторском (1-я глава), и в речи персонажа (2-я глава).

Пан приезжает с доезжачим Опанасом к Роману и посылает его на охоту. Опанас пытается его отговорить. Пан, рассердившись, отвечает:

«— Ой, Опанас, Опанас! Умный ты хлопец, а того, видно, не знаешь, что меж дверей не надо своего носа совать, чтобы как-нибудь не захлопнули.

«Вот он какую загадал казаку загадку! А казак-таки сразу и понял. И ответил пану песней. Ой, кабы и пан понял казацкую песню, то, может бы, его пани над ним не разливалась слезами.»

— Спасибо, пане, за науку, — сказал Опанас, — вот же я тебе за то спою, а ты слушай.

«И ударил по струнам бандуры.»

Потом поднял голову, посмотрел на небо, как в небе орел ширлет, как ветер темные тучи гоняет. Наставил ухо, послушал, как высокие сосны шумят... И опять ударил по струнам бандуры. Эй, хлопче!» Не довелось тебе слышать, как играл Опанас Швидкий, а теперь уже и не услышишь!»

Стоит только прочесть этот эпизод в двух редакциях — сначала в короленковской, а затем — в сокращенной, чеховской, чтобы увидеть, как последовательно идет правка.

Чехов снимает эмоциональные реплики, восклицания, междометия от лица персонажа. Вычеркивает повторы, похожие на стихотворный рефрен («И ударил по струнам бандуры», «И опять ударил по струнам бандуры»). Отказывается он и от инверсированных оборотов («как в небе орел ширяет, как ветер темные тучи гоняет»), построенных на синтаксическом параллелизме с созвучием.

«И запел Опанас тихим голосом песню. Голос был у Опанаса негромкий, да «сумный», *«так, бывало, в сердце и льется»*».

Чеховская редакция направлена против той «субъективности», о которой, как об опасности, не раз предупреждал писатель. Последовательно снимаются места, где повествование утрачивает строгость, где оно «поэтизируется» настолько, что проза обретает особенности почти стихотворного строя (повторы, похожие на рефрен, параллелизмы, созвучия, инверсии и т. п.).

Насколько определенно связывал Чехов эти стилистические особенности с Короленко, можно судить по одному примеру.

28 января 1890 г. он писал Н. М. Ежову по поводу прочитанного рассказа: «Русалка» мне *очень* понравилась, хотя в рассказе русалочьего отца Вы несколько впадаете в тон Короленко («Лес шумит»)» (XV, 10) ⁸.

«Русалка» Н. М. Ежова написана, действительно, под заметным воздействием этого рассказа. К замечанию Чехова можно было бы прибавить, что следы этого воздействия видны и на сюжете: в глуши бора живет лесник Савелий с дочкой Нюткой, которую зовут Русалкой. Новый барин, прослышав о ее красоте, приезжает к леснику и предлагает ему отдать дочь в служанки. Но лесник Савелий решительно отказывается, грозит расправиться с обидчиком дочери, и барин отступает.

⁸ Кстати говоря, это еще один штрих, говорящий в пользу того, что Чехов занимался рассказом Короленко не в конце 90-х годов, а во второй половине 80-х годов, когда в ходе чтения, перечитывания и правки у него проявлялось представление о манере, «тоне» автора рассказа «Лес шумит».

Приведем с небольшими сокращениями рассказ отца Русалки, где, по словам Чехова, Н. Ежов впал в тон Короленко. Барин спрашивает лесника, верно ли, что у него жена сбежала.

«— Правда, сударь! — глухо и как будто с торжеством заговорил он «лесник Савелий». — Сбежала от меня жена. Знать, не по сердцу ей было наше житье, не по душе пришлась мужнина борода, дым очи выел, черный хлеб поперек горла стал, темный лес не понравился... Ушла она, и не одна. Ходил тогда ко мне, сударь, охотничек с ружьем аглицким... Все больше, сударь, налегке в мою хибарку заворачивал, то водицы испить, то отдохнуть... Ласковый был... Напустил туману в глаза, обошел меня, обошел и жену мою. Да знать, сударь, она точно, как вы даве сказывали, русалочьего племени была, сама дьяволить была мастер... Обманули они меня, наплевали в бороду! <...> Прихожу домой — пусто, точно в норе. Пищит моя Анютка да кошка на печке мурлыкает, а хозяйки след простыл. День прошел, два прошли, три — нет моей бабы. <...> И порешил я ее казнить. Собрался уж было в путь, но заболела моя сиротка, стал я ее, Нютку то есть, отхаживать, молочком поить, кашу ей варить. <...> Как быть? Убью я жену, возьмут меня, в Сибирь погонят, в остроге сгноят... Боялся я, барин, не за себя, а за дочку. Куда сирота круглая денется? Кому ребенок нужен, коли беднота на деревне, у каждого своей детвсы куча? Думал я так и порешил отказаться, отдумал все такое и ножик забросил, от глаз подальше, утихла во мне злоба и зажил я, сударь, тихо, службу господскую правил неустанно, дочь свою любил, в страхе божьем растил... Одна она у меня, дочь-то, как бельмо на глазу. И ежели господь попустил бы такой грех — со дна моря нашел бы я своего злодея, и — не жить ему! А девка моя, знаю, со мной на каторгу пошла бы, не то чтобы волей бежать!

Савелий перевел дух и замолчал. Тихо сделалось в сторожке»⁹.

Впав в короленковский тон, автор «Русалки» эпигонски усугубил некоторые особенности повествования, характерные для рассказа «Лес шумит».

⁹ «Новое время», 2 (14) февраля 1890 г., № 5004. Чехов прочитал рассказ до опубликования в газете.

Язык отца Русалки представляет собой довольно эклектическое смешение двух словесных пластов — «простонародного» и, наоборот, подчеркнуто литературного. Лесник Савелий говорит — «подь-ка сюда», «кажись», «ась», «пуцай», «теперича», «эвосья», «нешто». Но когда он начинает свой монолог — сразу забывает все эти «пуцай» и «эвосья». Речь его преобразуется. Появляются знакомые нам короленковские «тона» — параллелизмы («не по сердцу... не по душе...»), созвучия («молочком поить, кашу ей варить»), инверсии («службу господскую правил неустанно, дочь свою любил, в страхе божьем растил») и т. д.

То, что у Короленко носит характер целостный, стилистически последовательный, у его ученика Н. М. Ежова становится мозаичным. В монологе Савелия уже нельзя себе представить никаких «эвосья». В сущности, это и было отмечено в чеховском отзыве — в рассказе русалкиного отца Н. Ежов «внял в тон Короленко», сбившись с той простонародной манеры повествования, в которой начал произведение.

Читая с карапдашом в руках повесть Короленко «Слепой музыкант» в 1888 г., Чехов не правил текст, но отмечивал. Вот что отмечено на полях:

Петрусь признается девочке Эвелине, что он слепой.

«— Слепо-ой? — повторила она еще более дрогнувшим голосом и, как будто ища защиты от охватившего всю ее неодолимого чувства жалости, она вдруг обвила шею мальчика руками и прислобилась к нему лицом. Пораженная внезапно печального открытия, маленькая женщина не удержалась на высоте своей солидности и, превратившись вдруг в огорченного и беспомощного в своем оторчении ребенка, она, в свою очередь, горько и неутешно заплакала»¹⁰.

В «Слепом музыканте» — несколько иная поэтика, нежели в рассказе «Лес шумит», где сливались повествование автора и речь героя, воссоздающего «лесную бывальщину», «полесскую легенду». Здесь уже нет такой непосредственной поэтизации прозы. Но и здесь Чехов сталкивается с чужеродным для него стилевым началом — с выявленностью авторского голоса, со все той же субъективностью. Писатель рассказывает о том, что проис-

¹⁰ Владимир Короленко. Слепой музыкант. Этюд. М., изд. журн. «Русская мысль», 1888, с. 73.

ходит в плане действия, разговора, и — что происходит в душе героини: она не просто «заплакала» — а «пораженная внезапностью печального открытия...» и т. д.

Отчеркивает Чехов то место, где анализируется душевный кризис Петра:

«В известном возрасте каждый, кто только изведал радости и муки вполне сознательного существования, переживает в большей или меньшей степени состояние душевного кризиса. Остановившаяся на рубеже деятельной жизни, человек старается определить свое место в природе, свое назначение, свои отношения к окружающему миру. Это своего рода «мертвая точка», и благо тому, кого размах жизненной силы проведет через нее без крупной ломки. У Петра этот душевный кризис еще осложнялся: к вопросу «Зачем жить на свете?» — он прибавлял: «Зачем жить именно слепому?» Наконец, в самую эту работу нерадостной мысли двигалось еще что-то постороннее...»

Здесь герой утрачивает свою самостоятельность, «суверенность» — он оказывается предметом авторских размышлений; выступает как бы одним из примеров наблюдаемого автором явления.

Петр узнает, что его ребенок родился зрячим:

«И вдруг эти два слова: «ребенок видит!», перевернули его настроение. Страх мгновенно схлынул, надежда также мгновенно превратилась в уверенность, осветив чутко приподнятый душевный строй слепого. Это был внезапный переворот, настоящий удар, ворвавшийся в темную душу поражающим, ярким, как молния, лучом» (стр. 156).

Отчеркнуто именно то место, где всеведущий автор рассказывает о том, что творилось в «темной душе» героя; иначе говоря, то, что противоречит чеховскому убеждению: писатель должен не «читать в душе героя», не комментировать, не разъяснять, а показывать его действие, поведение, передавать жест, слово — так, чтобы читатель сам сделал вывод о его состоянии. В этом смысле не случайно, конечно, что Короленко — рассказчик, лирик, публицист, журналист — менее всего проявил себя в драме. Она творчески обезоруживала его, лишала самого важного и характерного для него в повествовании: непосредственно выраженного авторского голоса.

Точно так же, как Чехов-прозаик объективно шел к драме,

Отчеркивает Чехов и финал повести, где «дядя Максим» размышляет о судьбе своего племянника и воспитанника, «слепого музыканта».

«Старик опустил голову и думал: «Да, он прозрел... На месте слепого и неутолимого эгоистического страдания он носит в душе чужое горе, он его чувствует, видит и сумеет напомнить счастливым о несчастных...»

И старый солдат все ниже опускал голову. Он сделал свое дело, он недаром прожил на свете; ему говорили об этом полные силы, властные звуки, стоявшие в зале, царившие над толпой...» (стр. 163).

Мы опускаем другие отчеркивания, говорящие о том же — Чехов чутко реагировал на «отлёты» писателя от объективного описания, его вторжения в душу героев.

Интересно, что именно в то время, как он изучает манеру и «тон» короленковского повествования, автор «Слепого музыканта» внимательно следит за Чеховым-художником.

Как мы помним, 2 мая 1888 г. Чехов сообщал ему: «Буду читать Вашего «Слепого музыканта» и изучать Вашу манеру».

А 24 сентября того же года Короленко пишет К. К. Сараханову по поводу его статьи о Чехове. В этом письме он высказывается по поводу чеховской манеры.

К. Сараханов написал статью для «Северного вестника». Она была отклонена. Короленко подробно объясняет, почему статья ему не понравилась: «Основной черты чеховского творчества Вы и не пытаетесь уловить...»¹¹

По мнению К. Сараханова, в рассказе «Агафья» Чехов выступает как психолог.

«Как раз психологического *анализа*, — возражает Короленко, — в рассказе нет ни капли <...> Рассказ замечательно правдив; в нем нет черточки фальшивой, — это правда. Но он написан со стороны, точка зрения помещена *вне* психики главных героев. За это, по-моему, нельзя осуждать Чехова: это прием очень удобный именно для небольших эскизов, но факт остается *фактом*: психологический *анализ* отсутствует в данном рассказе совершенно» (т. 10, стр. 100).

¹¹ В. Г. Короленко. Собр. соч., т. 10. М., ГИХЛ, 1956, с. 99. Далее цитаты даются по этому изданию, с указанием тома и стр.

Мы видим, что взаимооценки двух писателей идут как будто с разных сторон ¹².

Вспоминается определение Короленко: «В художественном произведении мы имеем мир отраженный, преломленный, воспринятый человеческой душой» (В. А. Гольцеву, 11 марта 1894 г.; т. 10, стр. 218). В этом двуединстве — отображение мира и субъективное преломление — Короленко настойчиво выделяет второе начало; по его собственным словам, он ищет «в произведении искреннего, глубокого, нового [оригинального] чувства или строя чувств, новой, глубокой, оригинальной мысли или цепи мыслей» (там же, стр. 220).

Для Чехова главное в художественном произведении — «правда безусловная и честная» (М. В. Киселевой, 14 января 1887 г.). В его известном высказывании: «Тогда человек станет лучше, когда вы покажете ему, каков он есть» (XII, 270) — слова «покажете ему» на редкость точны: не «объясните ему», не будете стараться уговорить, убедить, растрогать его и т. д.

Можно сказать, что в чеховской правке рассказа Короленко «Лес шумит» и в пометах на тексте повести «Слепой музыкант» была двойная точность: и уловление характерных особенностей короленковской манеры, и утверждение своих принципов повествования — субъективного, спокойного, сдержанного, «показывающего».

Остановимся еще на одном отзыве Чехова о Короленко — собственно говоря, с него надо было бы начать, так как хронологически он был первым. Речь идет о рассказе «Соколинец».

1 февраля 1886 г. Чехов писал В. В. Билибину: «Как-то, беседуя с Вами и с Вашей невестой о молодых писателях, я назвал Вам Короленко. Помните? Если хотите познакомиться с ним, то возьмите «Северный вестник» и прочтите в IV или V книге статью «Бродяги». Рекомендую».

¹² Мы не разбираем здесь отзыва Короленко о последней пьесе Чехова — он относится к периоду, который остается за рамками статьи. «Главный недостаток пьесы, — писал Короленко о «Вишневом саде», — отсутствие ясного художественно определенного рисунка, основной ноты...» (Ф. Д. Батюшкову, 2 сентября 1904 г. — В кн.: В. Г. Короленко. Письма 1888—1921, 1922, с. 271. См. также его рецензию на пьесу в журн. «Русское богатство», 1904, № 8, за подписью «Журналист»).

Имелись в виду «Рассказы о бродягах. 1. Соколинец» («Северный вестник», 1885, № 4). А письмо Чехова к Короленко 9 января 1888 г. завершается словами: «P. S. Ваш «Соколинец», мне кажется, самое выдающееся произведение последнего времени. Он написан, как хорошая музыкальная композиция, по всем тем правилам, которые подсказываются художнику его инстинктом. Вообще в Вашей книге¹³ Вы такой здоровенный художник, такая сила, что Ваши даже самые крупные недостатки, которые зарезали бы другого художника, у Вас проходят незамеченными. Например, во всей Вашей книге упрямо отсутствует женщина, и это я только недавно разнюхал».

Высказывание Чехова о «Соколинце» не раз приводилось. Но в связи с другими чеховскими отзывами, пометами, редакторскими сокращениями оно приобретает и некий новый смысл.

Мы видим, что, выступая против субъективности, подчеркивания авторского начала, Чехов изымал в тексте рассказа «Лес шумит» те места — абзацы, строки, слова, — где строй прозы откровенно и намеренно поэтизировался, речь становилась полуритмизированной, оттенялась повторами, похожими на рефрен, синтаксическим параллелизмом, единоначатиями, созвучиями и т. д.

Вместе с тем Чехов находит у Короленко рассказ, который понравился ему именно своим строем, манерой, «тоном» («написан, как хорошая музыкальная композиция»).

Мы познакомились с тем что Чехов вычеркивал, — интересно взглянуть на то, что он одобрил.

Слова о «недостатках» Короленко не случайны — они сказаны, очевидно, тогда, когда Чехов «вплотную» познакомился с короленковским текстом, читая и перечитывая с карандашом в руках. А то, что он не раз перечитывал «Очерки и рассказы», подтверждается и его словами: «во всей Вашей книге упрямо отсутствует женщина, и это я только недавно разнюхал». Иначе говоря, не заметил при первом чтении.

Рассказ «Соколинец» — о бегстве с острова Сахалин — написан Вл. Короленко после возвращения из ссылки. Помещенный в одной книге с рассказом «Лес

¹³ Известное нам издание журн. «Русская мысль»: Владимир Короленко. Очерки и рассказы. М., 1887.

шумит», он резко от него отличается. И это во многом объясняет, почему Чехов так по-разному отнесся к этим двум рассказам.

«Соколинец» состоит из 9 глав. Это не просто членение по эпизодам, по содержанию. Каждая глава — особая «ступень» в развитии повествования, которое как бы колеблется между автором и героем.

I гл. — рассказ автора о жизни на дальнем Севере, в Якутии; о мраке, с которым спорит огонь в юрте. Появляется Василий, бродяга, бежавший с «Соколины».

II гл. — тоже от имени автора: как Василий начал свой рассказ о бегстве с Соколиного острова.

III гл. — идет рассказ Василия в авторском пересказе. Герой — в третьем лице.

IV гл. — то же самое.

V гл. — повествование Василия идет уже от первого лица.

VI гл. — после нескольких авторских «сообщений» — снова рассказ Василия от первого лица. Он заканчивается в VII гл.

VIII гл. — снова от автора-повествователя («Огонь в камельке погас. В юрте стало тепло...»).

IX гл. — «от повествователя», заканчивается исчезновением Василия.

Таким образом, каждая главка — четко очерченная ступень развития центрального героя, который постепенно «проступает», получает все более активную роль в повествовании, превращается из — «он», в — «я», а затем — снова оттесняется автором.

Смысл чеховских слов о «Соколинце» («написан, как хорошая музыкальная композиция») — тема, требующая специального исследования. Не пытаюсь раскрыть чеховское определение во всем объеме, обратим внимание на одну особенность: музыкальность композиции рассказа Короленко выражена и в этом ступенчатом нарастании и «затихании» голоса героя. Автор и герой «звучат» то порознь, то вместе, и это сложное, изменчивое взаимодействие двух голосов выражено явственно, структурно, пользуясь чеховским словом, музыкально.

Музыкальность рассказа «Лес шумит» — в мелодизированном строе повествования; в «Соколинце» она слита с построением, композицией вещи.

И — что для нас особенно важно — автор не возвышен над героем, лишен всеведения, в сущности, он тоже герой, рассказывающий о своих встречах с другим героем.

Вот, например, появление «соколинца»:

«... бродяга (по некоторым характерным, хотя трудно уловимым признакам, я сразу предположил в моем госте бродягу)...»

Автор еще ничего не знает, может только предполагать, он и соколинец встретились, так сказать, равноправно рассматривают друг друга: «... он кинул на меня несколько коротких внимательных взглядов, как будто выжидая, что я скажу, чтобы сообразно с этим установить дальнейшие отношения. «Как ты со мной, так и я с тобой», — казалось, выражали эти пристальные, холодные взгляды».

«Субъективность» здесь — строго ограниченное поле авторского рассказа, которому противопоставит герой, «соколинец», как некое суверенное начало.

Вот этот принцип, условно говоря, «как ты со мной, так и я с тобой», не обнаруживается в рассказе «Лес шумит», в повести «Слепой музыкант», в произведениях, которые так внимательно читал, хочется даже сказать — изучал Чехов.

Как видим, годы 1887—1890 — время обостренного интереса Чехова к Короленко, к его манере, «тону». Оно совпадает с порой обострившегося стремления молодого писателя к творческому самоопределению.

Чеховская правка рассказа «Лес шумит», пометы на повести «Слепой музыкант», отзыв о «Соколинце», с другой стороны, отзывы Короленко о Чехове и его манере, — все это открывает нам картину творческого спора двух художников слова.

Часто приводились слова Чехова из письма А. С. Суворину по поводу рассказа «Черти» («Воры»): «Конечно, было бы приятно сочетать художество с проповедью, но для меня лично это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники. Ведь чтобы изобразить конюшников в 700 строках, я все время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе, иначе, если я подбавлю субъективности, образы расплывутся и рассказ не будет так компактен, как надлежит быть всем коротеньким рассказам. Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе

субъективные элементы он подбавит сам» (1 апреля 1890 г., XV, 51).

Эти слова во многом подытоживали тот спор о субъективности, который вел молодой Чехов со многими писателями-современниками, в том числе и в особенности — с Короленко. Пользуясь его выражением, можно сказать, что правил и отмечал он те места короленковского текста, где автор «подбавлял субъективности» и «образы расплывались».

Вопрос о субъективности для Чехова был тесно связан с «условиями техники», с природой письма, с манерой, «тоном». Его правка произведений Короленко — раздумья об «условиях техники» в действии.

В историко-литературном плане спор Чехова и Короленко не был исчерпан и продолжался дальше. Многие из того, что вычеркивал и отмечал Чехов, как будто заново рождалось позднее, в прозе 90—900-х годов. Воля к открыто выраженной «субъективности», окрашивающая романтические рассказы молодого Горького, принадлежащая уже другому историческому времени, — это принципиально новая тенденция, связанная с установкой на активную, преобразующую роль литературы. Но трудно отрицать и преемственную связь молодого Горького с Короленко.

«Он был моим учителем недолго, но он был им, и это моя гордость по сей день», — напишет Горький вдове Короленко в 1925 г.¹⁴

Творческие встречи Чехова и Короленко оказываются главой большой книги — истории русской литературы конца XIX—начала XX в., с многообразием стилевых течений, с незатихающим спором о «субъективности» или объективной достоверности повествования, о соотношении автора и героя.

¹⁴ М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 29, 1955, с. 444.

И. П. ВИДУЭЦКАЯ
ЧЕХОВ И ЛЕСКОВ

При всем различии творческих манер и художественных миров Лескова и Чехова, между ними существуют довольно многообразные идейно-художественные связи. Интересно, что еще в 1883 г. Лесков почувствовал в молодом Чехове своего продолжателя и шутливо благословил его: «Помазую тебя елеем, как Самуил помазал Давида ... Пиши»¹.

Трудно сказать, что предугадывал в молодом начинающем писателе Лесков. Дошедшие до нас его высказывания о Чехове не так уж многочисленны и довольно скупы, хотя, несомненно, свидетельствуют о том, что он с интересом следил за развитием таланта своего младшего современника.

В статье «О куфельном мужике и проч.» (1886) Лесков писал: «... В числе молодых беллетристов есть люди с хорошими дарованиями и тоже с здоровым реальным направлением. Говоря это, хочется назвать г. Гаршина <...> За ним, может быть, следовало бы упомянуть Короленко и молодого писателя Чехова, начинающего писать в том же реальном направлении»².

В том же году в письме к А. С. Суворину от 8 октября Лесков отметил: «Чехов хорошо вырабатывается» (11, 324). 19 февраля 1889 г. он писал И. Е. Репину: «Талантлив Чехов очень, но я не знаю, «коего он духа»... Нечто в нем есть самомнящее п... как будто сомнительное. Впрочем, очень возможно, что я ошибаюсь» (11, 416). В 1893 г. Лесков высоко оценил рассказ Чехова «Палата № 6», назвав его «прекрасным произведением» (11, 559).

О том, насколько высоко Лесков оценивал Чехова как писателя, косвенно свидетельствует и следующее место из его письма к А. С. Суворину от 26 марта 1888 г.: «За чем все известия о приезде «действительных статских»

¹ Этот эпизод рассказан Чеховым в письме к брату Александру (XIII, 79).

² Н. С. Лесков. Собр. соч. в 11 томах, т. 11. М., 1958, с. 139. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и стр.

советников» печатаются, а непристойным считается известить о приезде Чехова?» (Речь шла о газете «Новое время». — 11, 375).

Творчество молодого Чехова могло привлекать Лескова богатством ситуаций, многообразием сюжетов и героев, искренной веселостью. Пестрый мир раннего Чехова с курьезностью жизненных ситуаций, трагикомической парадоксальностью человеческих отношений, анекдотизмом развязок, несомненно, близок художественному миру Лескова. Вероятно, именно раннего Чехова имел в виду Б. М. Эйхенбаум, когда писал о Лескове: «Вместе с Горбуновым и Лейкиным он подготавливает почву для Чехова. Его «Чертогон» или «Путешествие с нигилистом» — это уже почти Чехов, только еще слишком эксцентричный и «чрезмерный»³.

В основном на ранние рассказы Чехова ссылаются и Л. П. Гроссман, ставя «вопрос о взаимодействии двух писателей»: «Лесковым определена отчасти «школа» Чехова, — пишет он. — Лесковский рассказ о подозрительном пассажире, которого дьякон принимает за нигилиста и который оказывается на самом деле прокурором судебной палаты, перекликается с таким известным рассказом Чехова, как «В бане», «Ночь перед судом», «Шило в мешке», «Пассажир первого класса». Рассказ Лескова «Белый орел» как бы предвещает чеховские «Лев и солище» и «Смерть чиновника». «Ведьма» Чехова напоминает «Некрещеного попа». Школа Лескова ощущается в многочисленных изображениях духовенства у Чехова и особенно в рассказе «Святой ночью» (1886). Он построен, как и «Запечатленный ангел», на эстетике культа, но вместо живописи взято слово — «красота святой фразы». <...> Это, вне всякого сомнения, школа Лескова, этюд в его манере.

Чехов ценил занимательность, разнообразие и живость лесковского рассказа⁴.

Не только ранний период творчества Чехова богат перекличками с творчеством его старшего современника, вместе с которым он сотрудничал в юмористической прессе и которого называл в 1883 г. своим «любимым писачкой» (XIII, 79). Творчество зрелого Чехова, выра-

³ Б. Эйхенбаум. О прозе. Л., 1969, с. 338.

⁴ Л. Гроссман. Н. С. Лесков. Жизнь — творчество — поэтика. М., 1945, с. 201—202.

женное в нем мировоззрение писателя, его концепция русской жизни представляются в некоторых существенных своих проявлениях близкими творчеству, мировоззрению и концепции русской жизни Лескова. Даже столь различные творческие манеры обоих писателей — яркого, красочного, темпераментного, «безмерного» Лескова и сдержанного и лиричного в одно и то же время Чехова, имеют нечто общее в тоне — это ирония и скептицизм, свойственные мироощущению обоих писателей.

Несомненно, что в русской литературе второй половины XIX в. Лесков и Чехов — наиболее выдающиеся мастера малых жанровых форм. В их творчестве рассказ и повесть получили невиданное до тех пор насыщение содержанием и в овладении материалом действительности вступили в успешное соперничество с романом. В особенности это относится к Чехову, хронологические рамки творчества которого почти целиком совпадают с «безромановым» периодом в русской литературе. Ведь со времени выхода в свет романа Достоевского «Братья Карамазовы» (1881) до опубликования романа Л. Толстого «Воскресение» (1899) в русской литературе не появилось ни одного сколько-нибудь значительного произведения этого жанра.

Если в 1877 г. Ф. И. Буслаев имел все основания сказать о романе: «Это — господствующий род беллетристики нашего времени»⁵, то в 80-е годы критики не перестают жаловаться на «преобладание миниатюрной беллетристики»⁶. Поскольку в сознании русской литературной и читательской общественности роман прочно занимал господствующее место на иерархической лестнице жанров реалистической литературы, большинство критиков считало, что «прочным, долговечным художественным произведением мог бы явиться теперь только общественный роман»⁷. Критики ждали от писателей большого полотна, «цельной и широкой картины русской жизни»⁸, которая объяснила бы читателю сущность процессов, происходивших в современной общественной жизни.

⁵ Ф. И. Буслаев. О значении современного романа и его задачах. М., 1877, с. 3.

⁶ К. К. Арсеньев. Модная форма беллетристики. — «Вестник Европы», 1889, № 4, с. 679.

⁷ «Дело», 1884, № 1, «Современное обозрение», с. 69.

⁸ И. К. Михайловский. Полн. собр. соч., т. 5. Изд. 4. СПб., 1908, с. 741.

Пытаясь выяснить причины засилья малых жанров в русской литературе 80-х годов, критики, в частности, К. К. Арсеньев, искали объяснения, во-первых, в большей легкости исполнения рассказа сравнительно с романом, во-вторых, в спросе читающей публики на беглое чтение и, в-третьих, в той известности, которую малые жанры доставили Чехову⁹.

Интересно рассуждение Лескова из его письма к Ф. И. Буслаеву от 1 июня 1877 г.: «Писатель, который понял бы настоящим образом разницу романа от повести, очерка или рассказа, понял бы также, что в сих трех последних формах он может быть *только* рисовальщиком, с известным запасом вкуса, умения и знания; а, затеявая ткань романа, он должен быть еще и мыслитель, должен показать живые создания своей фантазии в отношении их к данному времени, среде и состоянию науки, искусства и весьма часто политики» (10, 450).

Что касается повышения спроса читающей публики на произведения малого жанра, то стремительное расширение читательской аудитории в пореформенное время, демократизация читателя действительно вызвали изменения читательского вкуса, которые во многом определялись неподготовленностью нового мещанского, разночинного читателя к усвоению крупных жанровых форм.

И, наконец, заразительность чеховского успеха тоже, вероятно, играла определенную роль в расширении популярности малых жанров у молодых писателей. Этого не отрицал и сам Чехов. В письме к М. В. Киселевой от 14 января 1887 г. он писал: «Все-таки я начинаю чувствовать за собой одну заслугу: я единственный, не печатавший в толстых журналах, писавший газетную дрянь, завоевал внимание вислоухих критиков — такого примера еще не было...» (XIII, 264).

Серьезным признанием чеховского малого жанра было присуждение ему в 1888 г. Пушкинской премии. Академия наук давала ее «за лучшие литературные произведения, которые отличаются высшим художественным достоинством» (XIV, 518). Вскоре после этого, 10 октября 1888 г., Чехов писал А. С. Суворину: «Иксы, Зеты и Эны, работающие в «Будильниках», в «Стрекозах» и «Листках»

⁹ См. «Вестник Европы», 1889, № 4, с. 679—680.

переполошились и с надеждою взирают на свое будущее. Еще раз повторяю: газетные беллетристы второго и третьего сорта должны воздвигнуть мне памятник или по крайней мере поднести серебряный портсигар; я проложил для них дорогу в толстые журналы, к лаврам и к сердцам порядочных людей» (XIV, 188).

Разумеется, не ранние рассказы Чехова оказались способными вступить в успешное соперничество с романом. Это заслуга зрелого творчества Чехова. Но уже и в ранний период наметились такие важные черты чеховского творчества, как широта охвата социальных пластов русской жизни, интерес к людям самых различных положений, непредубежденность в оценке их моральных качеств. Эти черты присущи и творчеству старшего современника Чехова — Лескова.

В творчестве Лескова наметились некоторые важные тенденции, которым суждено было получить развитие в художественном методе Чехова. Во-первых, это интерес к так называемому «среднему» человеку, осознание его права быть предметом пристального внимания и детального изображения. «Вот эти-то средние люди, по-моему, еще чуднее, чем те, которые подходили к типу лермонтовских героев <...>» (8, 57), — писал Лесков в рассказе «Интересные мужчины» (1885). Во-вторых, это утверждение, что человек «наилучше познается в мелочах» (6, 502). Предвосхищая художественный опыт Чехова, Лесков пишет, имея в виду некрологи, о «совершенном отсутствии в них наблюдательности и понимания того, что в жизни человека, сотканной из ежедневных мелочей, может репрезентовать его ум, характер, взгляд и образ мыслей, — словом, что может показать человека с его интереснейшей внутренней, духовной стороны, в простых житейских проявлениях» (6, 129).

И, наконец, Лесков, возможно, не без влияния творческой практики Чехова, пришел к выводу о необходимости решительной борьбы с пошлостью. «<...> писать хотелось бы смешное, чтобы представить современную пошлость и самодовольство» (11, 554), — читаем в письме Лескова Л. Н. Толстому 28 июля 1893 г. И вскоре после этого в его письме М. О. Меншикову: «Борьба с «чиновником», может быть, скоро пойдет на убыль, но зато предстоит огромная борьба с общею пошлостью, которую развел чиновник до своего издыхания» (11, 555).

Таким образом, несмотря на ярко выраженную непохожесть стилей, творчество Чехова и творчество Лескова оказываются близки некоторыми существенными чертами содержания. Главным проявлением этой близости было создание широкой картины русской жизни средствами малых жанров.

Хотя в творческой практике Лескова, в отличие от Чехова, было несколько романов, законченных и незаконченных («Некуда» — 1864, «Обойденные» — 1865, «На пожах» — 1870—1871, «Соборяне» — 1872, «Соколий перелет» — 1883, «Незаметный след» — 1884, «Чертовы куклы» — 1889—1891), значительным вкладом Лескова в русскую литературу стали не они (за исключением романа-хроники «Соборяне»), а его рассказы и повести. По-видимому, в конце творческого пути Лесков и сам отчетливо осознал этот факт. В незаконченном романе «Чертовы куклы» писатель изобразил разговор двух художников, в котором устами положительного героя, художника Мака, недвусмысленно высказался в пользу малых жанров. «Неужто тебе весь век все откладывать произведение, которое сделает тебя славным в мире, и мазкать на скорую руку для продажи твои маленькие жанры?», — спрашивает Пик. «Я не вижу в этом ни малейшего горя: мои маленькие жанры делают дело, которое лучше самой большой картины», — отвечает ему Мак (8, 528—529).

Чехов, как известно, не написал романа, хотя в его творческой жизни был период, когда он интенсивно обдумывал замысел романа. Однако какие-то очень серьезные причины творческого порядка помешали осуществлению этого замысла.

Яркой иллюстрацией к чеховским размышлениям о жанровой структуре его творчества может служить выписка, занесенная им в одну из записных книжек:

«— Почему твои песни так коротки? — спросили раз птицу. — Или у тебя не хватает дыхания?»

— У меня очень много песен, и я хотела бы поведать их все.

Альфонс Додэ» (XII, 249).

Однако современники Чехова постоянно сетовали на то, что писатель, достигший такого мастерства в написании повестей и рассказов, не переходит к большой жанровой форме — роману.

Опираясь на предшествующий опыт русской литературы, критики считали такой переход закономерным и естественным.

Так, например, К. К. Арсеньев, заявлявший, что «в наше время едва ли найдется такой читатель — тем менее такой критик, — который стал бы измерять достоинство произведения его длиной»¹⁰, в той же статье писал: «Во втором сборнике г. Чехова есть несколько рассказов, замысел которых легко мог бы наполнить и более обширную рамку. Раз что автор стал выбирать такие темы, переход его к повести или роману представляется довольно вероятным. Вероятность усиливается, если мы припомним судьбу других писателей, дебютировавших небольшими, но художественными рассказами: достигнув известного мастерства, они все переходили на новую дорогу, только по временам возвращаясь к прежней»¹¹.

Почти через десять лет после появления этой статьи Арсеньева другой критик, Я. В. Абрамов, писал в статье «Наша жизнь в произведениях Чехова»: «Для того чтобы произведения Чехова произвели воздействие на склад наших воззрений, для того чтобы мы взглянули на мир божий с точки зрения автора, необходимо прочитать подряд если не все, то многие произведения Чехова. Тогда перед нами из этих мелких кусочков сложится целая картина глубокого смысла, — картина, производящая сильнейшее впечатление и заставляющая работать мысль»¹².

Обнаружив такое понимание роли Чехова в овладении материалом современной действительности, критик, однако, не удержался от обычного пожелания: «И у меня давно созрело желание, — писал он, — видеть Чехова не только в роли изобразителя отдельных явлений нашей жизни, а в роли творца такого произведения, которое представляло бы синтез всех предыдущих его отдельных работ, которое дало бы нам общую картину нашей современной жизни»¹³.

Интересно свидетельство П. П. Гнедича о том, как Чехов реагировал на подобные пожелания.

«Ему говорили:

¹⁰ «Вестник Европы», 1887, № 12, с. 766.

¹¹ Там же, с. 775—776.

¹² «Книжки «Недели», 1898, № 6, с. 133.

¹³ Там же, с. 167.

— Бросьте писать рассказы. Мы ждем от вас крупного.

Он поправлял пенсне, поглаживал волосы, неопределенно побрякивал и жаловался друзьям:

— Под именем «крупного» они подразумевают длинное. Они все привыкли мерить погонными саженьями»¹⁴.

Причина неудач большинства романов Лескова во многом связана с эклектизмом его мировоззрения. Смешение элементов самых разных идеологических течений — от демократического просветительства до своеобразного толстовства, скептическое и критическое отношение ко всяким более или менее цельным общественным теориям, обнаружение в них внутренних противоречий или несовместимости с жизненной практикой, с историческими условиями России не позволяли Лескову надолго прикннуться ни к одному из борющихся лагерей.

Чехов, в отличие от Лескова, не был эклектиком. В его мировоззрении нет такого причудливого смешения самых различных элементов. Некоторые существенные проблемы, бывшие в центре внимания писателей предшествующего поколения, в том числе и Лескова, были в значительной мере чужды Чехову. К ним относятся религиозно-нравственные искания и вопросы революции и социализма, представлявшие жгучий интерес для Достоевского, Л. Толстого и Лескова.

Однако, несмотря на столь существенные различия, в идеологических позициях Чехова и Лескова было много общего. Для обоих писателей характерно ревностное стремление отстаивать свою независимость в борьбе различных идейно-политических направлений. Почти одновременно (Чехов в письме к А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 г., а Лесков в письме к К. А. Грехе от 6 апреля 1889 г.) они декларировали свою свободу от каких бы то ни было группировок. «Я боюсь тех, — писал Чехов, — кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и — только . . .» (XIV, 177).

Лесков обещает своему корреспонденту: «. . . я, поспособствуя, напишу Вам письмо о моем «уединенном положе-

¹⁴ П. П. Гнедич. Книга жизни. Воспоминания. «Прибой», 1929, с. 178—179.

нии». Дело просто: я не нигилист и не аутократ, не абсолютист и «не ищу славы моя, но славы пославшего мя отца» (11, 425). Впоследствии Горький характеризовал «уединенное положение» Лескова словами, чрезвычайно близкими самооценке Чехова. В своей «Истории русской литературы» он писал: «Лесков — совершенно оригинальное явление русской литературы: он не народник, не славянофил, но и не западник, не либерал и не консерватор»¹⁵.

Чехов «фирму и ярлык» считал предрассудком (XIV, 177). Лесков писал: «Лучше работать по-рыночному, кому попало, чем с притворным благоговением нести мишурные шнуры чьего бы то ни было направленного штандарта» (11, 234).

Чехов и Лесков непримиримо относились ко всяческим идейным группировкам в литературе, к кружковому сектантству. «... А наше слово до сих пор, — писал Лесков в 1875 г., — было сковано то цензурою, то карами, то не менее вредною силою узких направлений» (10, 414). «... Печатать мне *негде*, на горизонте литературном я не вижу ничего, кроме партийной, или, лучше сказать, направленной лжи, которую я понял и служить ей не могу» (10, 397), — заявлял он в том же году. Подобным же настроением пронизано и следующее высказывание Чехова из письма к А. Н. Плещееву от 23 января 1888 г.: «Во всех наших толстых журналах царит кружковая, партийная скука. Душно! Не люблю я за это толстые журналы, и не соблазняет меня работа в них. Партийность, особенно если она бездарна и суха, не любит свободы и широкого размаха» (XIV, 24).

Чехов и Лесков выше всего ценили искренность в убеждениях человека, пусть даже заблуждающегося, и терпимость по отношению к чужим мнениям и взглядам. «Вы думаете, что я поклонник либерализма? .. — спрашивал Лесков А. С. Суворина в 1887 г. — Я поклонник искренности» (11, 340). «Прав тот, кто искренен» (XII, 229), — записывает Чехов в одну из записных книжек. «Умные и образованные люди тоже не всегда свободны от заблуждений и ошибок, но если эти ошибки неумышленны и делаются не для корысти, то на них можно и должно указывать, но за них нельзя людей презирать

¹⁵ М. Горький. История русской литературы. М., Гослитиздат, 1939, с. 275.

и ненавидеть» (11, 548), — считал Лесков. Сходную мысль Чехов высказал в 1898 г. в связи с полемикой вокруг дела Дрейфуса. «... Золя для меня ясен, — писал он. — Главное, он искренен, т. е. он строит свои суждения только на том, что видит, а не на призраках, как другие. И искренние люди могут ошибаться, это бесспорно, но такие ошибки приносят меньше зла, чем рассудительная неискренность, предубеждения или политические соображения» (XVII, 229).

Идейные позиции Чехова и Лескова обнаруживают близость и в таком важном вопросе, как отношение к народу. «Если лозунгом передовой литературы 20—40-х годов была народность, — пишет Д. Д. Благой во «Введении» к III тому «Истории русской литературы», характеризуя предреформенную и пореформенную эпоху, — теперь ведущей идеологией становится народничество в широком смысле этого слова: политическое и культурное движение, охватывающее различные круги общества и проникающее в самые разнообразные литературные течения и группировки. Передовому революционному демократизму шестидесятников (Некрасов, Чернышевский, Салтыков-Щедрин) противостоит реакционное «почвенничество» их противника Достоевского; своеобразной формой народничества является постепенно назревавший и, наконец, осуществившийся переход Льва Толстого на позиции патриархального крестьянства и т. д.»¹⁶

На этом фоне довольно резко выделяется позиция Лескова, которую он занял еще в 60-е годы и верность которой сохранил до конца творческого пути, и близкая ей в основных своих чертах позиция Чехова, пришедшего в литературу двумя десятилетиями позже. Сущность их позиции заключалась в том, что ни один из классов русского общества, в том числе и народ, крестьянство, не представлялся им носителем какой-то общенациональной правды или готовой мудрости, которая может привести страну к лучшей, справедливой и счастливой жизни.

Для эпохи 80-х годов, определившей мировоззрение Чехова, характерен был пересмотр народнических представлений о крестьянине. Не только он, но и другие молодые писатели этой поры, искренно сочувствуя народу, опровергали в то же время взгляд на крестьянство как

¹⁶ «История русской литературы в 3 томах», т. III. М., «Наука», 1964, с. 6.

на единую массу, как на средоточие одних только положительных качеств. Так, Гаршин писал в 1881 г. Н. Минскому: «Мой дядя мировой судья, и я месяца два сидел у него в камере, помогал ему протоколы писать. Ну и мужика, этого самого «народа» увидел. И все не мог разобрать: «святая» ли он «скотина», по Михайловскому, или просто «скотина», или «святой», или просто мужику себе и больше ничего. Думаю, что он мужик как мужик, что Петр Пономаренко — мошенник и свинья, но, с другой стороны, Конон Ерех — прекраснейший человек, и что их в один и тот же «народ» сажать нет никакой возможности, как только речь заходит о качествах этого народа»¹⁷.

Чехов писал в повести «Мужики» (1897): «Кто держит кабак и спавает народ? Мужик. Кто растрчивает и пропивает мирские, школьные, церковные деньги? Мужик. Кто украл у соседа, поджег, ложно показал на суде за бутылку водки? Кто в земских и других собраниях первый ратует против мужиков? Мужик» (IX, 220). И тут же — утверждал человечность мужика.

Лесков еще в 60-е годы выделял в народе, в крестьянской массе, разные элементы, находящиеся в состоянии глубоких противоречий и борьбы (см. его повесть «Житие одной бабы» — 1863). Глубокий демократизм его взгляда на народ (как и писателей разночинно-демократического лагеря 60-х годов) заключался в безжалостном обнажении всех сторон народной жизни. В очерках «Русское общество в Париже» Лесков писал: «Я смело, может быть, дерзко, думаю, что я знаю русского человека в самую его глубь, и не ставлю себе этого ни в какую заслугу. Я не изучал народ по разговорам с петербургскими извозчиками, а я *вырос в народе* <...>, так мне непристойно ни поднимать народ на ходули, ни класть его себе под ноги»¹⁸. С наименьшей определенностью выразил свою демократическую позицию и Чехов: «Во мне течет мужицкая кровь, и меня не удивишь мужицкими добродетелями» (XVI, 132).

Чехов и Лесков решительно отвергали противопоставление народа и демократической интеллигенции. Мысль о единстве низов общества и демократической интеллиген-

¹⁷ В. М. Гаршин. Полн. собр. соч. в 3 томах, т. 3. Письма. М., 1936, с. 231—232.

¹⁸ «Повести, очерки и рассказы М. Стебидцкого», т. 1. СПб., 1887, с. 320.

ции Чехов со свойственным ему лаконизмом выразил следующими словами: «Все мы народ и все то лучшее, что мы делаем, есть дело народное» (XII, 199).

Основой общности взглядов двух писателей в значительной степени было демократическое просветительство. Лесков сформировался как человек и художник в 60-е годы, в период расцвета просветительства как общественного движения в России. К его мировоззрению и творчеству с полным основанием могут быть отнесены слова Ленина, характеризующие просветителя-демократа тремя основными чертами: «горячей враждой к крепостному праву и *всем его порождениям*», «горячей защитой просвещения, самоуправления, свободы, европейских форм жизни и вообще всесторонней европеизации России», «отстаиванием интересов народных масс»¹⁹.

Чехова воспитала эпоха 80-х годов, в которую просветительство приобрело новую актуальность. В широком антинародническом движении приняли участие самые различные течения русской общественной мысли этой поры. Значительное место в этой борьбе принадлежало сторонникам научно-технического и культурного прогресса, взгляды которых основывались на идеологии демократического просветительства.

Хотя просветительство Лескова и просветительство Чехова не идентичны, в их основе лежит вера обоих писателей в неуклонный прогресс, который они видели в развитии культуры, в прояснении ее в самые широкие слои населения и в самые глубины человеческого сознания.

Лесков и Чехов считали одной из основных причин тяжелого положения русского народа то, что ему недоступны те достижения культуры и цивилизации, которыми располагает образованное русское общество. Характерен отзыв о повести Чехова «Мужики» цензора С. Соколова, верно определившего смысл чеховского произведения: «В ней слишком мрачными красками описывается положение крестьян, проживающих в деревнях <...> В чем же кроются причины такого печального положения крестьян, или вернее, их семейств? В невежестве. В бога большая часть мужиков будто не верит и к религии относится слепо. Крестьяне ждут света и знания, но не могут сами

¹⁹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 2, с. 519.

по себе пайти его, потому что грамоте из них редкие обучены. Большинство же будто и понятия о ней не имеет» (IX, 578).

Безжалостное обпажение темных сторон народной жизни и народного сознания наряду с глубоким сочувствием тяжелому положению народа свойственно и Лескову. Причину многих бед народа писатель видел в его темноте и невежестве, в отсутствии культуры, в косности, заставляющей его сопротивляться прогрессивным нововведениям и держаться за старину. Эта тема проходит сквозь все творчество Лескова, начиная с раннего рассказа «Язвительный» (1862) и кончая поздним — «Загон» (1893).

Лесков был убежден в том, что народ — это ребенок, требующий внимательного, терпеливого воспитания. «Дитя, — писал он, — (народ — дитя, и злое дитя) надо учить многим полезным понятиям: кормилицу за грудь не кусать и пальца не жечь, а потом гнезда не разорять и молоденькую горничную за грудь не трогать. Все это разное, да в одном духе, и ведет к одной цели — к воспитанию души» (11, 328).

Аналогичным образом определяет обязанности интеллигенции по отношению к народу и Чехов. «Придет время, — читаем в одной из записных книжек, — когда интеллигент и тебя, мужика, будет воспитывать и холить, как своего сына и свою дочь, и даст тебе науки и искусство, и не одни лишь крохи, как теперь ...» (XII, 232). При этом Чехов верил в возможность поднять народ до самых больших высот культуры и ставил перед интеллигенцией именно такую задачу. В 1903 г. он писал Вл. И. Немировичу-Данченко: «...и народные театры и народная литература — все это глупость, все это народная карамель. Надо не Гоголя опускать до народа, а народ подымать к Гоголю» (XX, 173).

Ничто не могло поколебать уверенности Чехова в том, что «сила и спасение народа в его интеллигенции, в той, которая честно мыслит, чувствует и умеет работать» (XII, 241). В труде на благо прогресса видел он назначение и счастье интеллигенции. «Работать для науки и для общих идей — это-то и есть личное счастье. Не «в этом», а «это» (XIX, 112), — писал Чехов в 1901 г. М. А. Членову.

Ни у Чехова, ни у Лескова не было определенного представления о том, куда идет Россия, но они верили

В то, что действительность изменяется к лучшему. «Что бы там ни было, — писал Чехов в 1899 г., — наука все подвигается вперед и вперед, общественное самосознание нарастает, нравственные вопросы начинают приобретать беспокойный характер и т. д. и т. д.» (XVIII, 89). «Вижу только и, к счастью, понимаю, — писал он четыре года спустя, — что жизнь и люди становятся все лучше и лучше, умнее и честнее — это в главном...» (XX, 181).

Чехову и Лескову было чуждо преклонение перед прошлым, перед отошедшими формами общественной жизни. Лесков называл такое преклонение «пошлым паченьем назад, домой, то есть в допетровскую дурость и кривду» (11, 284). «Я далек от того, чтобы восторгаться современностью, — писал Чехов, — но ведь надо быть объективным, насколько возможно справедливым. Если теперь нехорошо, если настоящее несимпатично, то прошлое было просто гадко» (XVIII, 31).

К числу дурных порождений прошлого Чехов относил и общину. «Говорят, Россия сельскохозяйственная страна, — писал Чехов в 1899 г. — Это так, но община тут ни при чем, по крайней мере в настоящее время. Община живет земледелием, но раз земледелие начинает переходить в сельскохозяйственную культуру, то община уже трещит по всем швам, так как община и культура — понятия несовместимые. Кстати сказать, наше всенародное пьянство и глубокое невежество — это общинные грехи» (XVIII, 22).

Самым прочным основанием для развития культуры Чехов считал не «самосовершенствование в духе религиозном»²⁰, а научно-технический прогресс. «Расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и в воздержании от мяса» (XVI, 132—133), — таков был решительный приговор 34-летнего Чехова философии Толстого, которая, по его собственному признанию, «сильно трогала» его, «владела» им лет 6—7 (XVI, 132).

Религия, по мнению Чехова, не может служить основанием современной и будущей культуры, поскольку сама

²⁰ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. худож. произв., т. 12. М.—Л., 1929, с. 409.

она отходит в прошлое. «Теперешняя культура — это начало работы, а религиозное движение <...> есть пережиток, уже почти конец того, что отжило или отживает» (XIX, 407), — считал оп. В письме к С. П. Дягилеву от 30 декабря 1902 г., из которого взяты эти строки, Чехов говорит: «Религиозное движение <...> само по себе, а вся современная культура сама по себе, и ставить вторую в причинную зависимость от первой нельзя» (XIX, 406—407).

Чехов не верил и в необходимость религии для народа. В «Записной книжке» содержится следующая характерная запись — схема сюжета: «Молодой, только что окончивший филолог приезжает домой в родной город. Его выбирают в церковные старосты. Он не верует, но исправно посещает службы, крестится около церквей и часовен, думая, что так нужно для народа, что в этом спасение России. <...> и не заметил, как исполнилось ему 45 лет, и он спохватился, что все время ломался, строил дурака, но уже переменять жизнь было поздно» (XII, 242).

Отношение Лескова к религии было иным. Наряду с Толстым и Достоевским он представлял ту линию в развитии русской литературы второй половины XIX в., для которой были характерны напряженные религиозно-нравственные искания. Исходя из того, что «бог есть начало добра» (11, 333), а потому «цели христианства вечны» (11, 287), Лесков признавал важность евангелия, в котором, по его мнению, «сокрыт глубочайший смысл жизни» (11, 233). Для Лескова евангелие было, в первую очередь, всеобщим моральным кодексом, отсюда его убеждение: «Очеловечить евангельское учение — это задача самая благородная и вполне своевременная» (11, 456).

В глазах же Чехова евангелие утратило авторитет. Свидетельство тому — решительное неприятие конца романа Толстого «Воскресение». «Конца у повести нет, — писал он в 1900 г., — а то, что есть, нельзя назвать концом. Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из евангелия, — это уж очень по-богословски. Решать все текстом из евангелия — это так же произвольно, как делить арестантов на пять разрядов <...>. Почему текст из евангелия, а не из корана? Надо сначала заставить уверовать в евангелие, в то, что именно оно истина, а потом уже решать все текстом» (XVIII, 313).

Ни Лесков, ни Чехов не были такими цельными и последовательными (при всей их противоречивости) идеологами, как Л. Толстой или Достоевский. Отсутствие опоры, пусть даже иллюзорной, на определенную широкую социальную среду, скептическое отношение к существующим законченным концепциям общественного развития России определили своеобразие их места в русской литературе второй половины XIX в. и, несомненно, оказали решающее влияние на жанровую структуру их творчества, обусловив ведущую роль малых жанров.

Сопоставление таких разных и в то же время в чем-то очень близких друг другу писателей, какими были Чехов и Лесков, будучи проведено последовательно и детально, может по-новому осветить уже известные грани их мировоззрения и творчества. В нашу задачу входило лишь отметить некоторые, наиболее очевидные точки соприкосновения их взглядов на русскую жизнь и перспективы ее развития.

Э. А. ПОЛОЦКАЯ
ПОСЛЕ САХАЛИНА

«Убийство» (1895)¹ — последний из немногочисленных рассказов Чехова, связанных непосредственно с его сахалинскими впечатлениями (до него написаны «Гусев», 1890, «Бабы», 1891, «В ссылке», 1892). И это единственное произведение, в котором события, хотя и ненадолго, под самый конец, переносятся на сахалинскую каторгу. Одним словом, это самый «сахалинский» рассказ.

Но жизненный материал в художественном произведении никогда не бывает однородным; разновременные пласты жизни, попав под творческий пресс, образуют новое качество и вливаются в единое и неделимое целое — отчужденный от реальной действительности художественный мир.

Нити, ведущие от объективной действительности к рассказу «Убийство», и разновременны и разнохарактерны.

1

Мотив убийства, давший название рассказу, в недавней статье Л. М. Долотовой² связывается не с сахалинской поездкой Чехова, как это обычно принято, а с кругом его размышлений, отразившихся уже в произведениях второй половины 80-х годов («Степь», «Спать хочется»).

Сами по себе поиски внутренних истоков художественного замысла всегда плодотворны, а в отношении к Чехову — особенно. При всем разнообразии тематики для Чехова характерно варьирование и углубление проблем, мотивов, образов и т. д. Без понимания протяженности творческих исканий Чехова во времени, т. е. без выхода из локального изучения замыслов, картина его творческого процесса будет неполной.

Но, учитывая прежние творческие мотивы в числе других источников замысла, важно помнить, что старый художественный опыт не может не пройти через горнило новейшего жизненного опыта, особенно такого значитель-

¹ Рассказ опубликован в ноябрьской книжке журнала «Русская мысль» за 1895 г.

² Л. М. Долотова. Мотив и произведение («Рассказ старшего садовника», «Убийство»). — В кн.: «В творческой лаборатории Чехова». М., «Наука», 1974.

ного, каким была для Чехова короткая сахалинская страница его биографии. Цепь прежних раздумий о самом страшном преступлении — убийстве — после Сахалина действительно продолжалась, но — на новом уровне. Есть, очевидно, определенная закономерность в том, что эпизоды убийства беззащитного ребенка (беззащитным же ребенком) в рассказе «Спать хочется» или убийства «безвинной твари» не находящим себе места от избытка энергии «озорником» Дымовым в «Степи» были созданы до Сахалина, а убийство брата братом (пусть двоюродным) из-за песходства взглядов на жизнь и на религиозные обряды («Убийство») или зверская расправа над младенцем его хищной тетки из-за наследства («В овраге») — эти сцены пришли к художнику после Сахалина. И как ни подготовлен был внутренне интерес Чехова к проблеме: преступление и наказание, только после Сахалина он поднял ее на уровень итогового художественного решения («Рассказ старшего садовника»).

Заметим также, что мотив убийства в «Степи» не ограничивался эпизодом с ужом, о котором пишет Л. М. Долотова. Дымов убивает ужа в главе IV, а в VI главе он же рассказывает страшную быль о косарях и купцах, после чего старик Пантелей вспоминает, как шайка разбойников промышляла убийством богатых проезжих. Но как сказочно-легендарны эти рассказы у костра, как далеко в прошлое своим фактическим содержанием они повернуты от действительности! Кресты погибших у дороги, множество человеческих костей, зарытых в подвале, — все это детали, восходящие к романтической поэтике так называемого разбойничьего фольклора. Источник этого мотива принадлежит сфере чужих знаний о жизни (рассказов, услышанных Чеховым еще в детстве, хотя воспоминания о них и были оживлены поездкой Чехова по южной степи в 1887 г.).

Утверждая в этой главе повести, что сказка «слышалась с жизнью», Чехов имел в виду не реальное содержание «сказки», а именно этот сказочный дух, соответствовавший настроению степных людей и степному простору — в сущности поэтическому моменту. Недаром повествователь замечает здесь, что, слушая страшные рассказы, «человек, сильно искусившийся на грамоте, недоверчиво покосится» («да и то смолчит» — добавлено для характеристики общего поэтического настроения у костра).

В этих эпизодах убийство — акт сознательный, имеющий корыстную цель, — и с такими случаями Чехов мог встретиться на Сахалине. Но художественная трактовка их в «Степи» ничем не предвещает того мрачного драматизма, которым проникнуты соответствующие сцены в произведениях после сахалинских — «Убийство» и «В овраге».

2

К собственно сахалинским мотивам в рассказе «Убийство» мы еще вернемся, а пока отметим в нем хронологически более отдаленные связи с жизненными впечатлениями Чехова.

В рассказе «Убийство» Чехов обратился к религии как к теме, с которой связаны главные события произведения.

Как можно из-за религиозных споров дойти до ненависти, до убийства человека? Рассказ построен как своеобразное исследование этого вопроса, с редким для Чехова углублением в родословную героев³, с обращением к форме «исповеди», характеризующей внутренний мир человека (воспоминания Матвея Терехова о своем прошлом), с тщательным описанием религиозных обрядов, с обилием церковных изречений и терминов.

Чехов, как известно, получил религиозное воспитание. И. А. Бунин заметил верно, что без «тонкого знания церковных служб и простых верующих душ» не было бы, может быть, рассказа «Убийство»⁴. О церковном пении в детстве, с непременно «исправным» посещением служб, с чтением апостола и кафизм в церкви, Чехов вспомнил в письме И. Л. Леонтьеву (Щеглову) 9 марта 1892 г., когда — кто знает? — может быть уже забрезжила где-то в сознании мысль о рассказе на религиозную тему (начальные следы этого замысла до нас дошли лишь в заметках, сделанных в записной книжке осенью 1893 г. или несколько позже)⁵. Во всяком случае, воспоминания эти

³ Эта необычная для Чехова особенность композиции рассказа «Убийство» отмечена впервые А. А. Измайловым в его книгах: «Литературный Олимп». М., 1914, и «А. П. Чехов». М., 1916.

⁴ «Литературное наследство», т. 68. М., 1960, с. 641.

⁵ История создания рассказа освещена нами в комментариях к IX тому академического Полного собрания сочинений и писем Чехова.

были, по словам самого Чехова, «довольно мрачными» и вполне отвечали общему решению религиозной темы в рассказе: фетишизация частных религиозных вопросов приводит к невосполнимым духовным потерям (в рассказе — и к человеческим жертвам в буквальном смысле).

Главная роль в религиозном воспитании детей Чеховых принадлежала отцу — Павлу Егоровичу, строго следившему за соблюдением религиозных обрядов в семье и руководившему церковным хором, в котором пели его сыновья.

Павел Егорович очень любил церковное пение. Урывая время от торговых дел, он стал регентом церковного хора в Таганроге. Старший сын его Александр Павлович вспоминал: «Будучи человеком религиозным, он не пропускал ни одной всенощной, ни одной утрени и ни одной обедни. В большие праздники он неукоснительно выстаивал две обедни — раннюю и позднюю — и после обеда уходил еще к вечерне.

Идеалом церковной службы была для него служба в монастырях на Афоне (о чем ему рассказывали заезжие афонские монахи), где все читалось и пелось «продлиновенно, вразумительно и без пропусков» и где, например, всенощная начинается в шесть часов вечера, а кончается в шесть часов утра»⁶. Управляя хором, Павел Егорович так затягивал пение, что прихожане роптали и не раз тут же, в церкви, обращались к Евгении Яковлевне с просьбой, чтобы она повлияла на него. «Во всех церквях обедня давно уже отошла, — говорили они, — а у нас еще только „Верую“ поют...» Но, ссылаясь на «продлиновенность» афонской службы, Павел Егорович не поддавался на увещевания и говорил: «Зато — благолепие!» Этот рассказ Ал. П. Чехова напоминает многое из жизни героев «Убийства». Матвей Терехов в первой главе вспоминает свое прошлое, когда он пел тенором в церковном хоре изразцового завода. «Только в городе жаловались, что мы долго поем: заводские, говорили, тянут. Оно правда, мы Андреево стояние и Похвалу начинали в седьмом, а кончали после одиннадцати, так что, бывало, придешь домой на завод, а уже первый час. Хорошо было!» («благолепие» в устах Павла Егоровича — по тому же поводу).

⁶ «А. П. Чехов в воспоминаниях современников». М., Гослитиздат, 1960, с. 64.

С Павлом Егоровичем в религиозности мог состязаться в Таганроге лишь его брат Митрофан Егорович, бессменный староста Архангело-Михайловской церкви и корреспондент Афонского монастыря⁷.

Кажется, никто еще не обращал внимания на такую деталь, затерявшуюся в старых мемуарах: «В Таганроге его (М. Е. Чехова) прозвали Богомолковым за его религиозность»⁸. Сравним в рассказе: «Тереховы вообще всегда отличались религиозностью, так что им даже дали прозвище — Богомолковы».

В воспоминаниях Ивана Павловича о дяде далее говорится: «В великом посту он всегда говел по два раза и в день исповеди ничего не ел, так что когда он шел к причастию, мы его поддерживали под руки, боясь, чтобы он не упал от слабости. А в день святой пасхи он объезжал все тюрьмы, сумасшедшие дома, развозил арестантам куличи, яйца, пасхи и христосовался со всеми арестантами и сумасшедшими». Этому чрезмерному, до исступления, соблюдению церковных обрядов, которому был свидетелем юный Чехов, соответствует в рассказе желанье братьев Тереховых (Матвея — в прошлом, Якова — к началу действия в рассказе): верить «не как все», а неистово, с рвением, подчеркивающим особую угодность богу своих молитв, постов и т. д.

Хотя Чехову для воссоздания религиозной атмосферы в рассказе не надо было напрягать память и расспрашивать близких — это знание было с ним с детства, а в Мелихове во время работы над рассказом под одной крышей с ним по-прежнему усердно молился Павел Егорович, — тем не менее дух религиозного фанатизма в рассказе создавался не без обращения памяти вспять, к таганрогским годам. Свидание Чехова с дядей в Таганроге перед самой смертью Митрофана Егоровича (во второй половине августа 1894 г. Чехов был в Таганроге, а 9 сентября получил телеграмму о смерти дяди) должно было оживить воспоминания детства. «Дядя мой умер от истощения. Он стал жертвою своего необыкновенного трудолюбия», — писал Чехов под впечатлением смерти Митрофана Егоровича (письмо к Н. М. Линтваревой 21 сентября 1894 г.).

⁷ См. *М. П. Чехов. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления*. М., 1964, с. 298.

⁸ «Шиповник», кн. 23. СПб., 1914, с. 150 (воспоминания И. П. Чехова в записи Л. А. Сулержицкого).

Как это чаще всего бывает у Чехова, герои рассказа не связаны с действительными лицами (отцом и дядей писателя) прототипическим родством, но отдельные психологические мотивы, как и сама расстановка главных действующих лиц в рассказе — двух братьев, в жизни которых религия занимает большое место, — генетически вполне могли восходить к впечатлениям детства. Едва уловимый отзвук тех же впечатлений есть и в контрастном противопоставлении крутого нрава Якова слабохарактерности Матвея: Павел Егорович был человек властный и суровый, Митрофан Егорович славился своей мягкостью и сентиментальностью.

В то же время мотивы церковные и религиозные в этом рассказе еще более, чем мотив убийства, родственны содержанию рассказов второй половины 80-х годов («Святою ночью», «Перекасти-поле»). Но как не похожи светлые, живописные картины монастырского быта в этих ранних произведениях на изображение церковных обрядов в рассказе 1895 г., на котором лежит мрачный отсвет сахалинских впечатлений.

Церковные описания (от имени повествователя) в «Убийстве» почти лишены светлых интонаций. Во время всеобщей в начале рассказа блеску огней на станции сопутствует вой ветра, а радостное сияние на лице будущей жертвы — Матвея, поющего вместе с псаломщиком, — вспыхивает ненадолго вместе с огнями и гаснет вместе с ними. Огни всеобщей сменяются темнотой, подвыванием ветра, «тоской медленно текущей жизни» — экспозиция, не предвещающая ничего доброго, что и оправдалось впоследствии в картине убийства, возникшего тоже стихийно, как вой ветра, и в заключительном эпизоде, когда Яков Терехов с сахалинского берега сквозь тысячи верст ночной тьмы силится увидеть родину, а в это время дует пронзительный ветер и надвигается шторм...

Столь же ненадежными оказываются другие светлые нотки в описаниях, имеющих отношение к религии. Выражение чистоты и умиления, которое нисходит на лицо Аглаи, входящей в молельню, — лишь мимолетный штрих, подчеркивающий ханжество этой злой и сварливой женщины: ведь она не только разжигала раздоры между братьями, но и собственноручно убила Матвея. Белоснежный платок Аглаи — деталь, оставшаяся от времен ее сектантства, признак ее особого религиозного рвения, но

тем коварнее свет благодати, излучаемый ее лицом. Темный фон всего бытописания в рассказе, в том числе и религиозного, вместе с мрачностью пейзажа создает впечатление той тягостной атмосферы, в которой только и мог родиться страшный грех братоубийства.

В повести «Три года», писавшейся немного раньше, чем «Убийство» (она публиковалась в январе—феврале 1895 г. в «Русской мысли»), больше поэтичности в религиозных мотивах. Но эта поэтичность касается лишь интимного мира Юлии времен ее девичества и меркнет перед более сильным изображением официальности торжественных богослужений в богатом купеческом доме (да и сама Юлия вскоре теряет свою веру). В суровой церемониальности обрядов, описанных в этой повести, есть что-то общее с тяжелой религиозной атмосферой «Убийства».

Несколько светлее фон (и бытовой, и религиозный, и пейзажный) в повести «В овраге», хотя автор прямо пишет в ней об ощущении греха в самом воздухе Уклеева и изображает едва ли не более трагические события, чем в «Убийстве». С мрачностью жизни, описанной в рассказе «Убийство», может сравниться лишь та, что изображена в «Палате № 6», тоже своими корнями связанная с Сахалином. «Когда я читаю, как больничный сторож Никита бьет доктора Рагина, которого он еще недавно именовал «высокоблагородием» и который для него теперь рядовой сумасшедший, я всякий раз думаю о поездке Чехова на Сахалин», — писал И. Г. Эренбург⁹.

На Сахалине Чехов с болью наблюдал трансформации человеческой личности, ее стремительное падение вниз и превращение человека из всеми уважаемой персоны в бесправное и загнанное существо. Но дело, конечно, не только в подобных эпизодах. Сложный образ действительности в «Палате № 6» (подобие тюрьмы и психиатрической больницы) вызывает и более общие ассоциации с Сахалином. Роковое сцепление событий, при котором человек оказывается в капкане и помощи ждать ему неоткуда, — положение, в которое попал Рагин, — отражает судьбы тысяч людей, попавших в сети, расставленные административно-судебной властью — слепой, тупой, бесчеловечной силой.

⁹ Статья «Сахалинская страница». — В сб.: «Антон Павлович Чехов». Южно-Сахалинск, 1959, с. 171.

Сахалинская часть фабулы рассказа «Убийство» начинается еще в V главе — с убийства, за которым следует судебный процесс, со всеми этапами, тщательно и точно отмеченными Чеховым (от предварительного следствия до приговора). Заканчивается эта тема в VII главе, где, как уже говорилось, действие происходит непосредственно на каторге, которую отбывают все четверо приговоренных: Яков Иваныч, его сестра Аглая, племянница Дашутка и буфетчик Сергей Никанорыч. В центре — судьба Якова Иваныча.

Материал, почерпнутый из сахалинской поездки, прямо не связан с центральными событиями в жизни героев «Убийства». Тем не менее касается он существенных сторон содержания рассказа.

На Сахалине Чехов вел дневниковые записи, но они не сохранились, за исключением одного отрывка¹⁰. Очевидно, все записи были им использованы в книге «Остров Сахалин». К ней мы и обратимся как главному источнику взглядов Чехова на вопросы, связанные с сюжетом рассказа (преступление, наказание, каторга), а затем и в поисках действительных фактов, которые могли стоять за вымышленными в рассказе «Убийство»¹¹.

В книге «Остров Сахалин» Чехов рассказывает о том, как он вел перепись ссыльного населения. Он заполнил собственноручно около 10 тысяч переписных карточек. 10 тысяч разговоров — 10 тысяч судеб... Но характерно, что в вопроснике, составленном самим Чеховым (звание, главное занятие, возраст, состояние здоровья, помощь от казны и т. д.), нет графы: «за что сослан?» Характер преступления, за которое человек уже понес наказание и продолжает его нести, Чехова не интересовал: «...когда человек, которого еще так недавно звали отцом Иоанном и батюшкой и которому целовали руку, стоит перед вами навтыяжку, в жалком поношенном пиджаке, то думаешь не о преступлении» («Остров Сахалин», гл. VII—X, 79). Гуманные цели, ради которых Чехов ездил на Сахалин,

¹⁰ Он был опубликован самим Чеховым в 1891 г. (альбом «Пером и карандашом». СПб., 1891, приложение к журналу «Осколки»).

¹¹ Над книгой Чехов работал в 1891—1894 гг., отдельное ее издание вышло в свет в 1895 г. Таким образом, рассказы сахалинского происхождения создавались тогда же, когда Чехов напряженно работал над «Островом Сахалином».

близки его творческим интересам, и процитированные строки не случайно перекликаются со словами Эренбурга о «Палате № 6», приведенными выше.

Зато характер наказания человека, особенно тяжелого, делающего его существование невыносимым, Чехова, как исследователя каторги, очень интересовал¹². Тем более, если страдал человек, не совершавший преступления, — жертва судебной ошибки. Потому Чехов так подробно записал рассказ Егора, осужденного за убийство, которого он не совершал, и выделил его в особую главу книги.

В особом внимании к судьбе «отверженных» у Чехова были, конечно, предшественники. Никто не удивится, если мы назовем здесь имена Ф. М. Достоевского или Дж. Кеннана, побывавших (в разном качестве!) в сибирской каторге до поездки Чехова на Сахалин. «Записки из мертвого дома», так же как и очерки американского публициста, упоминает в своей книге и сам Чехов. Но в трактовке наказания как зла не меньшего, а иногда и большего, чем само преступление¹³, к Чехову был близок человек, имя которого никогда не называли исследователи книги «Остров Сахалин», — вероятно потому, что деятельность его протекала не на Сахалине, а в Москве и была связана с участием не сахалинских, а сибирских каторжников¹⁴. Этот человек — Федор Петрович Гааз, главный врач московских тюремных больниц с 1829 по 1853 г. Через несколько десятилетий после его смерти, в то время, когда Чехов был в пути к Сахалину, имя Гааза прозвучало на всю Россию — в связи с открывшимся в Москве 3 июня 1890 г. IV международным конгрессом, посвященным английскому филантропу Дж. Го-

¹² «Внимание Чехова было направлено <...> не на преступление, а на наказание, на бесправное положение человека на Сахалине», — пишет исследовательница книги «Остров Сахалин» (М. Л. Семанова. Работа над очерковой книгой. — В кн.: «В творческой лаборатории Чехова», с. 128).

¹³ Даже если, как в случае с казью 11 беглых каторжников, совершивших зверское преступление в аянском селении, — наказание могло считаться вполне заслуженным, Чехов воспринимал его тоже как преступление, «совершенное именем закона» (см.: В. Б. Катаев. «Автор в «Острове Сахалине» и в рассказе «Гусев». — В кн.: «В творческой лаборатории Чехова»).

¹⁴ Впрочем, Достоевский и Кеннан тоже не были на Сахалине, и их книги тоже все еще дожидаются современных сопоставлений с «Островом Сахалином».

варду, много сделавшему для облегчения жизни заключенных. А. Ф. Кони, присутствовавший на конгрессе, задался целью воссоздать образ русского последователя Говарда, каким считал Гааза. Изучив архивные и другие материалы, собрав сведения от лиц, знавших Гааза, Кони прочел в 1892 г. ряд публичных лекций о нем и в 1897 г. выпустил в свет биографический очерк: «Федор Петрович Гааз»¹⁵.

Гааз, как установил Кони, был убежден, что «между преступлением, несчастьем и болезнью есть тесная связь» и поэтому не признавал отношения к преступникам как к злодеям, несущим заслуженную кару. Он требовал справедливого и участливого отношения к арестантам. Общаясь с ними, он не интересовался преступлениями, за которые их ссылали в Сибирь, а всячески старался смягчить их положение. При медицинском освидетельствовании преступников он был внимателен ко всем жалобам, даже преувеличенным и выдуманым, и старался оставить в больнице каждого жалующегося, чтобы дать ему возможность отдохнуть. Как тут не вспомнить слова Чехова о том, что от сахалинских врачей часто зависит, наказать или не наказать бежавшего каторжника, так как во многих случаях бегство может рассматриваться как проявление болезни (ностальгии), а не как нарушение закона (X, 309). Гааз, как потом и Чехов, часто сомневался в справедливости приговоров. «Он знал, — пишет Кони, — что современный суд не знает индивидуальной личности преступника», и после каждого разговора с арестантом перед ним возникал образ не того злодея, о котором шла речь в приговоре. Убеждение Гааза, что необходимо сильное вмешательство в судьбы несправедливо осужденных, не прошло мимо внимания Чехова¹⁶. Он писал о Гаазе А. С. Суворину в 1898 г. в контексте, не оставляющем сомнений в том, что Гааз привлекал его своей неутомимой борьбой против несправедливого осуждения, — рядом с именами Вольтера (смело обличавшего беззакония официального правосудия и спасавшего невинных людей

¹⁵ А. Ф. Кони. Собр. соч. в восьми томах, т. 5. М., Юриздат, 1968.

¹⁶ А. Ф. Кони подарил Чехову свой очерк (см.: «Чехов и его среда» Л., 1930, с. 350), и Чехов тотчас упомянул его в одном из писем по поводу усилий медицинской комиссии, направленных к отмене телесных наказаний среди заключенных (XVII, 25).

от смерти или добывавшегося их посмертного оправдания), Короленко (спасшего от каторги вотяков, которым приписывалось убийство по ритуальным мотивам) и Золя, вступившего за Дрейфуса, ложно обвиняемого в это время в шпионаже. И хотя отношение Чехова к преступникам как жертвам общества имело иные, более рациональные основы, чем отношение всепрощающего и мягкосердечного до «утрированности» Гааза, облик гуманного и бескорыстного врача, воссозданный в очерке Кони, был ему близок. Удивительно, что сам Кони, так серьезно сценивший практические результаты поездки Чехова на Сахалин, ни слова не сказал о существовании его взглядов, родственных хорошо известным ему взглядам Гааза. В его воспоминаниях о Чехове деятельность Гааза освещалась лишь со стороны практической пользы для жизни сибирских каторжников, а ее общественное значение, как и значение сахалинской деятельности Чехова, невольно оставалось в тени. Как и Гааз, Чехов заострял внимание на несправедливых приговорах — свидетельстве равнодушных административно-судебных властей.

4

Но и тогда, когда каторжник расплачивался за действительно совершенное преступление, жизнь расходилась с судебным приговором, оценивавшим всякое рассматриваемое дело однозначно: она оказывалась сложнее.

Гораздо сложнее, чем убийство в корыстных целях («Все четверо были признаны виновными в убийстве с корыстной целью» — IX, 58), и то, что случилось на кухне Тереховых. Если б Гаазу пришлось поговорить с Яковом Тереховым, он опять не узнал бы в нем того преступника, о котором говорилось в приговоре. Свое обвинительное заключение суд вынес не мудрствуя лукаво — из того, что секретари записали в протоколах. Ведь жандарм, общавшийся с Матвеем, «показал прямо», что его убили Яков и Аглая, «чтобы не делиться с ним, и что у Матвея были свои деньги, и если их не оказалось при обыске, то, очевидно, ими воспользовались Яков и Аглая». И Дашутка, дочь Аглаи, выступила со своим немудреным умозаключением, «что <...> дядя был богатый, так как он даже какой-то своей душеньке подарил девятьсот рублей» (IX, 56, 57). Судебным чиповникам ничего не стоило поверить все эти догадки и установить, как беден был фак-

тически Матвей, отдавший последние деньги этой «душеньке». Но как и в сотнях случаев, как и в случае с Егором, суд обвинял лишь на основе выслушанных показаний, не утруждая себя лишней работой.

Правда, Яков Иванович Терехов был осужден не безвинно. Он действительно убийца, хотя и не убивал брата своими руками. Это он был зачинщиком семейного скандала, превратившегося в убийство. Уже после того как Аглая бросила в ненавистного брата бутылку с маслом и лицо Матвея вдруг стало «спокойным, равнодушным», он «несколько раз (это он помнил очень хорошо) указал Аглае пальцем на утюг...» Лаконичное пояснение, взятое в скобки, заставляет думать, что роковой жест в сторону утюга лег тяжелым грузом на совести Якова. И это он, Яков, почувствовал облегчение, когда по его рукам полилась кровь Матвея и тот упал замертво.

Но все-таки Яков Терехов — не злодей по натуре.

Ненависть Якова к Матвею — этого часто не замечают — была вызвана вмешательством брата не только в его религиозный быт, но и в его душевный мир вообще. После увещаний Матвея Яков начинал тяготиться давно заведенным, привычным распорядком торговых дел — их греховностью, противоречащей вере. Присутствие Матвея тревожило, мучило совесть, и прежней жизни уже не могло быть. Внутренняя правота Матвея, с одной стороны, и бесцеремонный тон его речей, их раздражающая назойливость, с другой, были подлинной причиной дикой злобы, вспыхнувшей у Якова к брату. Таким образом, история преступления, лежащая в основе сюжета рассказа, складывается из целого ряда сложных духовных и бытовых столкновений, равноправными участниками которых были оба брата до самого момента убийства. Чехова особенно интересует этот совместный путь братьев к эпизоду, который обернулся смертью одного из них.

Корыстная же цель и «тупая жадность» Якова¹⁷ еще более далеки от истинных мотивов преступления, чем

¹⁷ В литературоведческих работах нет-нет да и проскользнет неожиданная солидарность с этой судебной оценкой убийства Матвея (см.: А. В. Дерман. О мастерстве Чехова. М., 1959, с. 111). Между тем материальный конфликт между братьями сложнее и коренится в области психологии не «чистой», а социальной. Законное требование брата выделить ему часть наследства вызывает у Якова отпор вовсе не из жадности: «Ему

желание его отстоять во что бы то ни стало свои способы выражения всры в бога. Пробуждение зверя в Якове — процесс длительный и не однолинейный: у него не одна причина, а совокупность их — клубок несогласий, разрешившихся кровью. Разрешившихся однако только в споре Якова с Матвеем; несогласие Якова с самим собой возобновится в финале рассказа.

Изображение убийства в рассказе — не как осознанного и заранее подготовленного акта, а как стихийного взрыва, не как преступления, а скорее как несчастья — внутренне связано с впечатлением Чехова от общения с каторжными.

Настоящих убийц, с человеконенавистнической психологией, Чехов, конечно, видел. С отвращением, например, он писал в книге «Остров Сахалин» о двух профессиональных убийцах — палачах, по обязанности жестоко избивших друг друга, так что один из них после побоев стал чахнуть, а у другого загноилось тело: «Говорят, что если двух ядовитых пауков посадить в одну банку, то они заедят друг друга до смерти» (X, 82). Но лаконизм этой оценки, как и «недетективный» характер описания встреч с «знаменитыми» убийцами и авантюристами, не обнаруживает пристрастия Чехова к уголовным сюжетам. Только в шутку он мог говорить П. Д. Боборыкину, что его интересовали на Сахалине больше всего «экземпляры уголовных преступников, махровые продукты нравственного извращения...»¹⁸ И то, как обернулась в рассказе «Убийство» одна из подобных встреч Чехова, в высшей степени показательна для творческого процесса Чехова.

В главе VIII книги «Остров Сахалин» Чехов рассказывает о своем посещении Дуйских карцеров, в которых содержались тяжкие преступники. Заметив, что почти у всех обитателей карцеров преступления «ужасно неинтересны, ординарны, по крайней мере, со стороны внешней занимательности», Чехов обратил особое внимание на каторжного по фамилии Терехов, который отличался

очень хотелось развязаться с Матвеем, но дать ему денег он не мог, так как все деньги были при деле; да и во всем роду Тереховых не было еще примера, чтобы братья делились; делиться — разориться» (ср. в повести «В овраге» слова старика Цыбукина: «Пока <...> я жив, нельзя врозь, надо всем вместе» — IX, 395).

¹⁸ Вл. Брендер. П. Д. Боборыкин о Чехове. — «Вечерние известия», 1 июля 1914 г., № 506.

от других. Кроме фамилии, у этого Терехова с чеховским Яковом Ивановичем есть и еще сходство — в возрасте (настоящему Терехову было 60—65 лет, Якову Ивановичу — приблизительно 55 лет), отчасти и во внешности (у обоих седина, у Якова Ивановича — «суровое, даже злое выражение» лица, у сахалинского Терехова — внешность «настоящего злодея»). Но больше ничего общего у чеховского героя с его сахалинским однофамильцем, зверски убивавшим арестантов, «какие побогаче», и разрезавшим их трупы на части, — нет.

Не исключительное явление, каким был действительный Терехов, внушавший ужас рассказами о нем, а более распространенный и типичный случай оказался в центре художественного произведения.

Убийство Матвея в рассказе произошло в ходе семейного скандала, который из-за тщедушности Матвея чуть не перешел в драку (сплесь высвободиться из рук схватившего его Якова, он печально порвал ему воротник), а из-за агрессивности Аглаи тут же окончился его смертью. Отражение сахалинских встреч с разными типами убийц (в том числе и с дуईским Тереховым) в этом рассказе характерно для чеховской художественной «обработки» жизненного материала: он останавливает свой взгляд на обыкновенных явлениях, а исключительные переводит в план обыкновенных.

В данном случае важно то, что объект изображения в рассказе совершенно свободен от ореола злодейства, который был присущ действительному лицу. Любопытно, что как раз на каторге от чеховского героя словно отступает его «злодейская» по происхождению фамилия. Арестанты дают ему прозвище Веник (за длинную бороду) — в духе тех курьезных фамилий и прозвищ, которые Чехов записал в своих карточках (Желудок, Зевака и др. — X, 34). Веник, Яшка — все, что остается от вольного имени Якова Ивановича Терехова, разделившего судьбу большинства «обыкновенных» преступников.

Бессрочная каторга, часто присуждаемая на Сахалине за попытки бежать, о которых пишет Чехов в книге (X, 96), оказалась уделом и Якова Терехова, приговоренного судом сначала на 20 лет: «Месяца через три по прибытии на каторгу, чувствуя сильную, непобедимую тоску по родине, он поддался искушению и бежал, а его скоро поймали, присудили к бессрочной каторге и дали

ему сорок плетей...» (IX, 59). В XXII главе книги «Остров Сахалин» Чехов специально останавливается на частых побеггах и случаях постальгии среди заключенных, на жестокости наказания за попытки к бегству (арест, сечение плетью, увеличение срока каторги и т. д.). Считая естественным желание каторжника к свободе, Чехов пишет в этой главе: «Если он не философ, которому всегда при всех обстоятельствах живется одинаково хорошо, то не хотеть бежать он не может и не должен» (X, 307). Из причин, вызывавших неодолимое желание бежать, он отмечает две главные — страстную любовь к родине и «стремление к свободе, присущее человеку и составляющее, при нормальных условиях, одно из его благороднейших свойств» (X, 308). «Философа» из ссыльных, которому безразлично, при каких обстоятельствах он живет, Чехов изобразил в сибирском перевозчике Толковом («В ссылке»). Яков Терехов — человек иного склада, он возненавидел неволю уже по дороге на Сахалин: «Тоска по родине началась у него с тех самых пор, как его везли в Одессу и арестантский поезд остановился ночью на Прогонной, и Яков, припав к окну, старался увидеть родной двор и ничего не увидел впотьмах».

Одесса была последним городом, связывающим арестантов с вольной родиной; вот почему Чехов, выслушав рассказ сахалинского Егора, спросил его: «Скажи, Егор, о чем ты думал, когда тебя в Одессе на пароход вели?» (Егор, покорно встретивший несправедливый приговор, не обнаруживал особой тоски по родине и родной семье, но любовь к ней выразил ясно в ответе Чехову: он сказал, что в Одессе молил бога за детей и что с собой не взял семью на Сахалин, потому что ей «и дома хорошо» — X, 70).

В описательной части рассказа есть и другие соответствия наблюдениям Чехова, зафиксированным на страницах книги «Остров Сахалин». Характер большинства этих соответствий связан с различной природой жанра обоих произведений — документального и художественного.

Книга имеет подзаголовок: «Из путевых записок». В «записках», содержанием которых было недавнее путешествие автора, четко различаются два повествовательных слоя — мемуарный, в котором речь идет только о том, чему свидетелем был сам Чехов на Сахалине, и научно-

публицистический, в котором собственные наблюдения повествователя-путешественника обобщаются и подтверждаются результатами научных данных о Сахалине как об острове и как о месте каторги (или, наоборот, подтверждают эти данные). Оба потока фактического материала — мемуарный и научно-публицистический — принципиально могут иметь аналогии в художественном произведении, но для Чехова больше характерны аналогии с жизненным материалом.

Подъезжая в первый раз к Татарскому проливу, Чехов, уже наслышавшийся о его «бурях и льдах», опасных для моряков, отметил, что погода была «совсем тихой и теплой», во второй раз — тоже: «Погода и в этот раз была тихая, ясная, какая здесь бывает очень редко» (X, 17 и 20). Столь же скупое, как об известном факте, о дурной погоде в Татарском проливе сказано в рассказе: «В Татарском проливе погода может измениться в какие-нибудь полчаса, и тогда сахалинские берега становятся опасны» (IX, 58). Написано просто, с документальной точностью, и все-таки это текст художественного произведения, а не публицистического. Потому что принадлежность описания художественной литературе не всегда определяется собственным его значением: важна его функциональная роль в произведении. В книге «Остров Сахалин» упоминание погоды — это самоценная этнографическая деталь, в рассказе — часть художественного организма. Неадекватность погоды в VII главе «Убийства» служит оправданием того, что командир иностранного парохода поздно вечером потребовал угля: за ночь погода могла испортиться. Его нежеланием ждать утра в свою очередь мотивируется появление сонных арестантов на руднике. Связь идет и далее — к ночным думам одного из каторжников, главного героя рассказа, а думы эти составляют основное содержание финала всего произведения. Простое упоминание о погоде оказывается вовлеченным в цепь содержательных единиц, образующих художественное целое.

В книге «Остров Сахалин» можно встретить и поэтические образы, и юмористические штрихи, иногда даже эмоциональные описания, — а все-таки это не художественное произведение.

«Там берег совсем отвесный, с темными ущельями и с угольными пластами ... мрачный берег!» — это расска-

звали Чехову, когда он только подплывал на пароходе к северному Сахалину, об одном из самых ужасных сахалинских мест — Дуэ (глава II—X, 21); в VIII главе книги, подчеркивая, что Дуэ «страшное, безобразное и во всех отношениях дрянное место, в котором по своей воле могут жить только святые или глубоко испорченные люди», — Чехов воспроизводит мрачный колорит местности уже по собственному впечатлению: «С самого основания Дуэ здешняя жизнь вылилась в форму, какую можно передать только в неумолимо-жесточких, безнадежных звуках, и свирепый холодный ветер, который в зимние ночи дует с моря в расщелину, только один поет именно то, что нужно» (X, 97).

Эта выразительная характеристика приобретает в рассказе большую конкретность: «Налево был едва виден высокий крутой берег, чрезвычайно мрачный, а направо была сплошная, беспросветная тьма, в которой стонало море, издавая протяжный однообразный звук: «а...а...а...а...»» (IX, 58). Но кроме ярких образов, зрительного и особенно звукового, в этой картине есть то, что только и делает ее частью художественного произведения: связь с общим настроением рассказа и с настроением его отдельных композиционно-значительных разделов (с темнотой и воем ветра в начале, с душевным состоянием главного героя в конце).

Упоминания в рассказе сахалинских мест, фактов, обычаев принадлежат сфере реальных, а не вымысла. О Воеводской тюрьме (где отбывал наказание герой рассказа) в книге «Остров Сахалин» сказано: «В настоящее время из всех сахалинских тюрем это самая безобразная, которая уцелела от реформ вполне, так что может служить точною иллюстрацией к описаниям старых порядков и старых тюрем, возбуждавших когда-то в очевидцах смерzenie и ужас» (X, 105). В рассказе сохранена та же общая оценка тюрьмы:

«Из Воеводской тюрьмы, самой неприглядной и суровой из всех сахалинских тюрем, погнали в рудник партию арестантов» (IX, 58), но опущена социологическая деталь — о живучести дореформенных порядков. Опущена, потому что прямо называет проявление социального зла и ставит общую проблему о нереализованности реформ 60-х годов, а это не свойственно художественному мышлению Чехова.

Дуйский рудник (куда, как сказано в рассказе, погнали арестантов) находился по соседству с Воеводской тюрьмой. Каторжные работы упоминаются в книге неоднократно: разгрузка и погрузка пароходов (в главах I и III), добыча каменного угля в Дуйских коях (в главе VIII) и др. Чехов сам наблюдал, как еще сонных поселенцев поднимали в 5 часов утра для работы в руднике (X, 104). В рассказе — те же факты: партии арестантов «предстояло нагружать углем баржи, затем тащить их на буксире парового катера к борту парохода <...> Каторжные, только что поднятые с постелей, сонные, шли по берегу, спотыкаясь в потемках и звеня кандалами» (IX, 58). Здесь имеется в виду, однако, тяжесть каторжного труда не «вообще» — как дурное социальное явление, а конкретно, как картина из жизни именно той партии арестантов, среди которых находится герой.

Социальное зло, которое Чехов наблюдал на Сахалине и о котором прямо писал в книге, в рассказе чувствуется в сильной мере, но оно не является ни разу непосредственной темой повествования. Его можно уподобить самой изобразительно «невидимой» атмосфере, в которой развиваются события частной жизни героев. Это тот же «воздух», о котором в повести «В овраге» говорится, что в нем грех как будто стоял туманом¹⁹. В вольной жизни Якова Терехова «атмосфера» зла, в которой протекала его жизнь, разразилась преступлением. На каторге зло является в новом облике — как несправедливое и слишком жестокое наказание героя и подобных ему несчастных.

О том, что сахалинским каторжникам живется тяжело, Чехов в рассказе не пишет, но читателю это ясно и так. Вот протокольное перечисление работ, которые предстояло исполнить арестантам и Якову Терехову в том числе: нагружать углем баржи, тащить их на буксире катера к пароходу на протяжении полуверсты от берега, после чего должна была начаться перегрузка — «мучительная работа, когда баржу бьет о пароход и рабочие едва держатся на ногах от морской болезни». Как невыносима должна была быть эта работа, если Чехов

¹⁹ К этому ряду обобщений относятся и самый образ «оврага», и образы «палаты № 6», и «тюрьмы» (социальное зло отождествляется во всех этих случаях не с отдельными людьми, а с общей обстановкой, атмосферой, в которой проходит описываемая жизнь).

позволил себе определить ее как «мучительную» — и не от имени героя, а от имени самого повествователя.

Нет в рассказе специальной характеристики условий, в которых приходится жить Якову Терехову на Сахалине. Но и прозвище вместо настоящего имени, и жестокое наказание за попытку бежать, и розги за украденное у него же казенное платье, и одиночество («не с кем было поговорить о родной стороне»), и короткий рваный полушубок, не спасавший от осенней дряжи, и туманящиеся от слез глаза, и трясущиеся, как у пьяницы, руки, — все эти детали, рассыпанные в разных местах седьмой главы, создают живую картину страданий одного человека, страданий, в которых отражены бедствия тысяч людей.

Нет в рассказе ни слова и о том, что чиновники нарушают законы, установленные для сахалинского режима. Если в V главе книги «Остров Сахалин» говорится о массовом нарушении закона, запрещающего «отдачу каторжных в услужение частным лицам» (X, 62—64), и это подтверждается упоминанием поваров, кучеров, кухарок и нянек из каторжных, которых Чехов часто встречал на Сахалине, то в рассказе просто сообщается: «Сергей Никанорыч служил лакеем у чиновника...» Темой непосредственного повествования в книге является закон и его нарушение, в рассказе — судьба одного из героев, на которой сказалось это нарушение. Так на одно явление действительности Чехов по-разному откликается в документальной книге и в художественном произведении.

И еще пример. На Сахалине установился неписанный обычай — распределять каторжных женщин между поселенцами и крестьянами в качестве их сожительниц. Рассказав об этом обычае в XVI главе книги, Чехов отмечает особо высокую рождаемость детей на Сахалине. А вот как эти факты освещены в рассказе — в конкретной судьбе племянницы Якова Терехова: «Дашутка была на Сахалине, но ее отдали какому-то поселенцу в сожительницы, в дальнее селение <...> один поселенец, попавший в Воеводскую тюрьму, рассказывал Якову, будто Дашутка имела уже троих детей». Последняя деталь (трое детей) позволяет, между прочим, определить количество лет, которые Яков Иващич успел провести на каторге к финалу рассказа: не менее четырех лет.

Таким образом, факты действительной жизни в книге «Остров Сахалин» и факты жизни вымышленной в рассказе «Убийство» ведут нас к разным полюсам мышления Чехова — «нехудожественному» (документальному) и художественному. В. В. Виноградов как-то заметил, что в «Дневнике писателя» Достоевского «много поэтического, но налицо существенный отход от, так сказать, художественной системы Достоевского в собственном смысле, которую он воплощает в своих романах»²⁰. Нечто подобное произошло и с «Островом Сахалином» — «арестантским халатом», который Чехов повесил в своем «гардеробе» рядом с художественными произведениями. И вряд ли есть необходимость «поднимать» значение этой уникальной книги выискиванием в ней художественных элементов²¹.

В конце рассказа все переживания на сахалинской каторге — нужда, побои, унижение, несправедливость и одиночество — сливаются для Якова Терехова в единственное, но безнадежное желание: вернуться на родину. Здесь-то и обнаруживается его несогласие со своей прежней верой и своим поведением в вольной жизни. Теперь, когда жизнь в прежнем смысле для него кончилась, у него является чувство вновь обретенной веры — простой, не исключительной (как ему раньше казалось), а обыкновенной, как у всех — у русских, татар, грузин,

²⁰ В. В. Виноградов. Из истории изучения поэтики (20-е годы). — «Известия ОЛЯ АН СССР», 1975, вып. 3, с. 268—269. Правда, далее В. Виноградов в связи с проблемой возможности сочетания художественной и нехудожественной речи в одном произведении говорит, что у некоторых писателей и не может быть «чистых» художественных произведений («Воскресение» Толстого, произведения Горького). «Насчет Чехова могут быть разные точки зрения — у нас нет еще пока полного и хорошего анализа произведений Чехова, относящихся к разным периодам его творчества». Нам представляется, что недостаточная изученность стиля раннего Чехова, обилие рассказов, не имеющих ярко выраженной жапровой определенности, действительно является препятствием для однозначного решения этого вопроса («документальное» начало остро ощущается в бытовых сценах, очерках, в пристрастии к «нелитературным» формам вроде «кашикулярных работ», «задач», «исповедей», «дневников» и т. д.), но у зрелого Чехова художественная и «нехудожественная» системы различаются четко.

²¹ См., например: Т. Харацишвили. Язык произведения «Остров Сахалин» как синтез научного и художественного стилей. — «Труды Тбилисского гос. пед. ин-та», 1950, т. 13, с. 431—444.

китайцев и т. д. И то, что новая вера явилась у него после того, как он пожил с людьми самых разных вероисповеданий, свидетельствует о широте и человечности его нового религиозного чувства. Поэтому он, думая о родине, так активен внутренне: «Он вглядывался напряженно в потемки и ему казалось, что сквозь тысячи верст этой тьмы он видит родину, видит родную губернию, свой уезд, *Прогонную*, видит темноту, дикость, бессердечие и тупое, суровое, скотское равнодушие людей, которых он там покинул; зрение его туманилось от слез, но он все смотрел вдаль, где еле-еле светились бледные огни парохода, и сердце щемило от тоски по родине и хотелось жить, вернуться домой, рассказать там про свою новую веру и спасти от гибели хотя бы одного человека и прожить без страданий хотя бы один день».

Этим желанием овеян финал рассказа, в котором нет религиозного раскаяния в содеянном грехе²², но есть мотив выстраданного духовного очищения. Путь Якова Терехова от ожесточения и братоубийства — через годы сахалинской каторги — к переосмыслению всей своей жизни ставит этот «несбыкновенно замечательный рассказ»²³, часто рассматриваемый особняком, как какое-то исключение для Чехова²⁴, в один ряд с его произведениями об этических исканиях личности и о ценности человеческой жизни.

²² «Если не во всех у них (т. е. ссыльных) имеются вера и раскаяние, то, во всяком случае, у многих...» — эти слова епископа Гурья, посетившего корсаковскую церковь, приводит Чехов в главе XIX книги «Остров Сахалин» (X, 264), отсылаясь с сочувствием о его гуманном отношении к преступникам. Но раскаянию героя своего художественного произведения он придает иной, более широкий, а не узкорелигиозный смысл.

²³ Слова И. А. Бунина («Литературное наследство», т. 68. М., 1960, с. 677).

²⁴ По-новому к рассказу «Убийство» подошла Г. Ю. Принцева (см. ее автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: «Сахалинские произведения А. П. Чехова начала и середины 90-х годов. Идеи и стиль». М., 1974). Хотя утверждение, что рассказ предваряет произведения, написанные «под знаком великой веры в будущее», звучит слишком категорично, в целом понимание финала рассказа в этой работе представляется верным: в нем действительно ощущается надежда героя на возможность иных человеческих отношений.

С. И. ЧУПРИНИН

ЧЕХОВ И БОБОРЫКИН

(Некоторые проблемы
натуралистического движения в русской литературе
конца XIX века)

Творческая деятельность Чехова началась в ту пору, когда спор о натурализме, вспыхнувший в русской критике в связи с бурной эскалацией «золянистских» идей, уже утратил свою скандальную остроту. Вероятно, этим, а также нелюбовью писателя к отвлеченному теоретизированию объясняется то обстоятельство, что переписка Чехова почти не содержит замечаний и соображений, напрямую связанных с эстетической доктриной Э. Золя.

В то же время очевидно, что отношение Чехова к натурализму было далеко не однозначным. Многие наблюдения и оценки его, взятые с учетом литературного контекста эпохи, могут смело восприниматься как реплики в споре о натурализме и должны быть изучены и под этим углом зрения. Нас в равной мере не могут сейчас удовлетворить ни категорические утверждения о натуралистическом характере творческого метода Чехова¹, ни попытки изолировать чеховский реализм от процессов, происходивших в русской литературе последней трети XIX в. Как верно заметил В. И. Кулешов в статье, заново ставящей эту проблему, необходимо «учитывать все творческие импульсы, которые шли к писателю из его литературной эпохи»².

В качестве одного из подходов к такого рода исследованию проследим, как складывались взаимоотношения Чехова с его старшим современником Петром Дмитриевичем Боборыкиным — писателем, в творчестве которого натуралистические начала проявились с наибольшей отчетливостью и определенностью.

¹ См. Л. П. Гроссман. *Натурализм Чехова*. — В кн.: «От Пушкина до Блока. Этюды и портреты». М., 1926, с. 279—327.

² В. И. Кулешов. *Реализм Чехова в соотношении с натурализмом и символизмом в русской литературе конца XIX и начала XX века*. — В сб.: «Чеховские чтения в Ялте». М., 1973, с. 22.

«Теперь вот что я хочу сообщить Вам, — писал А. Н. Плещеев Чехову 13 августа 1889 г., — приехал Боборыкин, с которым я даже виделся и долго беседовал. Он осведомлялся у меня о вас и хотел вам писать... едва ли не написал уже... Он от вас в безумном восторге, считает вас самым даровитым из всех ныне существующих беллетристов (и между прочим куда даровитее Короленко)! Вам конечно известно, что он руководит репертуарной частью горевского театра. Что из этого театра выйдет, не знаю <...> Боборыкин желает приобрести все ваши маленькие пьески» (ГБЛ).

Сообщение Плещеева запоздало более чем на месяц, поскольку Чехов уже в начале июля получил письмо Боборыкина, датированное 5 июля 1889 г.: «Как Ваш старший — по летам — собрат, я сердечно приветствую Вас и благодарю за то, что я пережил, читая Ваши правдивые и яркие рассказы, полные оригинальной новизны.

Теперь будет говорить руководитель большого драматического театра. К началу сезона я делаюсь заведующим репертуаром театра Горевой. Вы меня истинно утешите, поделившись с нами чем-нибудь новым и крупным.

Узнал от Вашего приятеля, Владимира Ив. Немировича, что у Вас есть две вещицы, еще не иггранные в Москве. Дайте их нам»³.

Это приглашение «старшего собрата» положило начало литературным взаимоотношениям Чехова и Боборыкина и кратковременному участию Чехова в делах горевского театра. Чехов согласился передать одну из своих новых комедий театру Горевой, в ответ на что Боборыкин писал ему 24 августа 1889 г.: «Благодарю Вас, Антон Павлович, за «Предложение». Это очень Ваша вещь. Мы приступаем к ее разучиванию».

Но, передав театру Горевой право на постановку «Предложения», Чехов искренне признается Плещееву, что не верит в успех затеянного Боборыкиным предприятия: «Горева и Абрамова долго не продержатся <...>. Мне симпатичен Боборыкин и будет жаль, если он очутится в положении курицы, попавшей во щи. Труппа у него жиденькая, набранная, если можно так выра-

³ «Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Записка отдела рукописей», вып. VIII, «А. П. Чехов», 1941, с. 38.

виться, из элементов случайных. Мечтает он о классическом репертуаре — это хорошо, но труппа его из классических вещей будет делать черт знает что — это очень скверно» (XIV, 391—392).

Все усиливавшееся раздражение Чехова вскоре обратилось уже непосредственно против Боборыкина. «Театр Горевой такая чепуха! — пишет он Плещееву 14 сентября. — Сплошной нуль. Таланты, которые в нем подвизаются, такие же облезлые, как голова Боборыкина, который неделю тому назад составлял для меня почтенную величину, теперь же представляется мне просто чудачком, которого в детстве мамка ушибла. Побеседовав с ним и поглядев на дела рук его, я разочаровался, как жених, невеста которого позволила себе нечаянно издать в обществе неприличный звук» (XIV, 401).

«Отчего вы восчувствовали вдруг к Боборыкину антипатию?» — недоуменно спрашивает в ответном письме от 16 сентября Плещеев. И добавляет: «Горевский театр сам по себе, и Боборыкин сам по себе» (ГБЛ).

В этих увещеваниях не было, впрочем, особой нужды. Чехов и сам прекрасно сознавал, что нельзя отождествлять сомнительное предприятие Горевой с бескорыстным стремлением Боборыкина реализовать хотя бы в какой-то мере свои драматургические и театральные концепции. Поэтому с таким искренним удовлетворением он писал Плещееву 24 сентября: «Боборыкин ушел от Горевой и умно сделал. Человеку с такой литературной репутацией, как у него, не место в этом театре, да и не к лицу быть мишенью для насмешек и сплетен разных прохвостов и ничтожеств. Он не перестал быть для меня симпатичным; я писал вам, что он показался мне чудачком в высшей степени, и он в самом деле чудак. Его пребывание у Горевой, его «Дон-Карлосы» и «Мизантропы», разыгрываемые сапожниками, это если не шалость, то чудачество» (XIV, 405).

Так, ничем, закончилось единственное деловое сотрудничество Чехова и Боборыкина. Вскоре, в 1891 г., прогорел и злополучный горевский театр.

В дальнейшем судьба почти совсем не сталкивала маститого романиста с молодым, быстро завоевывающим славу писателем. Чехов встречался с Боборыкиным на заседаниях целого ряда литературных и театральных кружков и обществ, но их отношения от этого не стано-

вятся более короткими, хотя «старший собрат», сколько можно судить по скупым упоминаниям мемуаристов⁴, относился к творчеству Чехова-прозаика с неизменным сочувствием.

Немногочисленные чеховские упоминания о Боборыкине — литературном и театральном деятеле, как правило, обусловлены конкретными поводами (например, выборами председателя Общества драматических писателей) и обыкновенно нейтральны по тону. Эту нейтральность важно подчеркнуть особо, поскольку по отношению к Боборыкину в то время в литературных кругах был принят иронический, если не издевательский тон⁵.

Чехов же, хотя и видел в Боборыкине «маньяка литературного, ставящего литературу паче всего в жизни» (XV, 274), как правило, не поддерживал иронического тона своих корреспондентов даже в тех случаях, когда очередные начинания Боборыкина, например замысел «физиологии романа», позднее вылившийся в фундаментальный труд «Европейский роман в XIX столетии»⁶, и вызывали у него активное неприятие (см. письма А. С. Суворину от 3 ноября 1888 г. и от 30 ноября 1891 г.).

Нелестный отзыв находится только в письме А. С. Лазареву-Грузинскому от 20 октября 1888 г.: «Ради создателя, бросьте и скобки и кавычки! <...> Кавычки употребляются двумя сортами писателей: робкими и бесталанными. Первые пугаются своей смелости и оригинальности, а вторые (Нефедовы, отчасти Боборыкины), заключая какое-нибудь слово в кавычки, хотят этим сказать: гляди, читатель, какое оригинальное, смелое и новое слово я придумал» (XIV, 204).

Характерен эпизод, приводимый в воспоминаниях М. К. Куприной-Иорданской: «Вспомнили анекдот о Бо-

⁴ См.: «Чехов в воспоминаниях современников». Изд. 2. М., 1954, с. 396.

⁵ Этот неприязненный тон дал основание И. Л. Леоптьеву (Щеглову) заметить в дневнике (запись от 1 октября 1889 г.): «Боборыкин и Чехов — два крайние представителя нашей общественной расхатанности: первого при всяком появлении зря ругают на чем свет, а второго превозносят за всякий водевильный пустяк» («Литературное наследство», т. 68. М., 1960, с. 481).

⁶ П. Д. Боборыкин. Европейский роман в XIX столетии. Роман на Западе за две трети века. СПб., 1900. Корректурa второго тома, посвященного истории русского романа, хранится в ИРЛИ (р. 1, оц. 2, ед. хр. 86).

борыкине. Будто бы Чехов как-то при встрече с ним пожаловался, что пишет теперь мало, долго работает над своими вещами и часто бывает ими недоволен. «Вот странно, — удивился Боборыкин, — а я всегда пишу много, скоро и хорошо»⁷.

— Напрасно смеются над Боборыкиным, — недовольно заметил Антон Павлович поэту Ладыженскому, автору анекдота. — Боборыкин — добросовестный труженик, его романы дают большой материал для изучения эпохи. Этого не следует забывать <...>, — передавал, со слов Ладыженского, Куприн о Чехове»⁸.

Свое уважительное отношение к автору «Китай-города», «Перевала» и «Василия Теркина» Чехов с полной определенностью прясвил в мае 1900 г., предложив кандидатуру Боборыкина к избранию в почетные академики по разряду изящной словесности (письмо М. И. Сухомлину от 3 мая 1900 г.). Еще более решительно свою позицию высказал Лев Толстой, писавший М. И. Сухомлину: «Писатель, которого я предложил бы к избранию в почетные члены, это художник и критик П. Д. Боборыкин. Если это можно, то я повторяю это предложение шесть раз»⁹.

О результатах состоявшихся 1 декабря 1900 г. выборов по разряду изящной словесности Чехов сообщил академик Н. П. Кондаков: «Выбраны: К. К. Арсеньев, П. Д. Боборыкин, С. В. Максимов и В. В. Стасов. Баллотировалось всего 27 человек, но все прочие получили голосов менее $\frac{2}{3}$ числа выборщиков» (ГБЛ)¹⁰. Чехов отзывался односложно: «Боборыкина выбрали-таки — и я очень рад» (XVIII, 432).

Несовпадение общественно-литературных позиций двух писателей превосходно прослеживается на их отношении к «академическому инциденту» с Горьким 1902 г.

Уже 23 марта 1902 г. Боборыкин пишет А. Ф. Коню

⁷ Этот анекдот, авторство которого М. К. Куприна-Иорданская приписывает Ладыженскому, пустил в обиход еще М. Е. Салтыков-Щедрин в письме М. М. Стасюлевичу от 7 сентября 1881 г. См.: *М. Е. Салтыков-Щедрин*. Полн. собр. соч., т. XIX. М., 1939, с. 225.

⁸ *М. К. Куприна-Иорданская*. Годы молодости. М., 1966, с. 17.

⁹ *Л. Н. Толстой*. Полн. собр. сочинений в 90 томах, т. 72, с. 350.

¹⁰ Помимо Боборыкина, Чехов предлагал к избранию в почетные академики Н. К. Михайловского, В. Д. Спасовича, А. И. Эртеля и С. В. Максимова.

недоуменное и раздраженное письмо: «В поездку по Италии я нигде не читал русских газет; но уже давно знаю об академическом «инциденте» с Горьким. Знаю давно факт и нахожусь в недоумении: как это могло произойти? <...> Неужели это обошлось без всякого протеста? <...> Слухи — один другого печальнее» (ИРЛИ, архив А. Ф. Кони, ф. 134, оп. 3, ед. хр. 179). Обсуждая создавшееся положение с П. И. Вейнбергом и А. Ф. Кони, Боборыкин настойчиво отстаивает идею коллективного протеста членов Академии.

Об этом же он пишет и А. А. Тихонову (Луговому) 18 апреля, не скрывая, впрочем, своего личного неприязненного отношения к Горькому: «Инцидент с Горьким начинает требовать какого-нибудь разрешения для нас, почетных академиков. Вы знаете, что с самой Академией *in corpore* — поступили весьма странно, чтобы не сказать больше. Вот это и послужило, как я вижу, мотивом письму Короленко. Но чем это письмо кончится? Сложением с себя звания или нет? Мне уже писали, будто он отказался считать себя, отныне, почетным академиком. Такой шаг был бы хорошей реакцией: но он индивидуальный... Если председатель отделения не обратится ко всем нам для обсуждения этого инцидента, — тогда каждый поступит сообразно своему темпераменту <...> Я попросил А. Ф. Кони высказаться об этом категорически и жду его письма»¹¹.

Когда надежды Боборыкина на коллективный протест со стороны членов Академии окончательно развеялись, он решил было присоединиться к позиции, занятой Чеховым и Короленко, и составил даже проект письма А. Н. Веселовскому, в котором сообщал: «Я принужден сложить с себя звание почетного академика по разряду изящной словесности, о чем и имею честь заявить Вам как председателю» (ИРЛИ, архив А. Ф. Кони, ф. 134, оп. 3, ед. хр. 179).

Но проект так и остался проектом, что, по-видимому, объясняется не только раздраженным отношением старого писателя к очередной, как он выразился, «Горькнаде», не только советами осторожного А. Ф. Кони, но, и в первую очередь, непоследовательностью и половинча-

¹¹ «Из переписки П. Д. Боборыкина». — «Известия Азербайджанского гос. ун-та им. В. И. Ленина. Общественные науки». Баку, 1926, т. 6—7, с. 140.

тостью общественного поведения Боборыкина. Надо полагать, именно эту половинчатость имел в виду Куприн, не без сарказма сообщавший в Ялту о реакции петербургских литературных кругов на известное письмо Чехова А. Н. Веселовскому: «На днях в одном обществе, где был и Боборыкин, это письмо читали вслух. Маститый романист, говорят, чувствовал себя при этом не совсем ловко»¹².

Отношение Боборыкина к чеховской прозе было неизменно доброжелательным, если не сказать восторженным. Совершенно иную оценку получила в устах признанного театрального мэтра, каким был Боборыкин, чеховская драматургия. Так, А. Волинский, рассказывая о заседании шекспировского кружка, на котором обсуждалась «Чайка» в постановке Александринского театра, отмечает: «Страшно горячился, нападая на Чехова, Боборыкин»¹³.

Познакомившись с интерпретацией «Чайки» Московским Художественным театром, старый ревнитель драматургического канона несколько смягчился, о чем и сообщил своей жене, в прошлом актрисе, С. А. Боборыкиной (письмо от 12 октября 1899 г.): «Виделся вчера с Немировичем и просидел всю «Чайку». Театр интересный, но в общем труппа еще любительская и только чета Алексеевых (муж и жена) — настоящие дарования. Он создал из писателя живое лицо <...>, а она играет дочь управляющего (что пьет водку от любви) чудесно. «Чайка» в этом театре получила для меня другой колорит, и я почувствовал возможность иначе к ней отнестись, чему я душевно рад»¹⁴.

Наиболее развернутое суждение Боборыкина о «Чайке» содержится в его повести «Однокурсники», рисующей «умственную физиогномию» московской интеллигенции на рубеже XIX—XX вв. (повесть напечатана в первом номере «Вестника Европы» за 1901 г.).

Вернувшись в Москву после ссылки, герой повести, «штрафной» студент Заплатин, спешно знакомится с последними культурными новинками «всероссийского го-

¹² «Литературное наследство», т. 68. М., 1960, с. 387.

¹³ А. Волинский. Александр Иванович Урусов. — В кн.: «Князь А. И. Урусов. Статьи его о театре, о литературе и об искусстве. Письма его. Воспоминания о нем», т. 2—3. М., 1907, с. 282.

¹⁴ «Из переписки П. Д. Боборыкина», с. 146. Машу в «Чайке» играла М. П. Лилина.

рода». Среди них, разумеется, Художественный театр, «театр с новым настроением» и в репертуаре, и в игре, и в обстановке», поскольку «в студенческой братии этот театр — самый любимый». «Первый акт только вызывал в нем напряженный интерес, но не волновал и не трогал его», так как Заплатин (в оценке спектакля Боборыкин вполне солидаризируется со своим героем) «не мог сразу выяснить себе: в каком свете автор ставит такое зрелище, как он сам относится к попытке молодого декадента поставить эту странную вещь, где влюбленная девушка разделяет судьбу убитой — из прихоти — водяной птицы».

Заплатину, равно как и Боборыкину, хотелось быть объективным в оценке спектакля. Поэтому так заботливо отмечаются «творчество, талант автора и небываемая чуткость сценического воспроизведения». «И общее впечатление беспощадной правды держалось неизменно при чередовании сцен, где так искренно и чутко было передано «настроение».

И однако: «...душа его просила все-таки чего-то иного! <...> Хотелось вырваться из этого нестерпимо-правдивого воспроизведения жизни, где точно нет места ничему простому, светлому, никакому подъему духа, никакой неразбитой надежде <...>. Она <пьеса> слишком обобщает беспомощную бестолочь и жалкое трепанье всего, что могло бы думать, чувствовать, действовать, любить, ненавидеть не как неврастеники и тоскующие «ничевушки», а как люди, «делающие жизнь» <...>. Погибни все они, эти нытики, поставленные автором в рамки своих картинок — и он, Иван Заплатин, ни о ком не жалеет, кроме вот той деревенской «девули», пьющей водку».

Чехов откликнулся на боборыкинскую критику «Чайки» коротким упоминанием в письме О. Л. Книппер от 7 января 1901 г.: «В «Вестнике Европы» только что прочел повесть Боборыкина «Однокурсники». Повесть прескверная, скучная, но интересная — в ней изображается Художественный театр и восхваляется М. П. Лилина. Ты прочти. Идет речь о «Чайке» и «Дяде Ване» (XIX, 14).

Гораздо больше задела Чехова за живое повесть «Исповедники», где Боборыкин, привыкший «уловлять веяния», чрезвычайно пристрастно отозвался о поста-

новке «Трех сестер». Один из героев повести, отметив, что «к девяностым годам приспел разброд, повальное ренегатство, потакательство всякой блажи, трусливой апатии, мистическому и декадентскому юродству», все эти «приметы времени» находит в «Трех сестрах»: «Полюбуйтесь! Подите посмотреть на пьесу, на которую сбегается вся молодежь. Полюбопытствуйте. Фурорный успех! И что вы в ней находите? Это как бы сплошная неврастения. Что за люди! Что за разговоры! Что за жалкая болтовня! Зачем они все топчутся передо мной на сцене? Ни мысли, ни диалога, ни страсти, ни юмора, ничего! Может быть, такая белиберда и встречается в жизни, да нам-то до нее какое дело? А подите — полюбуйтесь: зала набита битком; молодежь млеет и услаждается всем этим жалким распадом российской интеллигенции»¹⁵.

Чехов с молодости привык к критике самой несправедливой, но здесь его глубоко оскорбило то обстоятельство, что эта филиппика вложена в уста персонажа, за которым легко угадывался вполне реальный прототип. Именно это и подчеркнул он в письме к О. Л. Книппер от 2 февраля 1902 г.: «Боборыкин, который был у вас, взял да обругал меня в «Вестнике Европы». За «Трех сестер». У него в романе мою пьесу ругает Грязев, профессор, т. е. Тимирязев, человек, которого, кстати сказать, я очень уважаю и люблю» (XIX, 234—235).

Не с большей симпатией отнесся Боборыкин и к последнему драматургическому шедевру Чехова. 13 октября 1904 г., т. е. уже после смерти великого драматурга, Боборыкин сообщал жене: «Вчера видел «Вишневый сад». Раздражающая пьеса: вот нота моего чувства, как зрителя. И сама пьеса, и исполнение, особенно женщины! Непрерывная вибрация нервозности: всего больше у Книппер. В пьесе много водевильного смеха. Это на одну треть — не «Чехов», а «Чехонте». Все это раздуто и в публике, и еще сильнее в критике»¹⁶.

Но, не понимая и не принимая революции, произведенной Чеховым в драматургическом искусстве, Боборыкин и после смерти писателя неизменно высоко оценивал его как прозаика. Мысль о мировом масштабе творчества

¹⁵ «Вестник Европы», 1902, № 1, с. 64.

¹⁶ «Из переписки П. Д. Боборыкина», с. 146.

Чехова, о его громадных заслугах перед русской литературой прослеживается и в публичной лекции Боборыкина «Общественные заслуги русской беллетристики»¹⁷, и в интервью, данном им Вл. Брендеру¹⁸, и в телеграмме, приветствующей создание литературного кружка имени А. П. Чехова в Москве (ГБЛ), и в речи, произнесенной престарелым писателем при открытии бюста Чехова в Баденвейлере в 1908 г.¹⁹

Обстоятельно обсуждая в переписке с критиком А. А. Измайловым особенности своей писательской судьбы, Боборыкин, всегда склонный к преувеличению собственной роли в истории русской литературы, не раз приходил к выводу, что Чехов — если и не прямой ученик его, то, по крайней мере, продолжатель. Об этом он пишет, например, 29 июня 1909 г.: «Чтобы решить свободно, искренно и компетентно самый важный пункт — кто по письму стоит между Толстым и Чеховым — Вам стоит только взять то, что я писал в первые 80-е годы, и то, с чем он выступил, уже не как Чехонте, а как сотрудник «Нового времени». Ведь его язык, тон, склад фразы, ритм — не с неба же свалились? Сам он в письме ко мне (когда я был директором Горевского театра) высказывал мне, как старшему собрату, очень лестные — и, думаю я, искренние — вещи <...> Между Толстым и Чеховым — должен стоять мой язык, мой ритм, мой лексикон, моя постройка повествования».

Автор «Китай-города» и «Перевала» решительно утверждал, что он, именно он дал новейшей русской литературе ключ к тому, что сам именовал «субъективной объективностью»: «Я совсем изменил склад повествования, пропуская все и в объективных вещах через психику и умственный язык действующих лиц. Этого Вы не найдете ни у кого из моих старших. У Тургенева, у Толстого даже следа нет — совсем по-другому. Точно так же и в складе рассказа, в ходе его, в отсутствии тех условий, которых держались мои сверстники»²⁰.

¹⁷ «Русское слово», 21 ноября 1905 г., № 307.

¹⁸ «Последние известия», 1 июля 1914 г., № 506.

¹⁹ П. Боборыкин. В Баденвейлере. — В кн.: «О Чехове. Воспоминания и статьи». М., 1910, с. 328.

²⁰ «П. Д. Боборыкин в переписке с А. А. Измайловым». — «Известия Азербайджанского гос. ун-та им. В. И. Ленина. Общественные науки», Баку, 1927, т. 8—10, приложение, с. 15—17. Упомянутое письмо Чехова Боборыкину до нас не дошло.

Безапелляционность подобных утверждений очевидна. Слишком уж непреступаемой видится нам пропасть, разделяющая дарования обоих писателей, разводящая в разные стороны «высокий», бесстрашный реализм Чехова и «скромный», аккуратно благопристойный натурализм Боборыкина.

И все-таки мы должны учитывать тот факт, что великие художественные открытия гениальных писателей, как правило, вбирают в себя опыт, накопленный литераторами меньшего ранга и меньшего масштаба, по мере сил своих подготавливавших ту или иную реформу в освоении действительности.

Чехов вступил на литературную арену в ту пору, когда прозвище «маститый романист» уже накрепко прикрепились к Боборыкину. Их творчество в течение двадцати лет развивалось рядом друг с другом. Почему бы не допустить возможность своеобразной творческой «диффузии», сказывающейся, в частности, в использовании молодым писателем приемов и средств, уже выработанных «старшим собратом»? Еще более уместным кажется предположение о том, что логика общелитературного развития приводила и Чехова и Боборыкина к сходным художественным решениям, к выработке более или менее совпадающей по некоторым параметрам повествовательной манеры.

Известное основание для подобных сближений дал сам Чехов.

2

«Я пишу роман из московской жизни. Лавры Боборыкина не дают мне спать, и я пишу подражание «Перевалу», — сообщал Чехов сестре Марии Павловне в письме от 22 сентября 1894 г. Об этом же, правда, существенно уточняя жанр будущего произведения, писал он спустя два с половиной месяца А. С. Суворину: «Лавры Боборыкина не дают мне спать: пишу повесть из московской жизни» (XVI, 190).

Иронический тон этих аттестаций повести «Три года» (а речь идет именно о ней) не позволяет нам чрезмерно обольщаться насчет чеховского «ученичества» у Боборыкина.

Боборыкин и Чехов, обратившись к изображению идейных и нравственных метаний русской интеллиген-

ции, растерявшей идеалы 60—70-х годов и не приобретшей ничего взамен, прибегают к испытанной форме «сцен из...» («сценами из семейной жизни» назвал Чехов свою повесть в письме В. М. Лаврову).

Эта форма, имеющая давние литературные традиции, особенное распространение получила в творчестве Эмиля Золя и его последователей, поскольку идеально соответствовала их цели: созданию «естественной и социальной истории» современной эпохи во всем ее объеме и многоголосье. Пользуясь формой сцен, автор вправе, не заботясь нисколько о стройной связности сюжета и судьбе главных действующих лиц, дать широкую панораму действительности, складывая ее, будто мозаику, из самых разнородных эпизодов, фрагментов, «моментальных снимков» с натуры. Центроостремительная сила сюжетной необходимости, жестко ограничивающая обычно поле наблюдения, здесь ослабевает, а то и вовсе сходит на нет. Автору предоставляется возможность произвольно маневрировать пространством и временем, останавливать внимание читателя на том, что не связано прямо с фабульной нитью, тормозить действие сколько угодно, поворачивать его вспять, вглядываться в мельчайшие подробности бытия и быта. Все это позволяет писателю, полностью замаскировав свою позицию, реализовать свойственный натурализму представление о целом как об арифметической сумме составляющих его частей.

И Боборыкин в полном объеме использует возможности жанра, проводя главного героя Лыжина, ищущего свое место в жизни после краха народнических иллюзий, сквозь все или почти все слои русского общества начала 90-х годов. Действие перебрасывается из Москвы в провинцию, из квартиры опереточной «дивы» в купеческий «амбар», из полузаброшенной дворянской усадьбы на фабрику. Как это и подобает приверженцу золяистской теории, автор «Перевала» стремится «разбить все современное общество на составляющие его группы человеческих разновидностей и описать их в их главнейших признаках»²¹. На освещенную авансцену выступают все новые и новые персонажи: «амбарный Сократ», проповедующий шаржированный вариант нищенского культа

²¹ Р. Д. (Р. Дистерло). Две лжи художественного творчества. — «Неделя», 1888, № 38, стлб. 1208.

«сверхчеловека», англазироваанный донельзя купец, княжеа из рода Рюриковичей, ставшая купчихой, гвардейские офицеры, студенты, профессиональные революционеры, врачи, рабочие, актеры, аристократы, учителя, литераторы, ученые-историки, земцы, газетчики и пр., и пр., и пр. А подлинная вакханалия идей, которой Боборыкин, не напрасно именовавший себя «отметчиком», дал воцариться на страницах своего романа! Здесь и каноническое народничество, и антисемитизм, и русофильство, и ницшеанство, и марксизм, и правоверное гегельянство, и толстовство, и позитивизм, и различные формы мистцизма...

Идеологические споры составляет, пожалуй, сердцевину романа, название которого, по мысли автора, призвано символизировать некий «перевал» в духовной истории русского общества.

Натуралистическое произведение, формально сохраняя опознавательные признаки романа, по сути дела превращается в «летописный документ» (термин А. В. Луначарского), в очерк, в беллетризованное социологическое исследование.

Ничего этого мы и в малой мере не найдем в прозе Чехова, посвященной художественному анализу той же идеологической и психологической ситуации, что изображена в романе Боборыкина. Сравнение «Перевала» и повести «Три года» сразу же указывает на коренное различие между реализмом и натурализмом.

Чехов тоже избрал форму сцен, однако создается впечатление, что эта форма понадобилась ему лишь для того, чтобы, не сковывая себя необходимостью жесткой сюжетной последовательности, набросать ряд этюдов, фиксирующих главные моменты психологической эволюции Алексея Лаптева и его близких.

Известно, что Чехов, работая над этим произведением, последовательно сужал поле своих художественных наблюдений. «Роман из московской жизни» превратился сначала в «повесть из московской жизни», а затем и вовсе в «сцены из семейной (уже семейной!) жизни», настолько прочно связанные с образом главного героя, что жанровое обозначение «рассказ», данное при публикации в «Русской мысли», оказалось вполне уместным. Утрачивались темы, заявленные в предварительных заметках (такова, например, тема оскудевающего дворян-

ства), сюжетные линии, отдельные персонажи. Многие эпизоды даны в свернутом виде, на уровне упоминаний. Так, задуманное первоначально описание поездки Лаптевых для предварительного осмотра дачи «свернулось» в скупую фразу: «В мае Лаптевы переехали на дачу в Сокольниках». С той же безоценочной информативностью изложено и едва ли не единственное драматическое событие в жизни семейства: «Через два дня заезжал к нему <Ярцеву> на минутку Лаптев сказать, что Лида заболела дифтеритом и что от нее заразились Юлия Сергеевна и ребенок, а еще через пять дней пришло известие, что Лида и Юлия выздоравливают, а ребенок умер, и что Лаптевы бежали из своей сокольницкой дачи в город».

«В результате, — замечает Э. А. Полоцкая, исследовавшая творческую историю этого произведения, — повесть как будто пострадала в широте изображения: событий и фактов, т. е. сведений, стало меньше <...>. Но именно поэтому отчетливее прозвучала основная драматическая линия повествования; грустная история «настоящего» капиталиста, не любящего свое дело, хотя и бессильного порвать с ним»²².

Именно это и было важно Чехову: боборыкинской «летописи» эпохи противостоит художественное исследование характера, вобравшего в себя основные черты и меты времени. «Экстенсивному» противопоставлено «интенсивное», широте захвата — глубина анализа, преходящему, случайному, хотя бы и броскому, — существенное и определяющее.

Верный своему писательскому правилу — «романист-художник должен проходить мимо всего, что имеет временное значение» (XVI, 60), Чехов, в отличие от натуралистов, сделавших изображение человека частным случаем изображения среды, отказался от погони за актуальностью газетного толка и проник в глубины души человека, сдавленного средой. Это необходимо отметить, ибо там, где натурализм оперирует понятием «момента», а точнее сказать — «ситуации», воспроизводя «не общую правду, а правду мгновения»²³, реализм пользуется ка-

²² Э. А. Полоцкая. «Три года». От романа к повести. — В кн.: «В творческой лаборатории Чехова». М., 1974, с. 28.

²³ Э. и Ж. де Гонкур. Дневник. Записки о литературной жизни, т. 2. М., 1964, с. 434. Запись от 21 декабря 1887 г.

тегорией «судьбы человеческой», взятой в наиболее существенных ее проявлениях.

Боборыкину удалось нарисовать в «Перевале» впечатляющую картину идейного разброда московской интеллигенции на рубеже разночинского и пролетарского этапов освободительного движения в России. Но достигнуто это неэкономным или, как свидетельствовал сам писатель, «экстенсивным» путем, т. е. при помощи захвата в художественное поле все новых и новых сфер действительности, все новых и новых персонажей. Характерные черты и приметы времени более или менее равномерно рассредоточены при этом в громадном числе действующих лиц романа, а не персонафицированы, как это свойственно реалистическому способу типизации, в образах одного или нескольких ведущих героев романа. Каждый новый шаг сюжета не углубляет наше представление о характерах, уже заявленных, а выводит на сцену все новые и новые лица. И вообще создается впечатление, что автор мыслит не характерами, а ситуациями.

Так возникает свойственный натурализму перепад между типической, резко характерной ситуацией и безликими героями. Все, даже самые неординарные по видимости персонажи, вроде «амбарного Сократа» Кострицына или неукротимого гегельянца князя Жеребьева-Зарайского, сливаются в общую серую массу. Каждый из них годится только на роль «обстановочного лица» (термин Боборыкина), а уж никак не на роль типического героя времени.

Эта безликость натуралистического героя может показаться неожиданной, поскольку Э. Золя и золяисты как раз видели свою заслугу в высказывании всей, полной правды о субъекте повествования. Стремление сказать всю правду о герое, не избегая ни частных, ни маловажных подробностей, мы видим и в романе Боборыкина.

Мы узнаем практически все, что только можно узнать о внешности и поведении человека, и почти ничего — о его внутреннем мире, о том, что выделяет его из массы. Психологические характеристики, иногда очень острые и меткие, подчинены не задачам реконструирования духовного облика героя, а исключительно стремлению мотивировать его поведение. Психологический анализ выступает исключительно в своей прикладной, а не самоценной функции.

Совсем иное соотношение в реалистической прозе Чехова. Ему, ничуть не в меньшей степени, чем натуралистам, присуще стремление дать полную, объемную, во всех частных и необязательных подчас проявлениях, характеристику человека. Но эта объемность достигается принципиально иными и куда более экономными средствами.

В отличие от Боборыкина и его единомышленников, занятых фиксацией внешнего бытия своих героев, обращавших преимущественное внимание на поведение, Чехов предпочитает глубинное зондирование психики и мировоззрения выведенных им действующих лиц. Цели и средства меняются здесь местами: не психология привлекается для мотивации поведения, а поведение становится опытным полем для изучения психологии. Недаром Чехов так «проговаривает» все, что относится к внешнему бытию его героев, и так пристально следит за малейшими переливами в настроении, чувствованиях и раздумьях Алексея Лаптева и его жены. Драматизм событий уступает дорогу драматизму переживаний, как бы подчиняется им.

Когда повесть «Три года» была опубликована, критики с редким единодушием заговорили о «незаконченности», «недоговоренности» сюжета. «Весь рассказ внезапно обрывается как раз там, где он вступает в новый, наиболее интересный фазис»²⁴. Эти упреки имели основание. Событийная канва повести осталась действительно далеко не исчерпанной. Зато полностью исчерпал себя сюжет внутренний, состоящий в истории постепенного духовного обнищания Алексея Лаптева и эмоционального созревания Юлии Сергеевны. И для художника, преследующего не бытописательные, но психодиагностические цели, каким был Чехов, этой исчерпанности оказывается вполне достаточно, чтобы остановить действие.

Искусство психологического анализа, продемонстрированное в повести «Три года», становится особенно впечатляющим, если вспомнить, что художественная оптика здесь, как и в большинстве других произведений Чехова, сфокусирована на личностях в высшей степени обычных, заурядных, обыкновенных. Эту новаторскую особенность чеховского человековедения отметили еще младшие

²⁴ «Летопись современной беллетристики. А. П. Чехов. «Три года». — «Русское обозрение», 1895, № 5, с. 449.

современники писателя: «Чехов замечал незаметных людей <...> До Чехова их как бы не существовало. Их никто не замечал <...> Маленьких людей видели, конечно, и Толстой, и Достоевский. Но их маленькие люди почему-то выходили всегда великанами. Простой мужик Каратаев — под стать, по крайней мере, Конфуцию, и гвардейский офицер князь Болконский — сродни Шопенгауэру. Мармеладов или капитан «Мочалка», в пьяном виде, задевали непременно кучу «проклятых вопросов». И Толстой, и Достоевский — писатели космические. Они воздвигали Пелион на Оссу. У Чехова маленькие люди остаются тем, что они есть»²⁵.

«Большая» русская литература со времен распада «натуральной школы» словно бы утратила вкус к изображению заурядных людей в заурядных обстоятельствах. Внимание ее привлекают почти исключительно натуры экстраординарные, выделяющиеся тем или иным из общего ряда людей. Какие титанические силы бушуют, например, в душах «лишних людей» Пушкина, Лермонтова, Герцена, Тургенева, какие искры высекаются при их столкновении с пошлой действительностью! Какие огромные мыслительные и эмоциональные потенциалы обнаруживают многие, заурядные на первый взгляд герои Толстого и Достоевского! Даже в тех случаях, когда великие русские писатели обращались к изображению людей ничтожных (таковы гоголевские типы), ничтожность эта вырастала до масштабов чрезвычайных, сообщая ее носителям исключительное, символическое значение.

Соблюдение нормальных, «как в жизни», пропорций не удавалось даже в тех случаях, когда Толстой, например, в поздних произведениях пытался акцентировать всеобщность, ординарность своих героев, «начиная с поэтики имен, нарочито безличных, массивных (Иван Ильич, Петр Иванович) и кончая суммарной характеристикой жизни героя: «Прошедшая история жизни Ивана Ильича была самая простая и обыкновенная и самая ужасная»²⁶. Слишком высок был духовный потенциал героя, слишком объемные дидактические функции ему поручались.

²⁵ Д. В. Философов. Старое и новое. М., 1912, с. 219, 221.

²⁶ Е. Б. Тагер. Новый этап в развитии реализма — В кн.: «Русская литература конца XIX—начала XX века. Десятилетие годов». М., 1968, с. 102.

Свсеобразие чеховского подхода к изображению человека становится наглядным и при сопоставлении его с принципами горьковской характерологии. Так, и Горький, и Чехов немало внимания уделили типу «пенастоящего» капиталиста. Но как разительно отличаются горьковские Гордеевы и Булычевы от чеховских Анны Акимовны («Бабье царство»), Лаптева («Три года»)! Мощь, темперамент, размах, силушка неуемная — у одних; ординарность, заурядность, интеллектуальная и эмоциональная анемия — у других. Едва ли не каждый чеховский герой, подобно Коврину из «Черного монаха», «ясно сознавал, что он — посредственность, и охотно мирился с этим».

Чеховским «хмурым людям» нельзя подражать. В них можно «только» узнавать себя. Не случайно так много современниц угадали себя в героинях «Душечки» и «Попрыгуньи».

Художественное воплощение легко узнаваемых, посредственных натур удалось Чехову не только благодаря необычайному дару стереоскопичности изображения, но и благодаря отказу от традиционной для «старого» реализма генерализации характеров, их укрупнения.

А ведь именно ставку на изображение «среднего» человека, отказ от генерализации характеров как основного принципа реалистической типизации сделали своим знаменем натуралисты, упрекавшие Бальзака, например, за то, что он избирал на роль героев «личностей не в меру раздутых, деревянных кукол, превращенных в колоссы», в результате чего «лица сверхъестественного роста прогуливаются среди карликов». В натуралистических романах, торжественно декларировал Э. Золя, «инвелирующая черта проводится над всеми головами, потому что редко представляется случай вывести на сцену человека, действительно возвышающегося над уровнем»²⁷.

Трудно сказать, повлияли ли в какой-то мере на Чехова декларации и художественные эксперименты натурализма. Оставим вопрос открытым и взглянем, как решали и Чехов, и натуралисты одну и ту же возникшую перед ними сложнейшую творческую проблему.

Натуралисты, как об этом уже упоминалось, предпочли путь всеобщего «усреднения», инвелирования человеческих индивидуальностей. Безжалостному отсечению под-

²⁷ Эм. Золя. Парижские письма. VIII. Флобер и его сочинения. — «Вестник Европы», 1875, № 11, с. 403.

лежало все, что не укладывалось в прокрустово ложе натуралистических представлений о человеке обыкновенном. Естественно, что это привело, и не могло не привести, к тотальной деиндивидуализации изображаемых событий и характеров, что, впрочем, прекрасно совпало с золяистским принципом протокольности повествования.

Такое облегченно-схематическое решение, разумеется, не могло устраивать реалиста Чехова. Но, отказавшись нивелировать своих средних героев, он в то же время и не пытался, как это сделало бы большинство его предшественников и современников, отыскивать оригинальное в неоригинальном, личностное в безличном, исключительное в массовидном.

Обыкновенные люди интересуют его такими, какие они есть, ибо в глубоко демократической художественной системе Чехова натуры заурядные имеют ничуть не меньшие права на воплощение, чем великие мира сего. В словосочетании «заурядный человек» акцент ставится на слове «человек». И Чехов исследует душу этого человека, пользуясь всем инструментарием превосходно разработанного к тому времени психологического анализа. И предлагает собственные, доселе лишь случайно употреблявшиеся приемы. Таков приписывавшийся Боборыкиным себе прием «субъективной объективации», т. е. то, что современные исследователи называют «объективным повествованием» или «повествованием в аспекте героя».

Но и здесь прием, широко эксплуатировавшийся натуралистами, направлен писателем-реалистом на достижение совершенно иных целей. То, что у Боборыкина в наиболее зрелых романах (его раннее творчество нуждается в особой оценке) служило средством еще раз доказать принципиальную однотипность, усредненность восприятия и мышления современного человека, становится у Чехова мощнейшим орудием не только индивидуализации повествования, но также индивидуализации персонажа. Если обычно психологический анализ фокусировался преимущественно на диалогах и монологах героя (неважно, произнесенных или внутренних), то теперь его полем становится весь текст произведения. Психологическая нагрузка, как правило, рассредотачивается, распределяется с большей или меньшей степенью равномерности между всеми компонентами повествования, что избавило писателя как от необходимости выносить собствен-

ные субъективные оценки, так и от выделения личности из среды, в которую она погружена.

В итоге человеческий характер, продолжая оставаться показателем идеологического и духовного самочувствия среды (чем обычно и удовлетворялись натуралисты), в полном объеме сохраняет свою индивидуальность, воспринимается как вполне реальный, живой. У Боборыкина Захар (он же Закки) Кумачов — культурный буржуа — и только. Характеристика социальная оттесняет на задний план, даже как бы отменяет все прочие характеристики. Назвать же Алексея Лаптева культурным буржуа — значит сказать только часть правды о нем, ибо содержание реалистически воспроизведенного характера не исчерпывается полностью функциональным его назначением, а вбирает в себя эту функциональность как одно из слагаемых, равноправное с другими слагаемыми.



«Перевал», подобно другим большим произведениям Боборыкина, был задуман как «энциклопедия русской жизни» первой половины 90-х годов XIX в. Но сведения, с такой заботливостью собранные и прокомментированные писателем, устарели, едва только 90-е годы перевалили на вторую половину. Роман сохранил познавательную ценность и сейчас может служить добросовестным беллетризованным справочником по истории интеллектуальных веяний и мод далекого прошлого. Эстетическая же его ценность почти совершенно сошла на нет в силу протокольно-регистраторского способа изложения, схематической заданности действующих лиц, полного подчинения художественных задач задачам социологическим.

Изобразительная сила чеховского повествования, вобравшего в себя в переработанном виде все достижения и открытия современной ему литературы, оказалась столь мощной, а воспроизведенные характеры столь объемными и живыми, что нас и по сей день волнует судьба Алексея Лаптева, «капиталиста поневоле», человека вполне обычного. «Верховное правосудие потомков», о котором так пеклись натуралисты, вполне солидарно с выводом, сделанным еще в дневнике И. Л. Леонтьева (Щеглова): «В одном маленьком рассказе Чехова больше чувствуется Россия, чем во всех романах Боборыкина»²⁸.

²⁸ «Литературное наследство», т. 68. М., 1960, с. 482.

ФИНАЛ «НЕВЕСТЫ»

1

Исследования творческой истории «Невесты»¹ показывают, что, работая над текстом рассказа, Чехов большое внимание уделял звучанию его финальных страниц.

Первый, черновой вариант «Невесты» (IX, 505—527) был рассказом о девушке, совершившей смелый и неожиданный для всех поступок, и о том, как это подействовало на окружающих, что внесло в их жизнь. Гораздо больший акцент делался на разрыве Нади с ее жепихом, с бабушкой, с матерью; намного подробнее, чем в окончательном варианте, говорилось о переменных в них после Надиного поступка. Не было еще лучезарности, тайны впереди.

О том, что Надя поступила учиться на курсы и сдала там экзамены, в окончательном тексте сказано лишь вскользь, мимоходом, внимание читателя уводится от этих подробностей и сосредоточивается на чем-то ином, очевидно, более важном.

Если в первоначальном варианте героине «рисовалась жизнь трудовая, широкая, чистая» (IX, 527), то в окончательном тексте эпитеты совсем иные: «и впереди ей рисовалась жизнь новая, широкая, просторная, и эта жизнь, еще неясная, полная тайн, увлекала и манила ее» (IX, 450). Лишь в третьей корректуре Чехов добавил слова в текст четвертой главы: «перед нею раскрывается нечто новое и широкое, чего она раньше не знала» (IX, 444. Курсив мой. — В. К.).

Это последовательное устранение конкретности и успешное недоговоренности, неопределенности, многозначности — самая явная и наиболее интригующая черта в работе Чехова над рассказом «Невеста».

¹ Из многих работ, посвященных творческой истории «Невесты», наибольший интерес представляют: *Е. Н. Кошкина*. Черновая рукопись рассказа «Невеста». — «Сборник Публ. биб-ки СССР им. В. И. Ленина». М., 1929, с. 31—60; *И. С. Ежов*. Комментарии к рассказу «Невеста». — *А. П. Чехов*. Полн. собр. соч. и писем, IX, с. 617—679; *Е. Н. Кошкина*. Беловая рукопись рассказа «Невеста». — «Литературное наследство», т. 68. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1960, с. 87—108.

Эта особенность «Невесты» становится особенно наглядной при сравнении ее с другими произведениями русской литературы, дающими основание для сюжетных и композиционных параллелей.

Сюжет о девушке-невесте, которая под влиянием более развитого спутника (чаще всего ее возлюбленного) начинает критически относиться к окружающей ее среде и затем с этой средой порывает, не был новым в русской литературе уже в 60-е годы².

Именно так развивается действие в повести Н. Д. Хвощинской (псевдоним — Вс. Крестовский) «Папсюнерка» (1861).

Героиня повести Леленька Гостева, дочь провинциального чиновника, под влиянием разговоров с высланным из Москвы Сашей Веретицким в конце концов тоже бежит от предстоящего замужества, из ставших ей постылыми родного дома и родного города. Бежит в Петербург, чтобы учиться, не повторить судьбу десятков таких же, как она, «папсюнерок», «невест», а стать свободным, независимым человеком. Мы видим в финале повести эту новую Леленьку, Елену Васильевну — учащуюся, работающую, уверенную в себе и своем будущем. (Сравнение с «Папсюнеркой» тем более интересно, что в повести Хвощинской использован композиционный прием, который впоследствии найдет применение в «Невесте». После того как героиня под воздействием речей своего учителя «перевернула свою жизнь», какое-то время спустя вновь происходит встреча между ними. И тут обнаруживается, что за это время она духовно выросла; тот же, кому она обязана первым толчком в работе самосознания, явно отстал от нее. В разговоре со своим бывшим учителем героиня «Папсюнерки», как и героиня «Невесты», оценивает его с высоты перспектив, открывшихся перед ней в новой жизни.)

Насколько все конкретно в описании новой жизни героини «Папсюнерки», настолько отсутствует эта конкретность в описании того, куда уходит и к чему приходит героиня «Невесты».

² «Содержание это довольно пёзито, ... такого рода повестей очень много в русской литературе», — писал по поводу подобного сюжета еще в 1860 г. П. Панаев («Заметки Нового поэта», — «Современник», т. 83, 1860, октябрь, с. 385).

Новизну чеховского решения позволяет увидеть также сопоставление «Невесты» и некоторых линий романа Гончарова «Обрыв». Учитывая все сюжетные, жанровые, стилистические различия между двумя произведениями, можно, тем не менее, говорить о типологической соотносимости образов их героинь — Веры и Нади — и группирующихся вокруг них персонажей: бабушки — Райского — Марка в романе Гончарова и бабули — Андрея Андреича — Саши в рассказе Чехова. Не рассматривая здесь всех аспектов полемического по отношению к роману Гончарова переосмысления темы Чеховым, отметим лишь то, как по-разному завершают рассказ о судьбах своих героинь два писателя. Веру, удержавшуюся на краю «обрыва», признавшую «правду» бабушки, Гончаров приводит к недвусмысленному и однозначному исходу — ее ждет союз с Тушиным, сотрудничество с ним в его реформаторских делах.

И вновь: мало того что Чехов заставляет свою героиню прямо противоположно оценить жизненную программу ее бабушки, — он расстается с Надей накануне ухода ее в направлении, о котором ничего однозначного и определенного читателю не сообщается.

2

Уже первые читатели и критики «Невесты» задавались вопросом, куда уходит Надя Шумина; в конечном счете, это вопрос о смысле последнего чеховского рассказа. Вопрос этот актуален по сей день, он ставится при каждой новой попытке интерпретации произведения.

В литературе, посвященной «Невесте», распространены две точки зрения относительно финала рассказа. Согласно первой из них, финал «Невесты» — симпатичная, созвучная духу эпохи, но не удавшаяся до конца попытка Чехова связать судьбы своих героев с современным ему революционным движением.

Наиболее определенно эта точка зрения была выражена В. В. Вересаевым в его известных воспоминаниях о том, как он слушал чтение Чеховым «Невесты». Вересаев был, видимо, первым, кто истолковал уход Нади как уход в революцию, и он же высказал Чехову неудовольствие тем, как этот уход показан: «Не так девушки уходят в революцию. И такие девицы, как ваша Надя,

в революцию не идут»². Из ответа Чехова, как его передает мемуарист, кстати сказать, совсем не следует с безусловностью, что писатель согласился с вересаевским истолкованием его рассказа:

«Глаза его взглянули с суровой настороженностью: — Туда разные бывают пути...»

Из ответа лишь видно, что Чехов и Вересаев, создатель таких женских образов, как Наташа («Без дороги»), Таня («На повороте»), по-разному представляли себе пути русских девушек к революции. Но насколько это соотносимо с «Невестой»?

Прочитав 25 лет спустя рассказ в его окончательной редакции, Вересаев, к собственному удивлению, уже не нашел в нем ничего, что указывало бы на уход героини в революцию. Разницу в своих впечатлениях мемуарист объяснил тем, что при переработке финала рассказа под влиянием услышанной критики Чехов сам снял упоминания о пути своей Нади к революции. «Все это интересно в том смысле, что под конец жизни Чехов сделал попытку — пускай неудачную, от которой сам потом отказался, — но все-таки попытку вывести хорошую русскую девушку на революционную дорогу»³.

Исследования истории текста «Невесты» показали, что Вересаев был неправ, предполагая, что Чехов в корректуре устранил намеки на революционную деятельность героини: ни в одном из вариантов рассказа нет упоминания об уходе Нади в революцию.

Если, по мнению Вересаева, Чехов не справился с задачей изобразить уход в революцию, согласно другой, не менее распространенной точке зрения, Чехов был вынужден ограничиться лишь намеками на уход Нади в революцию, который он хотел, но по цензурным соображениям не мог показать как должно («... да этого и нельзя было ждать в 1903 г. в рассказе, предназначенном для подцензурного журнала», — пишет Е. Н. Коншина⁴).

При создании каждого своего произведения Чехов, разумеется, должен был считаться с возможным вмешательством цензуры и в процессе творчества предусматривать средства противоцензурной защиты своего детища. Осо-

² В. В. Вересаев. Литературные воспоминания. А. П. Чехов. — Собр. соч. в пяти томах. М., 1961, т. 5, с. 436.

³ Там же, с. 436.

⁴ Е. Н. Коншина. Беловая рукопись рассказа «Невеста», с. 90.

бенно губительным в глазах писателя был бы цензурный произвол по отношению к уже завершеному творению. Подобные опасения приходили к Чехову и по поводу «Невесты» («Как бы моей «Невесте» не досталось от г.г. женихов, блюдущих чистоту Вашего журнала!» — XX, 42). Можно, конечно, предполагать, что творчество Чехова, протекало оно при иных общественных условиях, приобрело бы в чем-то иные черты. Но значительно сложнее и важнее понять его таким, каково оно есть, каким оно осуществилось вопреки демонам надзора и обуздания. И считать, что задачу интерпретации «Невесты» и, в частности, ее финала можно свести лишь к указанию на цензурные трудности, было бы упрощением исследуемой проблемы. К истолкованию произведения это имеет лишь частичное и не решающее отношение.

Ни та, ни другая из приведенных точек зрения не объясняет, почему в процессе работы над «Невестой» Чехов так последовательно и, очевидно, сознательно снимал все, что вело бы к конкретному и однозначному истолкованию ухода своей героини. Пора отказаться считать эту сознательную авторскую установку художественным просчетом Чехова, его неумением справиться с новыми явлениями действительности или неким компромиссом, губительным для всего творческого замысла. Гораздо плодотворнее исходить из того, что целенаправленная работа Чехова над финалом «Невесты» делалась ради выполнения особой идейной и художественной задачи.

О символике «Невесты» не раз писалось в работах, посвященных последнему рассказу Чехова. Тем не менее, пока можно говорить лишь об отдельных разрозненных наблюдениях, и непротиворечивое и цельное прочтение «Невесты» как рассказа, в котором писатель создавал образ-символ, еще впереди. Но и то, что уже отмечено исследователями «Невесты», говорит о целенаправленной работе Чехова над символикой, о разнообразном и постоянно обогащавшемся арсенале приемов символизации.

В статье, посвященной «Невесте», Я. О. Зунделович писал о том, что именно недоговоренность была нужна Чехову в рассказе, для того чтобы «предельно индивидуализированная Надя превратилась в обобщенный образ «невест будущего»⁵. Исследователь обращал внимание

⁵ Я. О. Зунделович. «Невеста». — «Труды Узбекского гос. ун-та им. А. Навои». Новая серия, вып. 72. Самарканд, 1957, с. 4.

на обилле «почему-то» в рассказе. Эти чеховские «почему-то» помогают воссоздать «общую смятенность мыслей и чувств, смятенность как душевный тонус, благоприятствующий созреванию революционных семян».

И если, как подчеркивает Я. О. Зунделович, «конкретная невеста Надя ни на миг не превращается у Чехова в Невесту с большой буквы», это лишь отражает особенности бытования символика в реалистической ткани произведений Чехова.

Сколь «глубоко символичны» в «Невесте» описания природы, показал в своей монографии З. Паперный: вокруг «мрачного, словно обреченного на слом дома бушует весна... Весна и будущее словно обступили со всех сторон бабушкин дом»⁶.

Д. Максвелл в своей интересной статье о «Невесте» пишет о том же: «Надя и природа — единственные аспекты произведения, которые изменяются с течением времени... Все остальное остается статичным фоном, по отношению к которому может измеряться Надин прогресс. Постоянное возрождение природы подчеркивает уверенность в том, что Надя сумеет излечиться от всякого разочарования и будет продолжать движение вперед»⁷.

Привлекая материал творческой истории рассказа, Г. П. Бердников отмечает, как в окончательном тексте, в отличие от чернового варианта, усиливается иная, помимо прямого и конкретного, смысл происходящих в рассказе событий. Учение, ради которого Надя едет в Петербург, «теряет свой прямой смысл, наполняется другим — более высоким, становится в одном ряду с мыслями о новой жизни, о воле, громадном, широком будущем»⁸.

Хотя не все из цитируемых авторов говорят о том, что отмеченные ими приемы ведут к созданию образа-символа, направленность работы Чехова была именно такова.

Само заглавие рассказа, в соотношении с его содержанием, указывает на многозначность образа главной героини. Поэтика заглавий Чехова чужда и прямолиней-

⁶ З. С. Паперный. А. П. Чехов. М., 1960, с. 234, 285.

⁷ David Maxwell. Čechov's «Nevesta»: a structural approach to the role of setting. — «Russian Literature», N 6. Mouton. The Hague — Paris, 1974, p. 95, 100.

⁸ Г. П. Бердников. А. П. Чехов. Идеи и творческие искания. Изд. 2, доп. Л., 1970, с. 478.

ной аллегоричности заглавий литературы народников, и «остраненности» лесковских, а позднее бунинских заглавий; в ней преобладают заглавия либо пародийные, либо подчеркнуто нейтральные. Однако поэтика заглавий последних произведений Чехова заметно разнообразится. Появляются заглавия, которые условно можно назвать импрессионистическими («Дама с собачкой»), заглавия-символы («В овраге»). Таким же заглавием-символом, многоплановость которого раскрывается всем ходом повествования, является заглавие последнего рассказа Чехова.

В одном месте Чехов роняет сравнение, которое при видимой случайности вдруг сообщает и образу героини, и совершенному ею поступку неожиданную перспективу: «она вспомнила, что она едет на волю, едет учиться, а это все равно, что когда-то очень давно называлось уходить в казачество» (IX, 445). Очевидно, такое сравнение рассчитано на совершенно определенные ассоциации: Гоголь, «Тарас Бульба», уход в казачество сыновей Тараса. Гоголь, вечный спутник творчества Чехова, рассказал о безжалостном по отношению к родному дому уходе детей в большой мир (безжалостен в этом смысле и разрыв Нади со своим домом); он же осветил этот уход светом высшей необходимости: было нечто важнее семейных уз, жалости к покидаемой матери, что властно влекло человека, давало его уходу высший смысл. В «Невесте», открытой в «громадное, широкое будущее», обозначалась, таким образом, и соотносительность с прошлым — не с тем Надиным прошлым, которое, стоило ей отъехать от дома, «сжалось в комочек», а с историческим и легендарным прошлым, с вечными устремлениями молодости.

Но недоговоренность (все увеличивающаяся к концу рассказа), многозначность, перспектива, позволяющая поставить единичный образ в бесконечный ряд сходных образов, — важнейшие структурные признаки именно символа. Последовательная, обнаруживаемая на разных уровнях рассказа тенденция позволяет говорить о сознательном стремлении Чехова создать образ-символ.

В представлении читателя, уловившего эту авторскую тенденцию, образ главной героини рассказа становится в особый ряд. Символика образа Нади начинает соотноситься с традиционной символикой Невесты.

Образ невесты в мифологии, фольклоре, литературе традиционно служил символом расцвета и плодородия,

символом силы, одухотворяющей жизнь (Суламифь из «Песни песней»); особый символический смысл образ Невесты приобретает в христианской мифологии; образы мнимой невесты, сиящей невесты наполняются символическим смыслом в фольклоре различных народов⁹. Особое место занимает образ невесты в литературе XIX в., близкой к идеям утопического социализма, нередко использовавшей для раскрытия своих идеалов образы традиционной, в том числе христианской мифологии. Такова «чистая дева», невеста — Идея в стихотворении Беранже «Безумцы», близка к этому аллегорическая «невеста своих женихов, сестра своих сестер» из романа Чернышевского «Что делать?».

Соотносясь с этим мифологическим и литературным рядом, чеховская невеста вносит в вечную и универсальную символику Невесты дополнительный смысловой оттенок. И, разумеется, этот символ раскрывает свой смысл лишь через ряд приближений, оставляя, как всякий художественный символ, многое не поддающимся логической расшифровке.

Чеховская Надя, уйдя от душного, мелкого, узкого, стремится к новой жизни, очевидно, во всем противоположной той, какую она знала в своем доме и узнала бы, выйдя за Андрея Андреича. В этой своей устремленности к будущему, подчеркнуто лишенной какой бы то ни было конкретности, она становится символом самой идеи новой жизни, ее души: не каких-то частных, хотя бы и важных улучшений и изменений, а того главного, с чем связаны человеческие мечты о лучшем будущем, того, что вдохновляет всех дерзающих «перевернуть жизнь».

3

Для понимания семантики чеховского символа в «Невесте» особенно важно объяснить характер взаимоотношений Нади с окружающими, в первую очередь с Сашей. В литературе, посвященной «Невесте», достаточно освещена роль Саши в «перевороте», совершившемся в судьбе Нади; гораздо менее объяснено то разочарование в своем учителе, которое Надя испытывает в конце рассказа.

⁹ См. *Ed. de Vries. Dictionary of Symbols and Imagery. North Holland Publishing Company. Amsterdam—London, 1974, p. 64.*

О разочаровании в Саше не было речи в первом, черновом варианте «Невесты». Там Надя чувствовала лишь жалость к больному, умирающему человеку. Только на последнем этапе работы над образом Саши появились упоминания о неизяществе, неэстетичности его жизни, о его провинциальности, об отжитости, старомодности его слов. В раздумьях Нади о будущем, которые вначале содержали явные отголоски речей Саши, Чехов заменил ряд определенных, сделав тем самым эти раздумья независимыми от лексики и от идеологии Саши. Однако, введя в беловой рукописи и корректурах мотив отчуждения Нади от Саши, Чехов не создавал тем самым принципиально новую характеристику этого персонажа, а лишь углублял черты, заложённые в нем с самого начала.

Отметим то, на что обычно при интерпретации «Невесты» не обращается внимания: сходство между двумя, казалось бы, совершенно непохожими персонажами, между Андреем Андреевичем и Сашей. Прежде всего, одинаков метод изображения этих двух героев.

В мире Чехова можно выделить два различных метода создания человеческих характеров. Один состоит в обозначении сущности человека через характерную для него фразу, жест, действие. Слово-метка, жест-метка несколько раз повторяются персонажем и легко закрепляются за ним в сознании читателя (один из множества примеров — «как бы чего не вышло» учителя Беликова).

Другой способ создания персонажей состоит в наделении их постоянно текучей, изменчивой, заранее не предсказуемой, нередко решительно меняющейся и не сводимой к общим характеристикам психической жизнью. В «Невесте» такой характерологический метод применен Чеховым только для создания образа Нади (не анализируя детально, как разворачивается характер Нади по ходу произведения, отметим лишь, что обилие «вдруг» и «почему-то» в рассказе — лексический прием, соответствующий именно этому характерологическому методу).

Все остальные персонажи, окружающие главную героиню, обрисованы в иной манере: за каждым из них закреплён характерный жест, действие, фраза, повторяемые ими в самой различной обстановке. От матери Нади, Нины Ивановны, неотделимы бриллианты, которые блестят у нее на пальцах, заплаканные глаза и рассказы «про свою философию», бабушка постоянно ворчит на Сашу, жених

Андрей Андреич «по обыкновению долго» играет на скрипке, отец Андрей появляется всегда «со своей хитрой улыбкой».

Читателю чеховского рассказа, его интерпретатору эти повторяющиеся характерологические метки (на фоне принципиально иных приемов создания образа главной героини) должны указывать на целую гамму авторских намерений — убежденность Чехова в том, что характер такого персонажа исчерпывается его излюбленной фразой или жестом; его иронию по поводу такого рода стабильности, которая сродни закостенелости. И образ Саши создан именно этими средствами. Он пьет чай «всегда подолгу», любит поддразнивать бабушку, в присутствии Нади ведет «свой обычный послеобеденный разговор». Повторяется пафос его возмущения безобразиями в городе и в доме, повторяется и призыв «перевернуть свою жизнь», обращаемый им к девушкам и молодым женщинам. Причем то, что в обращении к Наде приобретало высокий смысл, второй раз, будучи адресовано жене приятеля, выглядит пародией, чудачеством. Надя развивается — Саша повторяется, как повторяется и презираемый им Андрей Андреич. А повторение в немногословном мире Чехова — сильнейший индикатор авторской иронии.

Далее, оба молодых героя в конце концов одинаково воспринимаются Надей. Слушая Сашу, Надя думает о том, что она «слышала это и в прошлом году и, кажется, в позапрошлом», то же ощущение она испытывает, слушая влюбленный шепот Андрея Андреича. Разумеется, различен образ жизни двух героев, различна их жизненная программа, но оба они в настоящем, оба отделены от того будущего, которое распахивается в конце перед Надей. Сашина риторика кажется Наде смешной, нелепой, скучноватой; получив от Саши первый толчок, очень скоро Надя перерастает его и оставляет далеко позади, вспоминая о нем как о смешном и милом прошлом.

Эта многозначность окрашивает ее отношение к Саше на протяжении всего рассказа. До конца он остается для нее «милым Сашей». Насмешка и симпатия — два таких отношения к одному и тому же персонажу могут быть несовместимы в какой-либо иной художественной системе, но в чеховской они прекрасно сочетаются. Этим сочетанием Чехов не раз пользовался, создавая образы Соло-

мова в «Степи», Павла Иваныча в «Гусеве», Кости Кочевго в «Трех годах», Пети Трофимова в «Вишневом саде».

Как и Андрей Андреич, Саша тоже в известном смысле Надин жених, жених духовный. И оба женуха Надей отвергаются (отвергаются после сходных эпизодов — после посещения ею их жилищ).

Какой же дополнительный смысл вносит в рассказ о невесте этот ее отказ от женихов, вначале от одного, затем — по иным причинам и в иной форме — от другого? Мотив отказа мнимым женихам, обычный в мифологии и фольклоре, получает в чеховском рассказе совершенно особый смысл и может быть понят лишь в свете современной рассказу действительности.

Оставим в стороне разрыв с Андреем Андреичем как легко объяснимый. Саша, также отвергаемый в конце концов Надей, произносит речи куда более симпатичные, и сейчас, на расстоянии трех четвертей века, они легко, в силу временной абберации, могут быть приняты за выражение самых передовых идей чеховской эпохи, что делает особенно трудным для объяснения именно этот момент рассказа. Кто такой Саша в соотношении с реальными деятелями современной рассказу эпохи? Поддается ли он определению более точному, чем «представитель передовой молодежи»?

Немало материала для ответа на эти вопросы исследователь может найти в работах В. И. Ленина 1902—1904 гг. В итоговой статье «Рабочая и буржуазная демократия» (январь 1905 г.) Ленин говорит о «трех руслах», на которые распадалось накануне революции движение русской демократической интеллигенции: «освободительское, социалистско-революционное и социал-демократическое. Все эти направления имеют за собой длинную историю и каждое выражает (с возможной в самодержавном государстве определенностью) точку зрения умеренных и революционных идеологов буржуазной демократии и точку зрения пролетариата»¹⁰.

Речи Саши не позволяют отнести его с категоричностью к какому-либо из этих «русел» или почти в равной мере позволяют отнести к каждому из них. И это порождает те упреки Чехову, которые прямо или завуалированно по сей день звучат во многих работах о нем, — уп-

¹⁰ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 9, с. 185.

реки или сожаления по поводу того, что в чеховском творчестве не нашла отражения историческая расстановка сил накануне надвигавшейся революции, что при несомненной радостной взволнованности писателя в эти годы его представление о будущем было «неопределенно и расплывчато».

Предположим на минуту, что Чехов действительно считал необходимым связать своего героя с какой-либо из известных ему общественных сил эпохи и что наша задача — отыскать в тексте соответствующие указания и намеки. Как такой подход сужает смысл и значение «Невесты»? Например, можно при желании увидеть в рассуждениях Саши о толпе и выдающихся личностях признак его близости к идеологии эсеров, только что оформившихся тогда в самостоятельное движение. Или либеральную неопределенность его претензий к существующим порядкам приписать его близости к позиции «освободенцев». Но даже если бы те или иные места в Сашиных речах и поддавались исторически-конкретной расшифровке, сама попытка соотнесения его с тем или иным конкретным «руслom» в движении русской демократической интеллигенции была бы неверной. Да, Чехов не знал точной расстановки сил в классовой борьбе своей эпохи и тем более был далек от того, чтобы оценивать эту расстановку с позиций борющегося пролетариата. Но он никогда и не брался за решение вопросов, в которых он не чувствовал себя «специалистом»; это не раз подчеркивал он в своих письмах, в беседах с «пишущей братией».

Неопределенный радикализм Сашиных инвектив и пророчеств как нельзя лучше соответствует общему замыслу рассказа, характеру художественных задач, решавшихся автором. Могли ли Сашины речи быть произнесены в 80-е, в начале 90-х годов? Очевидно, нет. Подобные речи произносятся в предреволюционные эпохи. Не заключая в себе никакой определенной программы, именно в силу романтической неопределенности они могли увлечь юные умы и сердца, стать катализаторами для работы молодого сознания. Именно это и только это и обозначено в «Невесте».

Чехов опубликовал свой рассказ о молодости, порывающей со старым, в декабре 1903 г., через несколько месяцев после опубликования царского манифеста от 26 февраля. В манифесте говорилось о «смуте», которая, «вол-

ную умы», «нередко приводит к гибели молодые силы», «необходимые их семьям и родине»¹¹, и далее излагалась программа борьбы самодержавия со «смутой».

Опубликованием «Невесты» — рассказа почти вызывающего по отношению к словам царского манифеста — Чехов проявил достаточно гражданского мужества.

4

В самом конце «Невесты» звучит нота, которая заметно осложняет окончательное впечатление от рассказа. Дистанция между ожиданиями героини и авторской оценкой этих ожиданий подчеркнута в последней фразе: «... покинула город, как полагала, навсегда». Толкование этого «как полагала» весьма наглядно обнаруживает различие исследовательских подходов к творчеству Чехова.

Одни исследователи предпочитают считать это вводное предложение как бы несуществующим, толкование рассказа останавливать на предпоследней фразе. Так, например, поступил в своей статье о чеховских финалах А. Горнфельд¹². В. Ермилов, назвав финал «Невесты» «веселым и бравурным»¹³, также выносил за скобки явно не бравурный оттенок, вносимый этим вводным предложением. Подобный подход обнаруживается в работах о Чехове до самого последнего времени.

И наоборот, существуют исследователи, которые всю конценцию рассказа склонны выводить из этого словосочетания последней фразы. Карл Крамер утверждает, что финал «Невесты» является двусмысленным: «... бежит ли героиня, Надя, от узкого провинциализма ее родных и находит в конце концов лучшую жизнь — или ей суждено постоянное поркание от одного увлечения к другому, каждое из которых совершенно заслоняет все остальные?»¹⁴ Надя в таком истолковании оказывается едва ли не новым вариантом «попрыгуньи» Ольги Ивановны Дымовой.

Оба названных подхода упрощают проблему финала «Невесты». В тех случаях, когда игнорируется авторская

¹¹ «Московские ведомости», 28 февраля 1903 г., № 58, с. 1.

¹² А. Горнфельд. Чеховские финалы. — «Красная новь», 1939, кн. 8—9, с. 299.

¹³ В. Ермилов. А. П. Чехов. М., 1954, с. 395.

¹⁴ Karl Kramer. The Chameleon and the Dream. The Hague, 1970, p. 154.

оговорка в заключительной фразе, это делается, очевидно, из стремления противопоставить оптимистические ноты, отчетливо звучащие в последних произведениях Чехова, трагизму его предшествующего творчества. Но при этом желание «улучшить» любимого писателя порой уводит с твердой почвы фактов.

Можно, разумеется, создать сценпческий вариант «Трех сестер» без последней фразы Чебутыкина или «забыть» в исследовании о последнем абзаце «Архиерея», о заключительном предложении «Невесты». Но помогает ли такое облегчение и выпрямление понять истинный смысл позднего творчества Чехова во всей его полноте и сложности?

Концепция безоговорочного оптимизма, «бравурности» творчества Чехова последних лет основывается на «прочтении не до конца». Она игнорирует своеобразие идейной и художественной позиции писателя.

Тонкое равновесие между действительно оптимистическими надеждами и сдержанной трезвостью в отношении порывов тех самых людей, о которых Чехов знал и рассказал столько горьких истин, достигло вершин сбалансированности в последних шедеврах писателя. И в этом смысле финал «Дамы с собачкой», в котором сплавлены надежды героев на «новую, прекрасную жизнь» и напоминание о том, что «самое сложное и трудное только еще начпнается», прямо перекликается с финалом «Архиерея», в котором действительно бравурная картина весеннего праздника не становится заключительным апофеозом, а чудесно переходит в затихающие аккорды эпилога, повествующего о забвении, о краткой жизни героя в памяти людской. Такого контрастного равновесия Чехов добивался и в финалах двух своих последних пьес; на этом замечательном художественном эффекте построены и заключительные строки «Невесты».

Те же исследователи, которые, подобно К. Крамеру, предпочитают объявлять вопрос о соотношении «Невесты», ее сюжета и символики с предреволюционной эпохой вообще неправомерным, просто отказываются видеть новое качество, пришедшее в творчество Чехова последних лет, в последний рассказ писателя. Действительно, Чехов до конца не изменил принципам объективного рассмотрения идей и мнений героев, в том числе и тех, которые заговорили о необходимости «перескочить ров», «перевернуть свою жизнь», «насадить новый сад». Но судьбы своих ге-

роев он стал приводить к новым развязкам. Не случайно сопоставление героини последнего рассказа Чехова с героинями таких рассказов, как «Именины», «На подводе», «В родном углу», «Случай из практики»¹⁵, позволяет говорить об особом, может быть, исключительном месте, которое занимает в этом ряду Надя Шумипа. Возражая точке зрения К. Крамера о непостоянстве Надиных увлечений и о двусмысленности финала «Невесты», Д. Максвелл справедливо пишет: «Точная суть того, что будет делать Надя, покинув дом навсегда, не важна; она уникальна среди героинь Чехова в том смысле, что продолжает меняться вместе со временем... Сравнивая Надю с героинями более ранних рассказов, ясно видишь, что она является кульминационным выражением нового духа в чеховских произведениях и что ее будущее является, конечно, светлым»¹⁶.

Желание возразить Д. Максвеллу возникает лишь тогда, когда он характеризует позицию Чехова в «Невесте» как «осторожный оптимизм». Не об осторожности, а о совсем иных характеристиках оптимизма Чехова должна идти речь, если рассматривать финал, исход Надиной истории в сравнительно-литературном контексте.

5

Мотив ухода, разрабатываемый в рассказе, появился в творчестве Чехова за несколько лет до «Невесты». В конце 90-х годов Чехов стал завершать свои произведения, раздумывая своих героев об их жизни и об окружающей их действительности вначале робкой, а затем все более крепнущей убежденностью в том, что от безнадежно запутанного, порочного, ничем не исправимого порядка вещей можно уйти.

Уйти куда?

«Мало ли куда можно уйти хорошему, умному человеку» (IX, 314), — говорит своей пациентке Лизе Ляликовой доктор Королев («Случай из практики»). Мотив такого ухода звучит и в рассказах Чехова «У знакомых»,

¹⁵ Такое сопоставление проведено в работах: *З. С. Паперный*. Указ. соч., с. 286—290; *Thomas Winner*. Chekhov and his Prose. N. Y., 1966, p. 226; *Г. П. Бсрдииков*. Указ. соч., с. 476; *D. Maxwell*. Op. cit., p. 96.

¹⁶ *D. Maxwell*. Op. cit., p. 100.

«Архиерей», и в его пьесе «Вишневый сад». Финал «Невесты» стал наиболее ярким воплощением мотива, звучавшего в финалах целого ряда других произведений писателя. Здесь этот мотив стал композиционным стержнем рассказа.

Уход, в котором главное не только куда и как уйти, а то — от чего уйти: не уход в монахи, в босяки, в «беззаконную» любовь (по этим направлениям уже уходили герои русских писателей), а «просто» уход от привычного и когда-то милого, но пошлого и порочного, ставшего просто невыносимым старого — к неизвестному, манящему, освобождающему новому. Каковы смысл и значение такого финала на фоне других типичных развязок в литературе эпохи?

Под типичной развязкой мы имеем в виду не просто похожие одна на другую концовки произведений того или иного писателя. Так, развязкой для самых различных произведений Салтыкова-Щедрина, написанных в последние годы его творчества, является пробуждение стыда, совести в людях, давно, казалось, бы, стыд потерявших или никогда его не имевших. Таковы развязки «Современной пидлищи», «Господ Головлевых»; тема устыдившегося человека звучит в «Пестрых письмах», сказке «Пропала совесть». На этих примерах ясно видно, что писатель был озабочен не просто подысканием индивидуального завершения для индивидуальных сюжетов. Подобно тому как сюжеты щедринской сатиры, при всем их разнообразии, складываются в единую картину общественного зла во множестве его проявлений, их развязки говорят о том, что сатирику в данный период его творчества виделся некий общий исход из волновавших его проблем.

Писатель, углубляя свои взгляды, может в конце концов прийти к выводу о художественном или чисто житейском неправдоподобии излюбленного им типа развязок, но пока его представления о действительности и путях решения ее проблем остаются в силе, адекватной художественной формой этих представлений будет определенный тип развязок.

Из писателей, чей художественный опыт Чехов постоянно учитывал в своем творчестве, особый интерес в связи с данной темой представляют два его старших современника — Мопассан и Толстой. Характер развязок в их произведениях, столь отличных от чеховских, помогает уви-

деть, насколько своеобразно решение, которое предлагал в финалах своих последних произведений их младший современник.

Все последние романы Мопассана построены таким образом, что в них по ходу действия у главного героя формируется или подтверждается убеждение в несоответствии человеческих отношений идеалам чистой красоты («Монт-Ориоль»), в грязной изнанке семейных союзов («Пьер и Жан»), в прозаическом несовершенстве земного «божества» («Наше сердце»). И каждый из этих романов завершается по существу однотипной развязкой. Герой, понявший все это, избавившийся от неких иллюзий, идет на компромисс с нравственностью, с совестью, с окружающими — компромисс, позволяющий ему с большим или меньшим комфортом продолжать существование в этом мире и обществе, изменить или улучшить которые в соответствии со своими понятиями он и не помышляет. Хотя такую жизнь и таких героев Мопассан ценит не слишком высоко, сохраняя до самых последних своих произведений зоркость сатирика, он не считает такой компромиссный выход проявлением низости данного конкретного героя. Все они близки ему и в чисто биографическом плане, каждый раз герой Мопассана уступает силе, которая ему кажется непреодолимой, — силе любви, например. Эту готовность автора принять точку зрения героя, признать допустимость или неизбежность его понятий или устремлений и тем самым оправдать его в глазах читателя Л. Толстой называл «отсутствием нравственного взгляда на вещи» и особенно осуждал в Мопассане.

Осуждая не только героев последних романов французского писателя, но и позицию автора, Толстой утверждал в своем предисловии к сочинениям Мопассана, что «истина, которую он <Мопассан> искал, была уже давно открыта и так близка от него»; эта истина — в христианстве, в «любви чистой, духовной, божеской». Мопассан, по утверждению Толстого, в конце жизни уже тянулся к этой истине; «начинались уже в нем приступы духовного рождения»¹⁷. И развязка в целом ряде последних произведений самого Толстого не случайно однотипна. Это воскресение, «духовное рождение», уяснение героем этих «давно открытых истин», добываемое ценой ошибок, внутренней

¹⁷ Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 20 томах, т. 15. М., 1964, с. 269—271.

борьбы, отречения от призрачных и суетных благ, а порой и самой жизни. Судьбы Ивана Ильича, Нехлюдова в «Воскресении» завершаются именно такой развязкой (в гигантском мире толстовского творчества это, разумеется, не единственный тип развязки, но именно он преобладает в произведениях 80—90-х годов).

Чехова не могли устроить будто бы абсолютные и обязательные для всех развязки Толстого (о конце романа «Воскресение» он отзывался резко отрицательно). Ему чужды были и развязки типа мопассановских компромиссов (хотя в «представлении жизни» у обоих писателей немало общего). Изображая более или менее сходную эпоху, так же решительно не принимая окружающей действительности, Чехов, в отличие от своих старших современников, предлагает совершенно иной тип развязки. Мотив ухода и соответствующее ему построение финалов последних произведений Чехова были не просто частными завершениями отдельных конкретных сюжетов. В общей системе чеховского творчества это был новый тип развязки, соответствующий заключительному этапу творчества писателя.

Развязка-компромисс Мопассана, развязка-воскресение Толстого, развязка-уход Чехова... Каждая из них как в фокусе сосредоточивает не только индивидуальность автора, но и движение литературы, движение действительности. Разумеется, отличным от чеховского представления о жизни и путях выхода из ее противоречий были представления писателей следующего литературного поколения, в первую очередь Горького.

Но к 1902—1903 гг., когда писалась «Невеста», реалистических произведений с принципиально новыми развязками Горький еще не создал; в еще меньшей степени можно говорить о новизне в концовках у других младших современников Чехова. До последнего своего произведения Чехов шел во главе литературного прогресса.

СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ ДРУЖБЫ (Чехов и Горький)

«Антон Павлович! Разрешите мне посвятить Вам «Фому» в отдельном издании? Если это будет Вам приятно — разрешите, пожалуйста. Не будет — так и скажите — не надо», — писал молодой Горький Чехову в конце августа 1899 г.¹

В это время Горький делал первые твердые шаги на тернистой дороге литератора-профессионала. Чехов уже завершал свой путь признанным мастером, тонким стилистом.

У Горького было несколько десятков очерков и рассказов², первый роман, «Фома Гордеев», который еще печатался на страницах столичного журнала «Жизнь». Сам автор был неудовлетворен этим своим произведением.

Приступая к работе над первой большой художественной вещью, поставив себе задачу создать «широкую, содержательную картину современности», «возбудить его стыд в людях» (XXVIII, 61, 24), Горький намеревался уместить весь материал в пять листов. Однако он ощущал отсутствие опыта романиста, в письмах к друзьям признавался в неумении совладать со структурой большого полотна. Композиция романа казалась автору рыхлой, растянутой, монологи героев излишне обильными, женские образы неудавшимися.

Свои тревоги и сомнения Горький искренне поведал Чехову, старшему и опытному товарищу по перу, ожидая от него совета и поддержки. К этому времени не исполнилось еще и года с того дня, когда восторженный, «несдержанный» нижегородский «самоучка» Горький прислал первое письмо уже всемирно известному писателю Чехову, письмо, переполненное благоговением и любовью к этому человеку, восторгом и почитанием — к его творче-

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. XXVIII. М., Гослитиздат, 1954, с. 92. Далее при цитировании этого издания ссылки приводятся в тексте.

² Два тома их за год перед этим вышли из печати первым изданием: «Очерки и рассказы». СПб., изд. С. Дороватовского и А. Чарушникова, т. 1—2, 1898.

ству. Личный же контакт между ними длился менее месяца — с 19 марта до 12 апреля 1899 г., когда оба находились в Ялте.

С самого первого письма между Горьким и Чеховым установилось полное взаимопонимание и отношения, сводящиеся, по-видимости, к схеме «ученик — учитель». Но за восторженными похвалами «ученика» все яснее и отчетливее слышались зрелые, а иногда и критические оценки творчества «учителя». За тонкими советами «учителя» стояло признание мощи и возрастающей силы таланта «ученика», и — спор с ним.

Однако все это было еще только в тенденции, едва определено в письмах и, может быть, пока не осознавалось обоими корреспондентами, когда осенью 1899 г. ученик — Горький попросил разрешения посвятить «Фому Гордеева» учителю — Чехову и жаловался ему, доверительно признаваясь: «Говоря по совести — сорвался с Фомой. Но вышло так, как я хотел, в одном: Фомой я загородил Маякина, и цензура не тронула его. А сам Фома — тускл. И много лишнего в этой повести» (XXVIII, 92).

Пока писались отдельные главы «Фомы» и печатались ежемесячно большими отрывками, Горький много раз жаловался Чехову на неудачу («Я не доволен собой, потому что знаю — мог бы писать лучше. Фома все-таки ерунда. Это мне обидно» — XXVIII, 88), просил его совета и руководства («...мне хочется, чтобы порой Вы указывали мне мои недостатки, дали совет, вообще — отнеслись бы ко мне как к товарищу, которого нужно учить» — XXVIII, 73—74) и очень хотел, чтобы Чехов читал его роман («А еще прошу — пожалуйста, почитайте «Фому». Я приеду и кое о чем спрошу Вас по поводу его, — можно?» — XXVIII, 91).

Создается впечатление, что Чехов деликатно, но настойчиво от чтения уклонялся. «Вашего «Фому Гордеева» я читал кусочками: откроешь и прочтешь страничку. Всего «Фому» я прочту, когда кончите, читать же ежемесячно по частям я решительно не в состоянии» (XVIII, 213) — это в ответ на просьбу «почитайте, пожалуйста». И несколько позже: «А когда выйдет «Фома Гордеев»? Я читал его только урывками...» (XVIII, 267). Заметим, что это было написано через два месяца после того, как закончилось печатание романа в «Жизни». Чехов, правда, сообщал ранее, что свой журнал он «растерял», но тут же

честно признавался, что мог бы прочесть «Фому», взяв журнал «в Ялте у Волковой» (XVIII, 213).

Не следует, однако, понимать все эти высказывания слишком буквально. Три недели совместного пребывания в Ялте прошли в непрерывном общении, в атмосфере творческих обсуждений и споров, обмена мнений, взаимных оценок, рассказов о текущей работе. В письмах жене Горький сообщал о своих частых встречах с Чеховым, о ночных беседах, о взаимном доверии. В это время в февральской и мартовской книжках «Жизни» уже были напечатаны четыре (по окончательному делению) главы «Фомы Гордеева». В Ялте же в первых числах апреля Горький получил корректуру апрельской книжки, где публиковалась пятая глава, и работал над продолжением романа. Трудно определить реальный объем этого продолжения. Судя по тому, что в майском номере журнала «Фома Гордеев» не печатался, можно предположить, что Горький работал над шестой главой, но не завершил ее, так как законченный отрывок он непременно отослал бы для очередного (майского) номера.

Нам представляется, что Чехов, занимавший по отношению к молодому Горькому положение учителя и наставника, был знаком с этим материалом, читал эти шесть (из тринадцати, почти половину романа) глав. Трудно предположить, чтоб в ежедневном общении и разговорах не было речи о том, что больше всего на свете волновало Горького — о его первом большом произведении. Он и в Ялту-то к Чехову поехал для творческого общения, за советом.

Много лет спустя в статье «О том, как я учился писать» Горький вспоминал: «А. П. Чехов сказал мне о Медынской в «Фоме Гордееве»: «У нее, батенька, три уха, одно — на подбородке, смотрите!» Это было верно, — так неудачно я посадил женщину к свету» (XXIV, 490). Это место находится именно в начале шестой главы, где разъяренный Фома приходит к Медынской для решающего объяснения. В окончательном варианте, после критики Чехова, у Медынской нет уже третьего уха, но осталось и прошло все прижизненные издания неудачное «освещение» женской фигуры: «Большой японский зонтик, прикрепленный к стене, осенял пестротой своих красок маленькую женщину в темном платье; высокая бронзовая лампа под красным абажуром обливала ее светом

вечерней зарп. Нежные звуки тонких струн печально дрожали в тесной комнате, полной мягкого и душистого сумрака» (IV, 118).

Трудно представить себе подобную цветовую гамму: отблески пестрых красок на темном платье, облитом «светом вечерней зари» от красного абажура, да еще «в мягком и душистом сумраке»...

Это было не единственное замечание Чехова, несомненно, таких замечаний было много. И стоит вспомнить, что накануне приезда Горького в Ялту, накануне первой личной встречи в отношении Чехова к Горькому (не к человеку, а к его писательской манере) произошел какой-то перелом. 26 февраля 1899 г. он писал Л. А. Авилловой: «Горький, по-моему, настоящий талант, кисти и краски у него настоящие, но какой-то невыдержанный, залихватский талант. У него «В степи» великолепная вещь» (XVIII, 94). А всего через десять дней — тому же адресату: «Горький мне нравится, но в последнее время он стал писать чепуху, чепуху возмутительную, так что я скоро брошу его читать» (XVIII, 107).

Что же это за «чепуха возмутительная», попавшая в руки Чехова в этот короткий промежуток времени? Вероятнее всего — две первых главы «Фомы Гордеева», появившиеся в это время в февральском номере «Жизни».

Несомненно одно: к моменту появления Горького в Ялте у Чехова создалось сильное предубеждение против горьковской манеры письма³. И, видимо, в горячих спорах, в процессе обсуждения романа Чехов прямо и откровенно высказал свое суровое мнение молодому писателю. Во всяком случае, это предположение объясняет, почему затормозилась работа Горького и в очередной майский номер журнала он не послал нового отрывка,

³ Никогда предубеждение это не перерастало в личную неприязнь. После ялтинской встречи Чехов был очарован личностью Горького и писал Л. А. Авилловой 23 марта 1899 г.: «В Ялте Горький. По внешности это босяк, но внутри это довольно изящный человек — и я очень рад» (XVIII, 117). Уезжая в Москву, он пригласил Горького непременно побывать у него по дороге из Ялты в Нижний. Узнав, что Горький не зашел к нему, так как потерял адрес, Чехов писал 25 апреля 1899 г.: «И как это было возможно не найти в Москве моего адреса?! А я Вас так ждал, так хотел видеть» (XVIII, 139). «Этот человек мне весьма и весьма симпатичен, и то, что о нем пишут в газетах, даже чепуха разная, меня радует и интересует» (XVIII, 392 — письмо к О. Л. Книппер, 15 сентября 1900 г.).

почему именно после встречи с Чеховым Горький так настойчиво заговорил о «срыве» и, может быть, поэтому так упорно Чехов не хотел говорить о романе с его автором. Окончание же «Фомы Гордеева» Чехов несомненно читал и имел о нем совершенно определенное мнение.

2 января 1900 г. (когда роман уже три месяца назад закончился печатанием в журнале и ожидалось его отдельное издание) в письме Горькому Чехов сделал приписку: «Средин Вам кланяется. Мы, т. е. я и Средин, часто говорим о Вас» (XVIII, 292).

О содержании и характере этих разговоров дает представление сам Л. В. Средин в письме Горькому 23 декабря 1899 г.: «Фому» покупать не буду, так как обещаете прислать. Надеюсь, не забудете. Его прочитал в журнале. И хорошо, и плохо, очень много о нем писать надо, лучше поговорим. Только глубоко протестую против конца! Зачем он с ума сошел, ведь этим все его прежние протесты в корне подрываются, получая психопатическую подкладку, которой Вы, наверное, в виду не имели, иначе из-за чего было огород городить? Словом, поговорим и поспорим. Купечество, многие второстепенные лица, картины природы, работы — прекрасны — местами сила и яркость удивительны. Если бы не спешная работа, да еще работа по кускам, отрывочная, было бы совсем хорошо, поэтому, может, напрасно выпускаете отдельным изданием сейчас же. Можно бы поработать и переделать»⁴.

Конечно, Чехов и Средин обо всем этом говорили, спорили, все это обсуждали длинными зимними вечерами, когда Ялта была пустынной и количество оставшихся в ней знакомых незначительным.

На просьбу о посвящении Чехов ответил очень сдержанно и даже несколько сухо, давая разрешение скорее из вежливости и не проявляя слишком большого удовлетворения. «Во-первых, я вообще против посвящений чего бы то ни было живым людям, — писал он Горькому 3 сентября 1899 г. — Я когда-то посвящал и теперь чувствую, что этого, пожалуй, не следовало бы делать. Это вообще. В частности же, посвящение мне «Фомы Гордеева» не доставит мне ничего, кроме удовольствия и чести. Только чем я заслужил спе?» (XVIII, 220). И да-

⁴ Архив А. М. Горького. КГ рзв-10-22-1.

лее он делает несколько замечаний, которые обличают в нем внимательного и заинтересованного читателя. «Еще совет: читая корректуру, вычеркивайте, где можно, определения существительных и глаголов. У Вас так много определений, что вниманию читателя трудно разобраться и он утомляется. Понятно, когда я пишу: «человек сел на траву»; это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжеловато для мозгов, если я пишу: «высокий, узкогрудый, среднего роста человек с рыжей бородкой сел на зеленую, уже измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь». Это не сразу укладывается в мозгу, а беллетристика должна укладываться сразу, в секунду. За сим еще одно: Вы по натуре лирик, тембр у Вашей души мягкий. Если бы Вы были композитором, то избегали бы писать марши. Грубить, шуметь, язвить, неистово обличать — это несвойственно Вашему таланту. Отсюда Вы поймете, если я посоветую Вам не пощадить в корректуре сукиных сынов, кобелей и пшибздигов, мелькающих там и сям на страницах «Жизни»» (XVIII, 221).

Действительно, в журнальном варианте романа очевидно пристрастие Горького к обильным эпитетам: «Яков Маякин был очень странной фигурой. Низенький, худой, юркий с огненно-рыжей клинообразной бородкой, он так смотрел своими зеленоватыми хитрыми глазами...»; «... еле слышная жалобная песня, заунывная и однотонная...»; «донесся чей-то вздох — вздох шумный и тяжелый, похожий на рыдание» (IV, 21, 38, 66). «Существо безличное, уродливое и гадкое — он играл роль шута»; «... ряд разнообразных физиономий... стал казаться ему длинной и волнистой белой полосой со вкрапленными в нее смеющимися глазами»; «Возглас этот краткий, как удар, и тяжелый, как вздох огромной груди, задыхающейся от напряжения, носился над рекой, падал на волны, как бы поощряя их буйную игру с ветром, и они мощно метались на берега»⁵. Очевидно также, что пародийно сконструированная Чеховым фраза характерна для раннего Горького.

⁵ Три последних примера были в скобках, исключенных Горьким при сокращении повествования, и не вошли в окончательный текст.

Но то, что Чехов посчитал как недостаток, составляло индивидуальную особенность горьковского письма — энергичного, яркого, эмоционально-взволнованного, приподнятого и насыщенного неожиданными сравнениями. Описывая человека, явление природы, бытовой эпизод, Горький давал ему многократные определения, характеризуя его с внешней и внутренней стороны, в соотношении с другими явлениями, людьми и непременно с ярко выраженным авторским приговором.

Здесь столкнулись две поэтики, две стилевые манеры: поэтика крайней простоты, реализма, доведенного до предела, и поэтика возвышающего романтизма, рожденная «нуждой в героическом», яркая, воспламеняющая. Компромисса, соглашения быть не могло, ни ученик, ни учитель не могли поступиться своим творческим credo. «Спасибо, Антон Павлович, за советы! Ценю их глубоко и воспользуюсь ими непременно» (XXVIII, 94), — ответил Горький и — не реализовал ни одной чеховской рекомендации.

Именно в это самое время Горький готовил отдельное издание «Фомы Гордеева» и, казалось бы, чего проще внести несколько поправок по свежим замечаниям. Однако авторские исправления стиля свелись здесь к отдельным несущественным поправкам: упрощались некоторые, не совсем удачные конструкции, уточнялись формы слов, в развернутом предложении с несколькими сказуемыми глагол заменялся деепричастием, уничтожались излишние служебные слова. Это была не редаKTура, а стилистическая доработка, шлифовка произведения, которое сам автор впервые прочитал целиком от начала до конца.

Первое отдельное издание «Фомы Гордеева» вышло в свет в начале января 1900 г. На титульном листе значилось: «Антону Павловичу Чехову — М. Горький».

И ученик и учитель, каждый остались при своем мнении: Горький, сохранив в неприкосновенности стилистические «погрешности», отмеченные Чеховым, Чехов — продолжая скептически отзываться о романе. 29 февраля 1900 г. он писал В. А. Поссе: «Фома Гордеев» написан однотонно, как диссертация. Все действующие лица говорят одинаково; и способ мыслить у них одинаковый. Все говорят не просто, а нарочито; у всех какая-то задняя мысль; что-то не договаривают, как будто что-то знают;

на самом же деле они ничего не знают, а это у них такой *façon de parler* — говорить и не договаривать.

Места в «Фоме» есть чудесные. Из Горького выйдет большущий писателище, если только он не утомится, не охладает, не обленится» (XVIII, 343). И через три года, 26 февраля 1903 г., в письме к А. И. Сумбатову-Южину заметил: «Фому Гордеева» и «Трое» читать нельзя, это плохие вещи...» (XX, 58).

Советы Чехова не прошли, однако, совсем бесследно для Горького. С годами менялось его отношение к слову, вместе с развитием творческого метода менялся стиль, в основной своей тенденции — от усложненной романтики к романтической трезвости социалистического реализма. Многие из того, что было лишь намечено Чеховым, Горький реализовал два десятилетия спустя, когда заново пересматривал все свои произведения, готовя их для первого советского собрания сочинений в издательстве «Книга».

ПРОТИВЛЕНИЕ ЗЛУ СМЕХОМ

(Чехов и Тэффи)

В 1901 г. в Художественном театре были поставлены «Три сестры», и со сцены прозвучали грустные слова Ирины, что «жизнь уходит, и никогда не вернется», что «время идет, и все кажется, что уходишь от настоящей прекрасной жизни, уходишь все дальше и дальше в какую-то пропасть» (XI, 285). В том же году в еженедельнике «Север» никому не известная молодая поэтесса напечатала первое стихотворение, кончавшееся так:

Проснулась я... Сомненье навсвая,
Осенний день глядел в мое окно,
И дождь шумел по крыше, напевая,
Что жизнь прошла и что мечтать смешно¹.

Жизнь «настойчиво и страстно» зовет «к труду, к свободе и борьбе», но для героини — это лишь сон, «безумный и прекрасный», а пробуждение жестоко разрушает ее иллюзии. Наивные и простенькие стихи не привлекли внимания к новому литературному имени — Н. Лохвицкой. Однако через несколько лет, уже став известной писательницей, Н. А. Тэффи (Лохвицкая, по мужу — Бучинская) призналась: «Первое из моих напечатанных произведений было написано под влиянием Чехова»².

Начав с поэтических опытов, в которых чувствовалось влияние Ф. Сологуба и К. Бальмонта, Тэффи прославилась как автор остроумных юмористических рассказов. Как бы развивая мысль Андрея Прозорова, она задалась целью показать, «отчего мы, едва начавши жить, становимся скучны, серы, неинтересны, ленивы, равнодушны, бесполезны, несчастны». Два тома «Юмористических рассказов» Тэффи, вышедшие в 1910 г., рисовали российскую действительность периода столыпинской реакции. Тоскливые серенькие будни гнетут ее героев, лишают их сильных чувств и сильных желаний. Тэффи изображает людей, которые едят, пьют, спят, тупеют от скуки, скраши-

¹ «Север», № 35, 2 сентября 1901 г., с. 1102.

² Ф. Фидлер. Первые литературные шаги. М., 1911, с. 204.

вают жизнь пошлыми анекдотами, картами, водкой, сплетней, флиртом. Бессмертная пошлость будничного человеческого бытия, талантливо нарисованная Чеховым, становится основной темой творчества Тэффи. Перед читателем вереницей проходят курортные мужья, дачные «типы», модные адвокаты, визитерки, провинциалы, приказчики и просто «добрые знакомые». В рассказах «Забитый путь», «Дача», «За стеной», «Семейный аккорд» Тэффи почти со стенографической точностью записывает разговоры, воспроизводит бытовые сцены, воссоздает характеры. Вот разговор мужа, жены и дочери из рассказа «Семейный аккорд». Отец, с трудом ворочая языком, рассказывает о своих неприятностях на службе:

«— А он мне говорит: «Если вы, Иван Матвеевич, берете отпуск теперь, то что же вы будете делать в марте месяце? Что, говорит, вы будете делать тогда, если вы берете отпуск теперь?» Это он мне говорит, что, значит, почему я...

— Я дала задаток за пальто, — отвечает ему жена, шлепая пасьянс, — и они должны сегодня пальто прислать. Не поспеть же мне завтра по магазинам болтаться, когда я утром на вокзал еду. Это надо понимать. Это каждый дурак поймет. Вот выйдет пасьянс, значит сегодня привезут.

— И если я теперь не поеду, — продолжает отец, — то имея в виду март месяц...

Дочка моет чайные ложки и говорит, поворачивая голову к буфету:

— С одной черной шляпой всю зиму! Покорно благодарю. Я знаю, вы скажете, что еще прошлогодняя есть. В вас никогда не было справедливости...»³.

Каждый повторяет свое, заботясь лишь о собственных мелких интересах. Голоса сливаются в пошлое трио, семейный аккорд звучит фальшиво и смешно. Вспоминается чеховский рассказ «Неосторожность», где герой не находит сочувствия у окружающих. Свояченица, к которой он обращается за помощью, так как по ошибке выпил керосин вместо водки, только бранится, а фармацевт читает ему нудную нотацию. Контраст между отчаянным положением Петра Петровича Стрижкина, уверенного, что он

³ Н. А. Тэффи. Юмористические рассказы, кн. 1. СПб., 1910, с. 74.

отравился и сейчас умрет, и реакцией окружающих рождает комический эффект. Мысли каждого из героев текут по своему руслу, не сливаясь друг с другом. Даже известие о смертельной опасности, грозящей близкому, не может вывести мещанина из замкнутого круга собственных интересов. Стрижкин рассуждает: «— Был я на краю гибели, умирал, мучился, а теперь ничего. Только во рту пожгло, и в глотке саднит, а все тело здорово, слава богу... А отчего? Потому что регулярная жизнь.

— Нет, это значит — керосин плохой, — вздыхала Дашенька, думая о расходах и глядя в одну точку, — значит лавочник мне дал не лучшего, а того, что полторы копейки фунт. Страдалица я несчастная, изверги-мучители, чтоб вам на том свете так жилось, ироды окаянные...» (V, 74).

Если бы керосин не был разбавлен водой, Петр Петрович действительно мог бы отравиться, но Дашеньке просто не дано дойти до такой мысли. Истинно чеховский алогизм — скрытый, почти незаметный и вместе с тем гиперболически подчеркнутый.

Тема душевной черствости, раскрытая Чеховым во многих произведениях, близка Тэффи. Чтобы высмеять своих героев, она пользуется приемом, который заставляет вспомнить Чехова: полифоническим диалогом, передающим суть внутреннего мира героев. Высвечивая эгоистическую натуру обывателя, писательница заставляет задуматься о жестокости жизни, подавляющей все человеческое в человеке, о засасывающей «типе мелочей».

Беспредельная пошлость обывательского существования без идеалов и стремлений рождает сатирический образ «человекообразных» у Тэффи. Вторая книга «Юмористических рассказов» открывается их обобщенным типовым портретом. Они произошли от девятиглазого пресмыкающегося, с чуткими усиками и перепончатыми лапами⁴.

Конкретизируя образ, Тэффи рисует различные воплощения человекообразных — от самого невинного — Манечки Куксиной в рассказе «Экзамен» до вице-губернатора, не имеющего собственного мнения («Седаль биль»). Бедная Манечка, которой никак не дается школьная премудрость, так проводит дни перед экзаменами: два дня

⁴ Н. А. Тэффи. Юмористические рассказы, кн. 2. СПб., 1910, с. 8.

примеряет новый корсет, «с настоящей плашкеткой», а на третий день вечером садится за книгу и, не раскрыв ее, пишет всю ночь напролет: «Господи дай!» Разумеется, на экзамене по географии Манечка знает только, что «Америка славится Пампасами, а Пампасы Льяпосами», а на вопрос о климате Германии лепечет: «Климат Германии славится тем, что в нем нет большой разницы между климатом севера и климатом юга, потому что Германия чем южнее, тем севернее»⁵.

Манечка Куксина — этакий милый бутончик, человекообразное в познавательной стадии. Другие герои Тэффи далеко не так милы. Честолюбивый мещанин Самосов, пролезавший в церкви вперед, чтобы быть на виду у начальства, интеллигентный обыватель Иван Петрович из рассказа «Антей», супруги Шариковы или мелкий служащий Кулич — это все «человекообразные», которые чем-то сродни чеховским героям. Манечка Куксина — родственница институтки Наденьки, которая писала в работе по русскому языку: «Недавно Россия воевала с Заграницей, причем много было убито турков», а выдержав экзамены, «поехала с мамой, мебелью и братом Иоанном» на дачу (I, 17). Чеховские «милостивые государи» — тоже в известном смысле «человекообразные» («Баран и барышня»), а его «Обыватели» как будто заново оживают в рассказах Тэффи «Старухи», «За стеной» и др.

По сравнению с Чеховым талант Тэффи, конечно, камерный и узкий, ее видение мира ограничено, но юмористические миниатюры Тэффи порой оказываются близки произведениям Антоши Чехонте. Ее «Новогодние поздравления», например, заставляют вспомнить знаменитую «Жалобную книгу». Маленький мирок железнодорожной станции, в котором отразились черты тогдашней российской действительности, изображен Чеховым предельно объективно. Перед читателем — живой документ эпохи. Не случайно в первой публикации рассказ имел подзаголовок «Копия», подчеркивающий достоверность записей в жалобной книге. В рассказе слово автора сведено к нескольким «ремаркам», даются записи-факты, подобранные мастерски и остроумно. За каждым — неповторимый облик обывателя, очерченный двумя-тремя скуными штрихами.

⁵ Там же, с. 15.

Миниатюра Тэффи — тоже не рассказ, не сценка, а список «подлинных» человеческих документов (новогодних поздравлений). Влюбленный писатель поздравляет даму сердца, купеческий сын — папеньку, генерал Тютюрин — актрису Мотылек-Воропайскую, приказчик из мясной лавки — генеральскую кухарку. Образ каждого складывается из самого послания, внешний вид которого уже свидетельствует о вкусе и уровне культуры пишущего. Приказчик из мясной лавки посылает кухарке вид города Палермо, писатель — открытку с изображением черепа и бокала, купеческий сын, который просит денег и жалуется, что застрял в дороге «по семейным обстоятельствам», — изображение дамы, танцующей на бутылке, а генерал Тютюрин шлет с казенным курьером запечатанный пакет с грифом «Весьма нужное, совершенно доверительное, срочное».

Среди новогодних поздравлений открытка с Амуром и Психеей от институтки Зиночки, свинья с васильками, посланная прачкой Федосьей в деревню, и даже лаконичная телеграмма от юнкера Лошадных отцу в деревню: «С Новым годом стреляюсь немедля телеграфом триста. Покойный сын Николай». Прочитав текст поздравлений, читатель может с полной достоверностью представить себе героев Тэффи: фатоватого приказчика, наивную институтку, проигравшегося в пух и прах юнкера, прижимистую Федосью. Генеральская кухарка получит стишки:

«Перо мое писало
Не знаю для каво
А сердце мне сказала
Для друга моево.

С Новым годом, с Новым счастьем желаю Успеха на всех по прыщах посылаю мятных пряничков для вашево пережевания и целую вас нечотное число раз»⁶.

Те же пошленькие стишки, только без грамматических ошибок — в грозном казенном пакете со страшной подписью — отправлены генералом актрисе Мотылек-Воропайской. «Дама сердца» узнает из романтического послания писателя, что он запер двери и один подымает свой бокал за счастье единственной: «За стеной скребется мышь, отдирая старый штоф обоев. Я один — я с тобой».

⁶ Н. А. Тэффи. Выслужился. СПб., 1912, с. 14, 15.

Может быть, она не заметит, что на открытке есть три веселые приписки и поверит в возвышенную любовь. А может быть, догадается, что открытка послана из ресторана, где писатель проводит время в компании друзей и девиц легкого поведения.

Компизм рассказа держится на контрасте между текстом поздравления и его истинным смыслом. Тэффи рассчитывает на активную работу мысли читателя. Эмоциональный и психологический подтекст заменяет в том и другом рассказе авторскую речь. Столкновение возвышенного и низкого рождает искренний веселый смех.

Рассказ Антоши Чехонте «Кухарка женится» близок к «Потаповне» Тэффи. И там, и здесь кухарка собирается замуж. Жених Пелагея, рыжий бородатый извозчик с красным носом, напоминает героя «романа» Потаповны, с «таким красным носом, какой бывает только у человека, хватившего с мороза горячего чаю и то лишь в первые пять минут». Сама Потаповна, красная, как маков цвет, удостоивается такого «комплимента» от жениха: «Вон, личность-то у вас какая красная — рожа, тонься.

— От печки красная. Жаришь, жаришь, ну и воспалишься»⁷.

Чеховская кухарка Пелагея тоже суетливо возится у печки, стараясь спрятать от людей свое пылающее лицо, на котором «целая иллюминация» («Оно горело и переливалось всеми цветами, начиная с красно-багрового и кончая смертельно бледным»; «Лицо ее было красно и словно испуганно»). Некоторые фразы Тэффи имеют прямое текстуальное соответствие в рассказе Чехова. «В кухне происходило нечто, по его мнению, необыкновенное, доселе невиданное», — пишет Чехов. «Вот уже пятая неделя, как на кухне происходит что-то особенное», — сообщает Тэффи.

Но внешний компизм события (кухарка женится!), увиденного глазами семилетнего Гриши, сменяется у Чехова грустным раздумьем о судьбе Пелагеи. «Бедная, плачет теперь где-нибудь в потемках!» — думает мальчик о кухарке и украдкой сует ей в руку самое большое яблоко. Для Чехова Пелагея — «жертва человеческого пасллия», он осмеивает не ее, но атмосферу уродливого сватовства, весь уклад жизни добропорядочной буржуазной семьи.

⁷ Н. А. Тэффи. Тихая заводь. Париж, 1924, с. 90—91.

Тэффи ничего не говорит о господах Потаповны. Комическое событие занимает ее само по себе, причем внимание писательницы сосредоточено не на социальных отношениях, а на психологии героев. Женитьба Потаповны — брак по расчету. «Девушка не без воспоминаний» («Одно воспоминание живет у сестры в деревне, другое учится у модистки»), Потаповна ищет себе под старость «прочную любовь» с выгодой. Жених, которому за 60, тоже интересуется прежде всего приданым. Каждый из них старается доказать, что его здоровье хуже и он умрет раньше.

«— У меня здоровье-то женское. Разве может у вас быть такая слабость, как у меня, у девушки. У меня одних ребят пять штук было, вот и считай! Дети здорово здорово вредят.

— Эка важность — дети! У меня у самого в прошлом году ребенок был. Помер только. От прачки, от Марьи.

— Ребенок? — выпучила глаза Потаповна.

Лиловый пес тоже встрепнулся и вскинул ухо.

— Нешто в вашем возрасте это полагается?

Щеки у Потаповны вдруг отвисли и задрожали.

— Туда же стариком себя называет! В женихи лезет! Коли у вас в прошлом году дети были, так вы и через десяток лет не помрете. Разве я столько протяну? Какая мне от вас польза? Лысому бесу, прости господи, от вас польза будет, — ему и завещание делайте».

Тэффи смеется над женихом и невестой — они заботятся прежде всего о барахлишке, которое можно будет прибрать себе после свадьбы. Расставшись с женихом похорошему, Потаповна тоскливо причитает: «Не помрет он, старый черт, ни за что не помрет! Переживет он меня, окаянный, заберет всю мою худобишку!»⁸ Как мы видим, в рассказе Тэффи тоже есть ноты грусти, но это печаль по человеку, выродившемуся в человекообразное, а не осужденные социального уклада жизни.

В рецензии на один из дореволюционных сборников Тэффи А. Чеботаревская заметила, что писательница как бы оправдывает своих героев. «Нет, мы не гадкие, не злые, не глупые, а только жалкие, несчастные, запуганные, слабые, смешные... как бы повторяет она на каждой странице рассказов, весьма близких по элегическому тону

⁸ Н. А. Тэффи. Тихая заводь, с. 92.

и глубокой человечности сюжетов к лучшим образцам чеховского юмора»⁹. Тэффи посмеивается над маленькими слабостями человекообразных, их несовершенством, внешностью, моралью, поступками, тщетными попытками любой ценой выбиться в «человеки». Ее смех лишен злости. Всюду за внешне комическими событиями, за будничной житейской интонацией у нее прячется тоскливый вздох по настоящей, чистой и прекрасной жизни. Торжество Пошлости ужасает Тэффи — по она не знает, как с ним бороться. «О, как жутко!» — подтекст большинства юмористических рассказов писательницы, внешне забавных, внутренне глубоко трагичных.

Ноты печали роднят юмор Тэффи со «смехом сквозь слезы», однако ее смех отличен от юмора Гоголя и Чехова. Вот, например, рассказ Тэффи «Письмо». Господская «мамка», взятая из деревни, маленькая, насмерть испуганная городом, плачет так, что господа боятся — молоко скиснет. Она не знает адреса своих родных, но хочет написать им письмо. Ситуация напоминает классический рассказ Чехова «Ванька», с горестным письмом «на деревню дедушке». Мамка Марфа просит написать бывалого городского швейцара, и тот бойко сочиняет ей такое письмо: «Низко кланяюсь... от господа доброго здоровья... авиация достигает специальных размеров производства... сезонная жизнь в полном разгаре... и в чадку маскарадных наслаждений отдаем азарту бешеных страстей... Остаюсь известная дочь Мавра»¹⁰.

В центре рассказа — комическое противопоставление бесхитростной несчастной «мамки» и грамотея-швейцара, лихо жонглирующего штампами бульварных газет. Внешне рассказы «Ванька» и «Письмо» сходны. Однако у Чехова раскрывается причина всех бед Ваньки Жукова: мальчик отдан в услужение к сапожнику, который жестоко бьет его «чем попадя», заставляя работать дни и ночи напролет. «Мамка» у Тэффи — просто неграмотная деревенская дуреха, смешная в своем беспросветном отчаянии. Никто ее не обижает, и даже швейцар не думает смеяться над ней, хотя пишет в деревню по сути дела издевательское письмо. Тэффи просто изображает любопытные экземпляры человекообразных, не задаваясь во-

⁹ «Новая жизнь», 1912, № 7, с. 255.

¹⁰ Тэффи. Дым без огня. СПб., 1914, с. 24.

просом о более глубоких, социальных причинах их невежества и серости. Чехова заботит само общественное устройство, при котором Ванька Жуков вынужден идти в услужение. Объективизм Тэффи созерцателен: видя, как скучны, корыстны, ленивы, равнодушны и несчастны люди, она не в силах предложить ничего для их исправления, кроме смеха.

К первой книге «Юмористических рассказов» писательница взяла эпиграфом изречение Спинозы: «...ибо смех есть радость, а посему сам по себе — благо»¹¹. Все ее произведения — это по сути дела противление злу смехом: он сам — и выход, и спасение, ему дано исправлять общественные нравы. Вот почему, убеждаясь в засилии Пошлости, не прошибаемой никакими сатирическими, а тем более юмористическими ударами, писательница начинает впадать в пессимизм. В последние предреволюционные годы ее смех заметно серьезнеет. В предисловии к сборнику «Неживой зверь» Тэффи предупреждает читателя, что в книге много невеселого. И действительно, от ее рассказов чаще хочется плакать, чем смеяться. Перекликаясь уже с Чеховым, а не с Антошей Чехонте, она развивает мысль о трагизме существования «маленького» человека в жестоком мире.

Тэффи хорошо знает душу бедного, забитого жизнью человека, умеет почувствовать его обиды и горести как собственные. Примечателен в этом отношении рассказ «Явдоха», с его «глубоко человеческим объективизмом» (Горький), удивительным проникновением в психологию одинокой старухи-крестьянки. Лесникова Явдоха доживает свой век в маленькой хатке, стоящей на отлете, вдали от деревни. Единственное живое существо у нее — кабан «в дырявой пуньке, прилепившейся к хатке, так что ночью Явдоха всегда слышала, когда кабан чесал бок о стенку»¹². Все происходящее в мире старуха воспринимает с трудом, занятая каждодневными гнетущими заботами о куске хлеба. Грянула война, прошли мимо хатки солдаты — Явдоха вздыхает: «Подтыптали кабанову крапивку. Усе подтыптали!» Пришло письмо от сына «з вармии», Явдоха соображает: «Значит, забрали, значит на войне. Значит, денег к празднику не придет. Значит, хлеба не будет».

¹¹ Н. А. Тэффи. Юмористические рассказы, кн. 1, с. 5.

¹² Рассказ перепечатан в кн.: Тэффи. Рассказы. М., 1971, с. 94.

А в письме говорится, что сын Апанасий «приказал долго жить». Старуха не улавливает смысла письма, которое читает ей деревенский грамотей, а тот и объяснить толком не может. Подходя вечером к своей хатке, Явдоха думает «две думы — печальную и спокойную».

«Печальная была:

— Подтыптали кабанову крапивку.

А спокойная:

— Прислал Панас письмо, пришлет и денег. Пришлет денег, куплю хлеба».

Тэффи передает трагизм положения Явдохы скупой и выразительно, и мы ощущаем — она прошла школу «тоскливого, за душу хватающего» чеховского таланта. В рассказе нет ни лишнего слова, ни одной реплики «от автора». Объективная картинка жизни, списанная с натуры, перерастает в произведение искусства благодаря умению автора выражать мысль «невидимыми» художественными средствами. Читатель видит Явдохины руки с шершавыми пальцами и обломанными ногтями, источенный в нитку серп, которым она жмет для кабана крепкую волокнистую крапиву, растущую при дороге, старухину хатку, вросшую в землю по самые оконца. Горькая крестьянская нужда сквозит даже в описании деревенской свадьбы, шумного, но несеселого «гулянья», которое видит Явдоха в деревне. Тэффи изображает его сквозь призму восприятия старухи. «На селе праздник был: плели девки венок для кривой Ганки, просватанной за Никанора, Хроменкова сына. Сам Никанор на войну шел, а старикам Хроменковым работница в дом нужна. Убьют Никанора, тогда уж работницы не найти». Так просто и даже чуть цинично может рассуждать только смертельно измученный жизнью человек, у которого притупились все чувства и обесценились такие понятия, как любовь, семья, свадьба. Осталось и упорно засело в голове одно: как бы прожить еще день, не умерев с голоду. Сама обычность мыслей Явдохы, характерных не только для нее, но и для всей деревни, служит у Тэффи средством разоблачения и критики. Показывая дикое невежество, темноту, жестокость крестьянской жизни, она предельно объективна. Художественная манера писательницы напоминает почерк Чехова, автора «мужицких» повестей.

Рассказ «Явдоха» ассоциируется с чеховской «Тоской» — рассказом об извозчике Ионе, потерявшем сына.

Тема «Тоски» — одиночество «маленького» человека, до которого во всем большом мире никому нет дела, — близка Тэффи. И она пытается развеять тоску, обращаясь к седокам, но «веселые господа» издеваются над извозчиком или равнодушно отмахиваются от него. Тоска Ионы растет все больше, и он, наконец, находит собеседника. Обращаясь к своей мохнатой лошаденке, старик жалуется: «Так-то, брат кобылочка... Нету Кузьмы Ионыча... Приказал долго жить... Взял и помер зря».

Явдоха, получив письмо, тоже делится новостью с ... кабаном.

«Пошла Явдоха к кабану, поморгала и сказала:

— Сын у меня Панас. Прислал письмо з вармии.

После этого стало ей спокойнее».

Заметим, что Иона говорит о своем сыне такими же строгими уважительными словами, что стоят и в письме Явдохи: «Приказал долго жить». Комизм положения (разговор с лошаденкой или с кабаном) почти не воспринимается читателем, подавленным чувством неизбежного горя, обрушившегося на стариков. В личном несчастье Ионы или Явдохи он видит отражение вопиющей несправедливости, царящей в обществе. Название рассказа Чехова символично: тоска — не только горе Ионы, это тоска многих людей, тоска писателя по той человечности, которой нет в жестоком, бездушном мире.

В рассказах Тэффи «Явдоха», «Заяц», «Олень», «Тихая заводь», «Неживой зверь» и др. мир показан глазами героя. Тэффи часто прибегает к рассказу от первого лица, и монолог героя становится средством его разоблачения («Крепостная душа», «Покаянное»). Она мастерски передает психологию ребенка, неповторимый своеобразный мир его мыслей и чувств. Ее рассказы «Гурон», «Счастливая», «Исповедь», «Ревность», «Приготовишка» перекликаются с чеховскими «Мальчишками», «Детворой», «Событием», «Злым мальчиком».

Тэффи никогда не разговаривает с читателем в открытую, не навязывает ему своих мыслей, а подводит к выводам исподволь, пользуясь авторской прописью, психологическим подтекстом, системой художественных образов. Психологизм Тэффи реалистичен. Он служит определенной цели — показать трагическое одиночество человека в мире собственников и пошляков, его беззащитность и обреченность.

Творческая эволюция Тэффи чем-то напоминает путь Чехова от юморесок Антоши Чехонте до «Палаты № 6», «Трех сестер» и «Вишневого сада». Начав с произведений, в которых преобладала внешняя занимательность, игра слов, погопя за смешными сюжетами, Тэффи выросла в незаурядного мастера. Многословие ранних рассказов Тэффи сменяется сдержанным лаконизмом, юмор «каждого дня» — глубоким психологическим подтекстом, образы становятся емкими и выразительными.

Но эпоха реакции наложила неизгладимый отпечаток на творчество Тэффи. Она не верила в возможность революционного переустройства мира, не видела реальных сил, способных «перевернуть жизнь». В произведениях Тэффи последних предреволюционных лет и особенно в творчестве эмигрантской поры нарастают ноты скептицизма. Она тяготеет к философским обобщениям, уверенная, что лень, глупость, жадность, ложь и другие пороки универсальны и вечны. Возникает цикл сатирических рассказов о страстях человеческих. Все они глубоко проницательны. Ложь, по определению Тэффи, — «сокровище земли», ибо она концентрирует массу напрасно пропадающей «вральской» энергии, дурак — «зародыш конца мира», лень — лучшее природное качество. Человеку было лень рыть землю руками, и он придумал лопату, лень ходить пешком — и он изобрел паровоз. Отсюда сатирическое умозаключение, что в основе человеческого прогресса лежит лень, а следовательно, «лень — мать всей культуры».

Рассказ «Дураки» Тэффи начинается с посылки: «Кажется, будто все понимают, что такое дурак, и почему дурак, чем дурее, тем круглее», а потом доказывает, что вопрос сложнее, чем кажется. В сатирической лекции о дураке она приходит к выводу, что есть особая разновидность дураков. Это дураки набитые, т. е. те, которые всю жизнь учатся. Дураки, по словам Тэффи, хорошо устраиваются в жизни, так как не выносят никаких шероховатостей мысли, никаких нерешенных проблем. В обществе они — народ удобный, а во всех жизненных передрягах руководствуются тремя аксиомами: «Здоровье дороже всего», «Были бы деньги», «С какой стати» и постулатом: «Так уж надо». Тэффи заключает: «Все поведение дурака, как и его наружность, так степенно, серьезно и представительливо, что его всюду принимают с почетом. Его охотно выбирают в председатели разных

обществ, в представители каких-нибудь интересов. Потому что дурак приличен. Вся душа дурака словно облизана широким коровьим языком. Кругло, гладко. Нигде не зацепит». Обыгрывая термин «круглый», Тэффи заостряет сущность явления: круглый дурак — круглые мысли — круглая жизнь. Финал рассказа звучит как философское обобщение. Круг, сомкнутый дураком в политике, науке или искусстве, время от времени прорывается, если кто-то почувствует: «О, как жутко! О, как кругла стала жизнь! И прорвет круг»¹³.

«Больше так жить невозможно!» — решительно восклицает Чехов. «О, как жутко!» — тоскливо вздыхает Тэффи.

Чеховская «душечка» постоянно любила кого-нибудь, и эта любовь давала ей тот прочный жизненный футляр, без которого она не могла существовать. «Мы с Ваничкой», «мы с Васичкой», «мы с Сашенькой» — вот моменты ее удивительных перевоплощений. Она говорила с чужого голоса, повторяла чужие мнения, но была счастлива, пока находилась рядом с любимым. Чехов добродушно посмеивается над «душечкой», в голосе его нет прямого осуждения. «Душечка» имеет особый дар самоотречения, она может самозабвенно и преданно служить ближнему.

Сходный женский тип изображен в рассказе Тэффи «Кука». «Клавдия всю жизнь была подругой», — сообщает она читателям и рассказывает историю трагикомической любви Куки (Клавдии). Серенькая Кука беззаветно предана блестящей красавице Зое. Если Зоя весела, Кука улыбается, если Зою обидели, она яростно кидается на защиту. «Маленькая, рыженькая, хроменькая, одевалась она всегда в какие-то защитные цвета и благодаря этим цветам и собственной естественной окраске так плотно сливалась с окружающей средой — со стенами, с диваном, что ее и при желании нелегко было заметить. Душа у нее тоже принимала окраску среды»¹⁴. Но душа у Куки не маленькая, она вмещает большую любовь и большую ненависть. Ради подружки Кука отказывается от собственного счастья.

Характер «душечки» показан Чеховым как порождение — смешное, жалкое и трогательное — жизни русской

¹³ Тэффи. Рассказы. М., 1971, с. 58—59.

¹⁴ Тэффи. Книга Июнь. Белград, 1931, с. 96, 97.

провинции конца прошлого века. У Тэффи рамки изображения гораздо уже. Кука для нее — это «женский тип в комедии нашей жизни». Душечка немислима без характерного окружения: без дома в Цыганской слободке, без увеселительного сада «Тиволи», без сонной кухарки, которая шлепает босыми ногами по лужам, без черной кошечки Брыски. Куке нужен только диван и серенькая одежда. Она международна, интернациональна. Ее диван может стоять рядом с французским плакаром или около русской печки, а предмет любви может жить где угодно. Тэффи важен сам психологический тип человека, его абрис. Не случайно она так любит обобщения. Среди ее героев человекообразные, бледнолицые, жильцы белого света, ля-рюссы, продающие Россию и покупающие ее, и т. д. Даже названия ее рассказов, окрашенные скрытой иронией, говорят о том, что она подмечает в жизни широко распространенное: «Мудрый человек», «Виртуоз чувства», «Демоническая женщина», «Типы и группы», «Из тех, которым завидуют», «Типы прошлого».

«Жильцов белого света» Тэффи классифицирует так: враль, светлая личность, корявая старушонка, гимназист-грубиян, дама-патронесса, человек, который все знает (разновидность дурака), делец, стремящаяся женщина и т. д. Каждый из них — особый психологический тип. Вот характеристика корявой старушонки, самоуверенной и вездесущей, которая может быть богатой или бедной, образованной или нет: «Она входит в салон жизни через черный ход, впитывает душой кухню, коридор, столовую. Она знает о картине, сколько за нее заплачено, о концерте — почем был билет, об артисте — изменяет ли он жене, а каким он голосом поет или на чем играет — это уже не ее сфера»¹⁵.

В изображении Чехова мещанин — тоже фигура типическая; он типичен именно для русской действительности конца XIX в. Унтер Пришибеев, хамелеон, толстый и тонкий, человек в футляре крепко связаны со своим временем, с обстановкой. Герои Тэффи — жильцы всего белого света, она типизирует не только российскую действительность, а жизнь вообще. Но ведь если пошлость, ложь, лесть присущи всей человеческой природе вообще, то бесполезно с ними бороться. Тэффи сомневается в возмож-

¹⁵ Тэффи. Рассказы. М., 1971, с. 128.

ности переустройства общества, скептически относится к разговорам о перевоспитании человека. Социальные категории она подменяет отвлеченными.

М. Горький верно уловил в рассказах Чехова все усиливающуюся «одну глубоко ценную и нужную для нас ноту — ноту бодрости и любви к жизни»¹⁶. Произведения последних лет жизни Чехова неопровержимо свидетельствуют, что писатель верил: «не останется камня на камне — все полетит вверх дном, все изменится точно по волшебству». В творчестве Тэффи, напротив, росло чувство отчаяния и тоски. Лишенная социального кругозора, видя лишь мелочную жизнь эмигрантского «городка», где люди «никогда не смеялись и были очень злы»¹⁷, она восклицает в рассказе «Дар весны»: «Страшно жить на свете, господи!» и снова в «Книге Июнь» — «Страшно па свете твоём!». Не смешно, не грустно, а страшно. И уже не господа, а — господи! Все дальше уходит Тэффи от Гоголя и Чехова. В тоске мечется маленькая незащищенная душа ее героини, обращаясь к богу, всемогущему и жестокому.

В рассказе «Тихий спутник» Тэффи вспоминает, как, приехав в Берлин, она написала «письмо мирового значения» и тут же оговаривается: «мирового для моего мира, единственного, в котором живет человек и вместе с которым гибнет»¹⁸. В этом признании вся Тэффи, с ее сведением бытия — к быту, мира — к миру.

Из ужаса жизни, по мнению Тэффи, ведут пять дверей: религия, наука, искусство, любовь и смерть. Преодолевая страх смерти, она тешит себя теорией «мировой души», общей для всех людей, животных и растений. Возврат в единое — вот озарение, которое приходит к ней в последние годы жизни. И вместе с тем тоскливый вздох: «Бери меня в твою смерть — она лучше жизни»¹⁹.

Тэффи — не эпигон Чехова. Скорее — верная и способная ученица. Она постаралась постичь глубинную суть его творчества, впитать и по-своему переосмыслить характерные особенности его художественной манеры. Как Чехов, она выдвинулась в пору жестокой общественной

¹⁶ «М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи, высказывания». М., 1951, с. 125.

¹⁷ Тэффи. Городок. «Русские новости», 1962, № 906.

¹⁸ Тэффи. Книга Июнь, с. 94.

¹⁹ Н. А. Тэффи. Земная радуга. Нью-Йорк, 1952, с. 268.

реакции, когда началось повальное бегство от революции и яркий подъем 1905 года сменился глубоким упадком. Тэффи смеялась над обывательщиной, говорила об атмосфере пошлости, воцарившейся в жизни и литературе. Она талантливо высмеивала измельчавших героев вчерашнего дня, возродивших лозунг «малых дел».

В рассказе Чехова «Страх» есть такая фраза: «Мне страшна главным образом обыденщина, от которой никто из нас не может спрятаться» (VIII, 165). Обыденщину как порождение периода общественного упадка разоблачил Чехов. Власть жизненных мелочей, сплетающихся в замкнутый круг лжи, — главная тема творчества Тэффи. В этом она следует по пути, проложенному Чеховым. Но в отличие от него писательница объясняет все несчастья человека не социальными условиями, а засильем «человекообразных». Ей осталось чуждо убеждение чеховского героя в «Невесте»: «Главное — перевернуть жизнь» (IX, 444).

Влияние Чехова на формирование и развитие таланта Тэффи неоспоримо. Прямое признание писательницы в ее автобиографии подтверждается анализом ее творческого пути. Характерно, что Зощенко, который учился у Тэффи умению находить «прекрасно смешные слова», тоже сравнивал ее с Чеховым. Он писал: «во всех ее рассказах какой-то удивительный и истинный юмор ее слов, какая-то тайна смеющихся слов, которыми в совершенстве владеет Тэффи». А в набросках к статье «Н. Тэффи» заметил: «Чехов. Одинаковость. Непомерная. Рассказы Чехова и рассказы Тэффи. Если не сравнивать по силе творчества»²⁰.

Сравнивая творчество Чехова и Тэффи, не следует забывать о разномасштабности, несопмеримости их писательского дара, о разном характере видения и осмысления мира.

Трагизм беспросветного отчаяния — вот логический итог творческой эволюции Тэффи, которая писала незадолго до смерти: «Анекдоты смешны, когда их рассказывают. А когда их переживают — это трагедия. И моя жизнь — это сплошной анекдот, т. е. трагедия».

²⁰ М. Зощенко. Н. Тэффи. — «Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома, 1972». Л., 1974, с. 140, 139.

«НА ПОРТРЕТЫ СВОИ НЕ ПОХОЖ...»

(Чехов и Волошин)

4 марта 1899 г. Чехов писал А. С. Суворину из Ялты: «О студенческих беспорядках здесь, как и везде, много говорят...». Возможно, что именно в этот день к нему заходили двое студентов, высланных из Москвы за участие в «беспорядках». В Ялте они остановились у своего сокурсника Михаила Лаврова, сына редактора «Русской мысли» В. М. Лаврова, — который, по-видимому, и свел их с писателем. Один из студентов, по имени Макс, тогда же написал свей матери об этой встрече:

«Я познакомился с Чеховым и был у него с Мишей¹ два раза. Чехов по наружному виду очень напоминает своего Тригорина; молчалив, вял и неподвижен, на портреты свои не похож. Впечатление производит очень располагающее к себе. Разговора «интересного» не было: говорили о студенческих делах, расспрашивал он о постановке «Чайки», но сам, видимо, тщательно воздерживался от выражения собственных мнений. В то время как мы были у него, он занимался чтением «Требника». Очевидно, в одном из ближайших рассказов требник будет фигурировать². Вообще он очень прост и добродушен. Производит впечатление человека скупающего...»³

Письмо это не датировано, но в нем есть указание на то, что Чехов уже получил письмо от А. С. Суворина: «Чехов, между прочим, говорил, что Суворин ему писал, что последует всеобщая амнистия». 18 марта в письме к И. И. Орлову Чехов отмечал: «И исключенные студенты ко мне заходили...». К этому времени студент Макс Волошин уже возвратился в Феодосию (куда был выслан,

¹ М. П. Свободин (1880—1906), папнаящий переводчик и драматург.

² В рассказах Чехова, написанных в это время («Архперей», «В овраге»), «Требник» не упоминается.

³ Письмо М. А. Волошина к Е. О. Волошиной. — Рукописный отдел Института русской литературы, ф. 562. Материалы, хранящиеся в этом фонде, в дальнейшем цитируются без ссылок на местонахождение.

«по месту жительства», из Москвы), так что знакомство его с Чеховым определенно можно отнести к началу марта 1899 г.

Впоследствии поэт, критик и художник Максимilian Волошин (1877—1932) не раз, конечно, вспоминал эту единственную свою встречу с писателем. И немало размышлял о творчестве Чехова, вполне разделяя увлечение им своего поколения. Так, 7 апреля 1900 г. Максимilian Александрович сообщал своей феодосийской знакомой А. М. Петровой из Москвы: «Чехова новый рассказ «В овраге» напечатан в январской» «Жизни», и в нем есть великолепные страницы, — в которых даже как будто что-то новое проскальзывает <...> Теперь Чехов пишет новую пьесу, которая пойдет в Художественном театре зимою, но ни название, ни содержание еще неизвестны». 23 октября того же года, находясь в Средней Азии, он писал своему двоюродному брату Я. А. Гловову: «Поставлена ли уже новая пьеса Чехова? Как только она выйдет, вышли мне, пожалуйста, ее немедленно...» Там же, в Средней Азии, М. Волошин собирался ставить «Дядю Ваню» (письмо к Е. О. Волошиной, 29 января 1901 г.).

Оказавшись в Париже, близко соприкоснувшись с французскими литературно-художественными кругами, Волошин обнаружил, что французы «Чехова не любят и находят его слишком похожим на Мопассана»⁴. Это наводило на размышления о разнице французского и русского театров. «Театр германский и славянский — театр Метерлинка, Верхарна, Ибсена, Гауптмана, Чехова, совершенно невозможен в Париже», — заключает М. Волошин⁵. Однако «невозможный в Париже» Чехов, по мнению Волошина, многим связан с Францией: «Он очень много взял в своей форме от французских писателей. Может, даже он первый был в России таким талантливым писателем европейского типа, который «делает» свои вещи» (письмо к М. В. Сабашниковой, август 1904 г.).

Какова же драматургия Чехова по существу? Что он внес нового в русский театр? «Медлительный темп» его

⁴ М. Волошин. «Борис Годунов» в парижской опере. — «Русь», 8 июня 1908 г., № 156.

⁵ М. Волошин. Лица и маски. (Письма о Парижском театре). — «Театральная Россия. Театральная газета», 11 декабря 1904 г., № 1 (пробный), с. 27.

пьес⁶, «беллетристические приемы» на сцене⁷, «эпические формы»⁸, «отсутствие действия»⁹ — все это делает Чехова «еретиком» современной русской драматургии¹⁰. И, как всегда заостряя и углубляя свою мысль, М. Волошин заключает: «Чехов не был вовсе драматургом, хотя и писал прекрасные пьесы. Художественный театр блестяще разрешил вопрос о том, как эти пьесы, несмотря на всю их несценичность, могут быть показаны на сцене, не теряя ни одного из их художественных достоинств <...> Чехов только при крайней индивидуализации и сжатости художественных характеристик действующих лиц и сумел достичь того, чтобы на место действия подставить состояние и настроение (что требовалось и моральной атмосферой его героев и его эпохи — в этом была художественная правда), и нужна была вся опытность и любовь к нему Художественного театра, чтобы оправдать его попытку»¹¹.

М. Волошин все больше утверждает в мысли, что «история русской драмы закончилась вместе с Чеховым и на нем прервалась»¹². «Чехов в своем многоликом муравейнике исчерпал всю будничную тоску русской жизни до дна и она подошла к концу»¹³. «Пройдя сквозь опрозраченный и успокоенный театр Тургенева, русская пьеса закончилась драматическим пейзажем в образе театра Чехова — и пути русской драматической литературы на этом оборвались»¹⁴. Не потому ли и сама смерть писателя осмысливается Волошиным в этом же плане: «Ведь он и

⁶ М. Волошин. «Борис Годунов» на сцене Московского Художественного театра. — «Русь», 11 декабря 1907 г., № 332.

⁷ М. Волошин. Театры. — «Русская художественная летопись», 1911, № 5 (март), с. 80.

⁸ М. Волошин. «Братья Карамазовы» в постановке Московского Художественного театра. — «Ежегодник императорских театров», 1910, вып. VII, с. 154.

⁹ М. Волошин. Театр. — «Русская художественная летопись», 1911, № 3 (февраль), с. 47.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² М. Волошин. Имел ли Художественный театр право инсценировать «Братьев Карамазовых»? — Имел. — «Утро России», 22 октября 1910 г., № 280.

¹³ М. Волошин. Магия творчества. О реализме русской литературы. — «Весы», 1904, № 11, с. 3.

¹⁴ М. Волошин. Русская трагедия возникнет из Достоевского. — «Русская молва», 15 марта 1913 г., № 93.

жил-то так, как будто он уже давно умер. И вещи его выходили так, будто посмертные произведения, и еще будет так же выходить некоторое время. . .»

Размышляя о театре Тургенева и Чехова, М. Волошин сопоставлял «Месяц в деревне» и «Три сестры». «Две русские, слишком русские пьесы. Такие схожие своей национальностью и уже такие разные, хотя отделенные каким-нибудь полувеком. Русского в них то, что все их герои так слабо связаны друг с другом. Никаких устоявшихся исторических скрепов между ними. Личная привычка и сентиментальная боль разлуки — вот что связывает их, и потому скрепы так быстро рвутся. < . . . » В тургеневской пьесе есть какая-то оседлость, но в чеховской она уже распадается. У Тургенева есть еще в самой земле — в усадьбе помещицей — какая-то культура, которая сдерживает, учит, скрепляет людей. А у Чехова уже никто ни к чему не прикреплен, ни у кого нет сознания ни текущего мгновения, ни данного места. Вся пьеса только и построена на этой тоске по иному времени и по иному месту: как хорошо будет жить через триста лет, и как хорошо жить не здесь, а в Москве, к чему знать здесь итальянский язык и к чему иметь живую душу? Тоска по работе, по реальному делу — это только желание убедиться в своей личной связи с государственным целым. Но именно этой органической связи нет — и отсюда тоска всякой работы. . .»¹⁵

И, подходя к определению чеховского театра, Волошин находит ему имя: театр интеллигенции. «Русский театр был бытовым театром то того, то иного более или менее устойчивого класса общества, то купеческим, то дворянским, то чиновничьим: то театром Островского, то театром Грибоедова и Тургенева, то театром Гоголя. Русская интеллигенция, благодаря своему универсально-собирающему характеру, умела обобщать эти типы театра и создала на один момент свой собственный театр — театр Чехова»¹⁶.

Более всего интересуясь Чеховым-драматургом, Волошин в своих статьях касался и его прозы. В ней он находил общее с прозой Тургенева: «школа интимного пей-

¹⁵ Незаконченный набросок «Месяц в деревне» и «Три сестры».

¹⁶ М. Волошин. Мысли о театре. — «Аполлон», 1910, № 5, с. 38.

важа», на которой вырос И. А. Бунин¹⁷. Волошин отмечал, что «русская литература была всегда литературой темперамента»: «достоинство «тонкости» ей почти неизвестно». Здесь сказались его французские пристрастия. Тем более настойчиво подчеркивал он импрессионистскую «тонкость настроения» Чехова¹⁸.

В языке Чехова он ценил разговорные интонации, считая, что Глеб Успенский первым в России обратил «внимание на передачу живой речи», а продолжателем его явился Чехов¹⁹. В разговоре с молодым А. Н. Толстым в 1908 г. Волошин назвал Чехова среди тех немногих писателей, которые хорошо «передают речь», — отметив у него «горбуновскую манеру», «анекдотную бытовую речь»²⁰. Одним из важнейших достижений русской прозы поэт считал «стремление к краткости и сжатости», которое началось именно с Чехова (письма к С. Г. Кожевниковой от 4 марта 1923 г. и к В. В. Вересаеву от 2 апреля 1923 г.).

Очень рано возникли у Волошина мысли о судьбе чеховского творчества в далеком будущем, о его исторической роли. 16 (29) мая 1901 г. он писал матери из Парижа: «Мне представляется, как какой-нибудь будущий историк уже совершившейся и отошедшей в то время вдаль русской революции будет отыскивать ее причины, симптомы и веянья и в Толстом, и в Горьком, и в пьесах Чехова, как историки французской революции видят их в Руссо и Вольтере, и Бомарше. Теперь Чехова семидесятники упрекают за бесцельность и пессимизм, а историк будущего именно в этих качествах будет видеть именно его революционное значение...»

Таким образом, выдвигая мнение о внутренней исчерпанности драматургии Чехова, о его завершающем, итоговом значении, М. Волошин в то же время и оснаивал это мнение, предвидя долгую жизнь его произведений, понимая исторический смысл его творчества.

¹⁷ М. Волошин. Лики творчества. «Стихотворения» Ивана Бунина, 1903—1906. Изд. «Знания». — «Русь», 5 января 1907 г., № 5.

¹⁸ Незаконченный набросок «1907 год в русской литературе».

¹⁹ М. Волошин. Опыт переоценки художественного значения Некрасова и Алексея Толстого (ИРЛИ, ф. 562, л. 35).

²⁰ А. Н. Толстой. В кафе (ИМЛИ, ф. 43, № 143/107).

МУЗЫКА ПРОЗЫ

(«На пути» Чехова и фантазия Рахманинова)

Со свойственной ему ироничностью, когда речь шла о себе самом, Чехов составил в 1890 г. «табель о рангах», первое место среди русских мастеров отдав Толстому, второе Чайковскому, третье Репину, себе оставив «девяносто восьмое»¹. Между тем уже в эти годы его влияние на судьбы русского искусства было весьма значительным. В особенности очевидным становится это, если вспомнить С. В. Рахманинова (1873—1943), молодого его современника.

Рахманинов был страстным поклонником Чехова — всего «мпра Чехова»: и обаяния его гармоничной личности, отразившегося в творениях и так хорошо знакомого Рахманинову по встречам с писателем; и чувства родной природы, родины, чего так не хватало ему в годы жизни на чужбине и что ярко проявилось уже в ранних его произведениях; и чеховского лиризма, соединенного с мягким юмором, наконец, того особенного склада художественного мышления, который получил со временем определение «музыкальности» чеховского стиля².

Чайковский собирался написать совместно с Чеховым на его либретто оперу по мотивам лермонтовского «Героя

¹ Письмо М. И. Чайковскому от 16 марта 1890 г.

² Это чувство отличалось удивительным постоянством, по свидетельствам близких Рахманинову людей (см. «Воспоминания о Рахманинове», т. 1—2. М., 1974), трогательным вниманием ко всему, что было связано с Чеховым, и было пронесено через всю его жизнь. Как самое дорогое воспоминание («Умирать буду — вспомню об этом с гордой радостью») хранил Рахманинов память о первой встрече с Чеховым в Ялте в 1898 г. Чехова поразило тогда одухотворенное лицо пианиста (Рахманинова), аккомпанировавшего Шаляпину, и он тут же после концерта высказал ему свое впечатление: «... Молодой человек, у вас замечательное лицо — вы будете большим человеком» («Воспоминания о Рахманинове», т. 2, с. 241). Незадолго до смерти, доживая последние дни, Рахманинов вспомнил о Чехове в письме, которое не в состоянии был закончить (там же, т. 2, с. 270—271). Свидетельства об отношении Чехова к Рахманинову очень скудны. См.: *Н. Р. Эйгес. Чехов и Рахманинов.* — В кн.: *Н. Р. Эйгес. Музыка в жизни и творчестве Чехова.* М., 1953.

нашего времени»; Рахманинов создал фантазию для симфонического оркестра, программой для которой послужила новелла Чехова «На пути» и лермонтовское стихотворение «Утес»³.

Это уникальный в своем роде факт — органический синтез творческих замыслов прозаика, поэта и музыканта, к тому же еще гениальных мастеров. Факт этот исключительно важен для понимания и типологических свойств чеховской прозы, и специфики музыкальных идей, их выражения в симфоническом творчестве Рахманинова, наконец, для осмысления глубинных, общих закономерностей музыки (вырывающейся, по определению Чайковского, за пределы слов) и словесного искусства, причем прозы, наиболее далекой, кажется, от звучащей гармонии, отражающей жизнь в формах самой жизни в отличие от так называемых «чистых искусств».

Трудности, вырастающие перед исследователями этого чеховского произведения, велики. Оно таит в себе немало неожиданных парадоксов. Новелла совершенно лишена сюжетного движения — и между тем исполнена напряженнейшей лирико-драматической силы. На протяжении почти всего повествования господствует исповедь Лихарева, и только перед завершением рассказа получает лирическую направленность другая центральная тема, связанная с образом Иловайской, тема страстной, любящей женской души. Экспозиция разворачивается медлительно, неторопливо, наполнена множеством подробностей, конкретных описаний, и вся соткана из контрастов, которые, однако, не бросаются в глаза, уходят как бы в глубь художественной системы, в отношения и связи ее элементов.

... За большим некрашеным столом сидел высокий, широкоплечий мужчина лет сорока. Облокотившись о стол и подперев голову кулаком, он спал.

... Это была маленькая, худенькая блондетка, лет двадцати, тонкая, как змейка, с продолговатым белым лицом и с вьющимися волосами. Нос у нее

³ Рахманинову было в то время (1893 г.) 20 лет, и это было его первое крупное симфоническое сочинение программного характера. Чехов писал «На пути» (1886) тоже как своего рода эксперимент, не боясь серьезности темы, которую брался решить, и трудностей художественного порядка, выставлявших перед ним.

Огарок сальной свечи, воткнутый в баночку из-под помады, освещал его русую бороду, толстый шпорокий нос, загорелые щеки, густые черные брови, нависшие над закрытыми глазами... И нос, и щеки, и брови все черты, каждая в отдельности, были грубы и тяжелы, как мебель и печка в «проезжающей», но в общем они давали нечто гармоническое и даже красное. Такова уж, как говорится, планка русского лица: чем крупнее и резче его черты, тем кажется оно мягче и добродушнее.

был длинный, острый, подбородок тоже длинный и острый, ресницы длинные, углы рта острые, и благодаря этой всеобщей остроте выражение лица казалось колючим. Затянутая в черное платье, с массой кружев на шее и на рукавах, с острыми локтями и длинными розовыми пальчиками, она напоминала портреты средневековых английских дам. Серьезное, сосредоточенное выражение лица еще более увеличивало это сходство...

Это портреты Лихарева и Иловайской. Однако еще до появления героини возникает тема, выражающая внутреннюю конфликтность структурного плана новеллы. Читатель незаметно для себя самого оказывается вовлечен в русло определенной логики постепенно разворачивающейся художественной системы. Вслед за портретом Лихарева, вполне созвучным мирной обстановке «проезжающей», отделенный от предшествующего повествования стилистической фигурой (паузой — многоточием), неожиданно врывается напряженный, насыщенный подлинно драматической экспрессией эпизод — шум метели, дикая «музыка» непогоды⁴. Характерно, что экспозиция новеллы завершается обращением к той же теме, только еще более драматизированной: «Дикая музыка становилась все сильнее...» Первый эпизод заключается словами: «Очарованная этой дикой, нечеловеческой музыкой, проезжающая, казалось, оцепенела навеки».

Дальнейшее повествование (исповедь Лихарева) представляет собою нарастающие волны напряжения, сменяющие одна другую⁵. Тема несчастья, житейских и духов-

⁴ Ср. аналогичного рода остроконфликтную тему в пейзаже рассказа «Ведьма» (1886).

⁵ Диалогический обмен репликами уступает место бурным монологам героя. Динамика чувств отражается и в описательных фрагментах: «Лихарев поднялся и опять сел»; «Лихарев вскочил и заходил по комнате»; «Лихарев сжал кулаки, уставился

ных неурядиц героя, уже сама по себе достаточно выразительная, усиливается параллельной линией развития родственной темы детского горя Саши, дочери Лихарева, которая делит с отцом его бесприютную, скитальческую жизнь. Любопытно, что все включения этого образа в художественную ткань идут в тоне все более повышающегося раздражения, резкости, чтобы в кульминации средней части неожиданно разрешиться в огромной силы лирическое переживание. Причем характерно, что во всех этих повторах как постоянный спутник капризов Саши возникает контрастный по отношению к состоянию девочки облик ее отца, всегда робкого, виноватого, сконфуженного. Это замечательная черта композиционной структуры повеллы: темы одного и того же содержания противопоставляются друг другу, способствуя интенсивному нарастанию волны эмоционального напряжения.

К высшей кульминационной точке, совпадающей с завершением средней части новеллы, стремится еще одна тема, испытывая значительные преобразования в ходе этого движения. В тот момент, когда Лихарев со «страстным напряжением» высказывает мысль о поэзии женского сердца, о величии женской «безграничной и всепрощающей любви», перед нами вдруг появляется Иловайская, но совсем не та сдержанная, рассудительная, «колючая» дама, какую мы когда-то видели в «проезжающей».

«Иловайская медленно подпнулась, сделала шаг к Лихареву и впилась глазами в его лицо... Первый раз в жизни Иловайская видела перед собой человека увлеченного, горячо верующего... она, сама того не замечая, стояла перед ним как вкопанная и восторженно глядела ему в лицо».

Завершение средней части новеллы дает исключительно ясно выраженный закон чеховской архитектоники в концовках крупных разделов формы: слияние в сжатом фрагменте различных тем, образов, положений, связанных

в одну точку...». Повторяющаяся подробность, окрашенная тонким чеховским юмором, фиксирует разные моменты этого движения: «Судя по кашлю, у Лихарева был бас, — коротко замечает автор, — но, вероятно, из боязни говорить громко или из лишней застенчивости, он говорил тенором». Перейдя, однако, к самой задушевной своей теме, увлекшись разговором, Лихарев заговорил вдруг «басом, стукнув кулаком по столу», и, наконец, сконфуженный, снова шепчет, раскуривая папиросу, завершая разговор.

с предшествующим повествованием и испытывающих порой сложнейшие метаморфозы.

«Потемки, колокольный звон, рев метели, хромой мальчик, рошущая Саша, несчастный Лихарев и его речи — все это мешалось, выросло в одно громадное впечатление, и мир божий казался ей фантастичным, полным чудес и чарующих сил. Все только что слышанное звучало в ее ушах, и жизнь человеческая представлялась ей прекрасной, поэтической сказкой, в которой нет конца. . .»

Слышала она плач.

— Дорогой папа, — нежно умолял детский голос ⁶, — вернемся к дяде! Там елка! Там Степа и Коля!

— Дружочек мой, что же я могу сделать? — убеждал тихий мужской бас. — Пойми меня! Ну, пойми!

И к детскому плачу присоединился мужской. Этот голос человеческого горя среди воя непогоды коснулся слуха девушки такой сладкой человеческой музыкой, что она не вынесла наслаждения и тоже заплакала. . .»

В одной точке высшего напряжения концентрируются основные линии тематического развития — вот смысл этого композиционного приема. Другой его существенный момент — разрешение этого напряжения в иное настроение, иное эмоционально-смысловое содержание, чем то, какое было намечено в начале динамической содержательной структуры.

Вспомним пейзаж-звукопись в экспозиции новеллы:

«Очарованная этой дикой, нечеловеческой музыкой, проезжающая, казалось, оцепенела навеки».

Затем нарастание в экспозиционном заключении:

«Дикая музыка становилась все сильнее. . .»

В момент же кульминации появляется тема просветленного характера, утверждающая силу человеческого духа, торжествующего, несмотря на все беды и несчастья, над жестокой, злобной силой обстоятельств:

«Этот голос человеческого горя среди воя непогоды коснулся слуха девушки такой сладкой, человеческой музыкой. . .»

Однако не только подобного рода сквозные темы пользуются особым вниманием автора. Совершенно незна-

⁶ В предшествующих фрагментах текста это характерный тон обращенный отца к дочери: «Дружочек мой, не хочешь ли чаю? — спросил он нежно. — Пей сам! — грубо ответила девочка».

чительные, казалось бы, по своему содержательному потенциалу детали приобретают большой интерес и смысл. В разных точках повествования, например, трижды появляется одна и та же беглая подробность — лубочная картинка с изображением шаха Наср-Эддина: сначала в пространном описании «проезжающей», затем в эпизодах пробуждения Саши и барышни Иловайской. Две последние сцены, где встречается этот тождественный повтор, основаны на тонких ассоциативных связях; знакомый уже нам образ, возникший в первый момент как случайная, «проходная» деталь, невольно подчеркиваясь повторениями, еще более закрепляет соотнесенность этих фрагментов текста между собой. Точно так же динамический взрыв в кульминации средней части предваряется старыми, «нейтральными» подробностями, связанными с описанием «проезжающей» и с портретом Лихарева.

У нас есть основания говорить о многофункциональности такого рода повторяющихся деталей. Они имеют смысл как зримые, конкретные черты художественного изображения, но вместе с тем они становятся важными средствами формообразования: сопрягая отдаленные фрагменты текста, они дают возможность читателю почувствовать напряженнейшее развитие, уложившееся в этих пределах повествования, организуют произведение как некое внутреннее единство, которое, благодаря таким соотнесениям и связям, и ощущается как художественная целостность.

Исповедь Лихарева, занимавшая всю среднюю часть новеллы, достигавшая недавно вершин патетики, драматизма, заканчивается эмоциональным спадом. Мысль снова возвращается к тому, с чего когда-то начался разговор. Герой становится прежним «виноватым», «сconfуженным» Лихаревым и тихонько шепчет Иловайской, завершая круг развития своих идей: «Природа вложила в русского человека необыкновенную способность верить...» (ср. начало разговора: «Вера есть способность духа... Эта способность присуща русским людям в высочайшей степени»).

За этой последней репликой и возникает кульминационный взрыв, где появляются отблески, реминисценции прежних образов, тем, проходивших в экспозиции.

Следующая, третья часть общей композиционной структуры рассказа тоже обращена к экспозиции, но уже в ином

духе, чем завершение средней части. Автор словно перебирает одну за другой старые композиционные «вехи», которые оставили след в памяти читателя. Иловайская неожиданно, как и Саша, пробуждается, но уже разбуженная не колокольным звоном, а пасхальной веселой песней, врывающейся в трактир вместе с праздничной толпой народа. Снова появляются детали описания «проезжающей»: печка, лампадка (они уже потухли), заснеженные окна, Наср-Эддин на стене. Характерно, что в этом фрагменте отчетливо дают себя знать черты обратной симметрии, т. е. подчеркнутой замкнутости формы. В особенности заметно это свойство композиционной структуры при наблюдении над образом Иловайской (момент введения этого персонажа в повествование и его появление в финале. Сначала «узел», превращающийся в маленькую, изящную женщину, — самое развернутое описание; затем — портрет Иловайской с ее характерным «колючим» выражением; спустя некоторое время — ее своеобразная манера говорить, шевеля пальцами перед лицом.

В повторениях финала нет полного тождества: используется частый у Чехова прием, когда по детали воссоздается целое, испытанное читателем некогда впечатление. Сама же последовательность сцеплений четко выдержана и представляет собой «обратный ход», если иметь в виду характер связей тех же элементов в экспозиции: героиня взволнованно говорит, «шевелия перед своим лицом пальцами», мы видим ее побледневшее «колючее лицо». Обрамление возникает в виде одного и того же эпизода, сначала пространного, затем лаконичного, сжатого, своего рода напоминания о былом.

Вслед за ним «кучером» вошла невысокая, почти вдвое ниже кучера, женская фигура без лица и без рук, окутанная, обмотанная, похожая на узел и тоже покрытая снегом. От кучера и узла на девочку пахло сыростью... Затем девочка выдела, как из середины узла вы-

За дверь послышался голос кучера. Иловайская молча, со строгим, сосредоточенным лицом⁷ стала одеваться. Когда было кончено превращение живого человека в бесформенный узел, Иловайская оглядела

⁷ Здесь скрытая переключка с характерной чертой первого описания героини в экспозиции: «...она напоминала портреты средневековых дам. Серьезное, сосредоточенное выражение лица еще более увеличивало это сходство».

лезли две маленькие ручки, потянулись вверх и стали сердито распутывать путаницу из шалей, платков и шарфов. Сначала на пол упала большая шаль, потом башлык, за ним белый вязаный платок. Освободив голову, презжая сняла салоп и сразу сузилась наполовину. Теперь уже она была в длинном сером пальто... Презжая сняла пальто, отчего опять сузилась наполовину, стащила с себя плетские сапоги и тоже села.

Теперь она уже не походила на узел...

Одна часть общей архитектоники произведения соотносится с другой, но не в виде тождества, а скорее как воспоминание, дающее возможность восстановить по отдельным признакам прежде воспринятые эпизоды в их связях друг с другом. Создается ощущение замкнутости формы и вместе с тем динамического движения образной системы. То, что звучало только что со «страстным напряжением», бурными порывами (исповедь Лихарева), переходит снова в буднично-уравновешенный тон; напротив, прежде сдержанная (в экспозиции) тема Иловайской насыщена с трудом сдерживаемым волнением. Возникают как бы два встречных потока развития, преобразующих исходный материал⁸.

Тема горя, несчастья загнанного жизнью, страдающего, одинокого героя переходит в иное русло: Лихарев «равнодушно» реагирует на известие Иловайской о том, что ждет его в должности управляющего шахтами, «добродушно улыбается», «весело болтает»; Иловайская же, прежде рассудительная, «колючая», сдержанная, теряет свою уравновешенность. Она захвачена новым чувством, говорит горячо, с таким же искренним порывом, как когда-то Лихарев исповедовался перед ней, не может не выдать своего состояния («верхняя губа ее дрожала, а колючее лицо побледнело»). Теперь это уже не сухая фигурка,

⁸ Позднее Чехов использует этот прием большой драматической силы в повести «Три года» (1895) в характеристике отношений Юлии Сергеевны и Алексея Федоровича Ляптевых.

напоминающая средневековых холодных героинь, а страстная, женственная натура — подлинная «поэзия сердца», о чем говорил совсем недавно Лихарев. Если до сих пор на протяжении всего повествования доминировала драматическая тема (исповедь Лихарева, его судьба), то здесь, в завершении новеллы, прорывается стихия лирического чувства.

Заканчивается этот отрывок текста, полный внутреннего движения, превращением взволнованной героини в «узел», т. е. действием, обратным тому, которое совершилось в экспозиции.

Структурно-композиционная цепь элементов, соотносенных с экспозицией, как будто бы сведена воедино. Но структура новеллы еще не завершена. Функции завершающей части (замыкания — итога всей художественной системы) выполняет следующий фрагмент текста (зимний пейзаж, отъезд Иловайской).

Краткая зарисовка природы начинается с темы, некогда подчеркнута конфликтной («... на дворе злилась вьюга»), но смягченной иным настроением — лирическим по своему характеру образом «мягкого пушистого» снега. Этот излюбленный у Чехова сквозной образ, носитель лирического переживания, затем варьируется, но постоянна его доминанта: «Снеговые хлопья» (IV, 591), «крупные хлопья снега» (IV, 592), «облака мягкого крупного снега» (IV, 604).

Далее повторяется тема, связанная с одним из эпизодов исповеди Лихарева, способного увлечь своей верой искренние, отзывчивые души.

...ему вдруг стало казаться, что еще бы два-три хороших сильных штриха, и эта девушка простила бы ему его неудачи, старость, бездолие и пошла бы за ним, не спрашивая, не рассуждая⁹.

Самые гордые самостоятельные женщины, если мне удавалось сообщить им свое вдохновение, шли за мной, не рассуждая, не спрашивая.

Заключение новеллы также подчеркивает ее замкнутую целостность.

⁹ Сюжетный ход, который здесь намечен лишь как возможность, осуществлен в реальных судьбах героев новеллы 1892 г. «Соседи» (Власич и Зина).

Целые облака мягкого крупного снега беспокойно кружились над землей и не находили себе места. Лошади, сани, деревья, бык, привязанный к столбу, — все было бело...

Снежинки жадно садились на его волосы, бороду, плечи... и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утес, но глаза его все еще искали чего-то в облаках снега.

Последняя фраза обращена к эпиграфу¹⁰; возникает общее композиционное кольцо, придающее окончательную замкнутость всей структуре (Лихарев — утес) и дополнительные лирические значения всему содержанию новеллы.

Рассказ «На пути», таким образом, являет черты такой художественной системы, которая, подобно лирике, способна вызывать в сознании воспринимающего «неназванные представления»¹¹ и которая в не меньшей степени родственна природе музыкальных форм, где тончайшие душевные движения, эмоциональные состояния, находя свое выражение в сложных отношениях и связях художественных элементов, укладываются одновременно в очень строгие, «рационалистические» композиционные структуры. Здесь уместно вспомнить определение музыки Гегелем, схватывающее внутреннюю диалектическую противоречивость, «две крайности» музыкального искусства, где неудержимый порыв чувства, «звучащая душа» сочетаются с облаженной рассудочностью¹². Чехов сохранил эпический элемент, ни в чем не погрешив против природы своего искусства, и в то же время придал ему силу и эмоциональную выразительность лирического высказывания. Он «поэтизировал» композицию, т. е. сообщил ей черты, родственные поэтико-музыкальным структурам. Здесь громадное значение имеет принцип композиционной организации, близкий важнейшему принципу музы-

¹⁰ Начальные строки стихотворения Лермонтова «Ночевала тучка золотая / На груди утеса великана...»

¹¹ См. Л. Гинзбург. О лирике. Л., «Сов. писатель», 1974, с. 355. Это наблюдение Л. Гинзбург над поэтикой символистов дает возможность понять, почему последние увидели в Чехове своего предтечу, хотя, разумеется, тончайшие ассоциативные связи, лежащие в основе поэтики Чехова, совершенно лишены «сверхчувственного», мистического элемента русского символизма.

¹² Гегель. Соч., т. 14, с. 97—110.

кального формообразования — репризности¹³. Действие продолжается, мы ясно ощущаем динамику событий или состояний героев, логику мыслей персонажа, а между тем перед нами — строго организованный в виде определенных словесных комплексов повтор конкретной идеи-образа в процессе ее становления, саморазвития.

Новелла, стоившая Чехову большого труда¹⁴, действительно музыкальна по своей архитектонике.

Однако сопоставление рассказа «На пути» с симфонической фантазией для оркестра Рахманинова требует чрезвычайной осторожности. В произведении Рахманинова — особый тип программности, не подчинение музыки словесному искусству (хотя в симфонической фантазии есть элементы сюжетно-повествовательной программности), а соприкосновение двух различных художественных сфер творчества на основе общности, тоже не прямой и не тождественной, идейных замыслов произведений¹⁵. Здесь неуместны прямые аналогии, речь может идти о выяснении характера музыкальных образов, об их развитии, движении, переходах. Но совершенно необходимо, добавим, и сравнительный анализ литературного источника, его художественной структуры, а не только внешнего сюжетного движения.

Изучение особенностей становления поэтических идей чеховской новеллы, ее архитектоники приводит к выводу о том, что программность симфонической фантазии представляет собой сложный идейно-образный синтез и не может быть истолкована в том духе, как это нередко делается: «Рассказ Чехова явился для композитора не программой (?), а лишь толчком, пробудившим его творческую мысль. Музыкальное содержание «Утеса» легче ассоциируется с избранным в качестве эпиграфа стихотворением Лермонтова»¹⁶. Дело не в легкости ассоциаций, но в характере развития эмоционально-образного содержания. Здесь как раз много общего в музыкальной ком-

¹³ См. В. В. Ванслов. Эстетика романтизма. М., «Искусство», 1966, с. 305—306.

¹⁴ См. письмо к Н. А. Лейкину от 24 декабря 1886 г.

¹⁵ С этим высшим родом программного симфонизма связан термин «поэдность», введенный Б. Асафьевым («Мост, связывающий эмоциональный мир музыки с миром идей»). См.: Е. М. Орлова. Б. В. Асафьев. 1964, с. 121.

¹⁶ А. Соловцов, С. В. Рахманинов. М., «Музыка», 1969, с. 134.

позиции с чеховской новеллой. Укажу, например, на контрастность темы утеса и лирической темы (темы любви), которая постепенно проявляет свою эмоциональную напряженность, на то, что контрастная образность переходит от уравновешенного раздела экспозиции с его живописностью, картинностью, «описательностью» в сферу напряженнейшей духовной драмы, в лирико-драматическое развитие, ведущее от одной кульминации, одного «узла» нервного напряжения через подъемы и спады к другому, вплоть до трагически звучащей коды. С другой стороны, в рассказе Чехова тщетно было бы искать образ, хотя бы в какой-то мере аналогичный рахманиновской теме тучки с ее легкостью, воздушностью, грациозным движением¹⁷. Но даже и эта тема осложнена в экспозиции фантазии драматическим развитием, что выводит ее, строго говоря, за пределы содержания только лермонтовского образа.

Фантазию Рахманинова, следовательно, нельзя истолковывать в качестве программной вещи или тем более как некую музыкальную иллюстрацию, исключительно относящуюся лишь к стихотворению Лермонтова или к чеховской новелле. Это оригинальное, самостоятельное творческое преломление в музыкальной ткани одновременно идей и стихотворного и прозаического произведений. Рахманинов был, безусловно, точен в трактовке своего замысла, когда писал Чехову 9 ноября 1898 г.: «... автору рассказа «На пути», содержание которого с тем же эпиграфом служило программой этому музыкальному сочинению»¹⁸.

Произведения Чехова были мощным стимулом для творчества композиторов — его современников. Не случайно Чайковский так пристально присматривался к нему. Б. Асафьев в своей работе о Рахманинове оставил глубокое замечание о том, что романсы Рахманинова, подобные

¹⁷ Параллели здесь были бы очень рискованны, так же как и аналогии между лермонтовским образом и героиней Чехова. Ср.: «Иловайская подобна золотой тучке. Она напомнила Лихареву о близости счастья. «Почевала тучка золотая на груди утеса великана», но «утром в путь она умчалась рано». А оставшийся Лихарев, заносимый снегом, «стал походить на белый утес» (А. Ф. Захаркин. Лермонтов и Чехов. — В кн.: «Очерки по истории русской литературы», ч. 1. «Уч. зап. МОПИ им. В. И. Ленина». М., 1967, с. 82).

¹⁸ С. В. Рахманинов. Письма. М., Музгиз, 1955, с. 103.

«Сирени», «У моего окна», были «отражением атмосферы новой, тончайшей (но не утонченной модернистски) душевности и касанием музыки русской природы — качество, которое слышалось и в чеховской мудрой «Свиристели», и в ряде лирических моментов у Бунина... и в страстно повышенном, ярком и сочном тоне, в страннических новеллах юного Горького»¹⁹.

Существует версия о том, что Рахманинов обдумывал оперу «Дядя Ваня» по Чехову. На этом основании высказывается предположение, что романс «Мы отдохнем» (1906) возник в связи с работой над оперным замыслом²⁰. Однако безотносительно к этой версии (она остается не более чем предположением) важен прежде всего сам выбор Рахманиновым текста для его романса. Он избирает такого рода фрагмент, который музыкален по своей композиционно-структурной организации: накатывающиеся одна за другой волны глубокого, искреннего чувства — и строгая формальная система, где стилистические фигуры, конструкция фраз, отчетливые членения, градации частей в пределах общей художественной мысли создают определенный ритм взволнованной, драматически звучащей музыкальной речи. Это не декламация, а исповедь души, страстная патетика чувства — мысли, где идеи и эмоции слились в единый нерасторжимый сплав. Таков монолог Сони в «Дяде Ване», но теми же чертами отмечен монолог Ани в финале третьего действия «Вишневого сада».

Творчество Чехова, секреты его эстетического воздействия, по всей вероятности, не могут быть поняты вне аналогий с законами музыкальной формы, а несколько шире ставя этот вопрос, — с законами выражения художественных, поэтических идей, по терминологии Белинского. Сокровенная суть чеховской прозы раскрывается при сопоставительных анализах творчества Чехова и великих русских музыкантов, близких к нему по характеру своего художественного мышления, своего мировосприятия.

¹⁹ «Рахманинов в воспоминаниях современников», с. 397.

²⁰ Б. Доброготов. Оперные замыслы С. В. Рахманинова («С. В. Рахманинов. Сборник статей и материалов», М., Музгиз, 1947, с. 105).

К. Н. ЛОМУНОВ

ТОЛСТОЙ—ЧЕХОВ—МХАТ

1

В литературной и театральной критике еще при жизни Толстого и Чехова утвердилось мнение, что в истории Художественного театра «толстовский» и «чеховский» периоды последовательно сменяли друг друга, знаменуя собой замену «старой» драмы — новой. И сегодня исследователей, разделяющих это мнение, интересует вопрос — «кто же прав в своих воззрениях на драму (Толстой или Чехов), какой тип драмы выше — толстовский или чеховский, тип старой классической драмы или «новой драмы», возникшей на рубеже XIX и XX веков?»¹.

Даже в новейших работах по истории русского драматического театра Толстой и Чехов как драматурги противопоставляются один другому, изображаются полными антиподами, по-разному оценивавшими природу драматического и сценического искусства².

Принято думать, что Толстой ошибся в оценке драматургии Чехова, точно так же как он ошибся в оценке шекспировской драматургии. Свидетельство его «непонимания» пьес великого английского драматурга исследователи видят в знаменитом критическом очерке Толстого «О Шекспире и о драме». А свидетельством «борьбы»

¹ А. Штейн. Критический реализм и русская драма XIX века. М., Гослитиздат, 1962, с. 352—353.

² С. С. Данилов, М. Г. Португалова. Русский драматический театр XIX века, т. 2. Л., «Искусство», 1974, с. 216.

Толстого против чеховской драматургии считают его пьесу «Живой труп»³.

При этом упускается из виду, что полемические суждения Толстого о пьесах Шекспира и Чехова (в частности, широко известные его слова: «Ваши пьесы, Антон Павлович, слабее даже шекспировских»⁴); еще не выражают всей сложности его отношения ни к шекспировской, ни к чеховской драматургии.

Достаточно напомнить, что, «отрицая» Шекспира, Толстой печатал шекспировские пьесы в «Посреднике» — издательстве, основанном его единомышленниками и выпускавшем книги для широкого народного читателя. Беседуя в 1898 г. с режиссерами и актерами московского народного театра «Скоморох», успешно поставившим его драму «Власть тьмы», Толстой говорил: «Почему вы не ставите для народа Шекспира? Может быть, вы думаете, что народ Шекспира не поймет? Не бойтесь, он не поймет скорее современной пьесы из чуждого ему быта, а Шекспира народ поймет. Все истинно великое народ поймет».

Эти слова Толстого приобрели в свое время широкую известность и воспринимались передовыми деятелями сценического искусства как «основной ответ на вопрос о репертуаре народного театра»⁵.

Нельзя не пожалеть о том, что наши театроведы все еще не уделяют внимания истории народных театров России и других стран мира. Не получила пока освещения и такая яркая ее страница, как участие крупнейших писателей в борьбе за демократизацию драматического и сценического искусства.

В борьбе за создание и развитие народных театров в России участвовали и Толстой, и Чехов, и, вслед за ними, М. Горький. Именно тогда они встретились и близко познакомились со Станиславским и Немировичем-Данченко, создававшими Художественный театр как театр народный.

Подробно описав свою первую встречу с В. И. Немировичем-Данченко, во время которой была обдумана

³ В одной из ранних статей о драматургии Толстого автор этих строк также писал о «Живом трупе» как «античеховской» пьесе. — «Театр», 1940, № 11, с. 112.

⁴ С. Л. Толстой. Очерки былого. М., Гослитиздат, 1956, с. 207.

⁵ «Театр и искусство», 1899, № 4, с. 76.

во всех деталях программа деятельности будущего театра, Станиславский говорит в заключение: «На этом же заседании было решено, что мы создаем *народный театр* — приблизительно с теми же задачами и в тех планах, как мечтал А. Н. Островский. Для популяризации этой идеи решено было выступить с публичными докладами, подать соответственные заявления в Московскую городскую думу и т. п.

Впоследствии мы точно выполнили это постановление, но оказалось, что репертуар народных театров был настолько ограничен цензурой, что, открывая народный театр, мы были бы принуждены чрезвычайно сузить наши художественные задачи. Тогда решено было сделать наш театр «общедоступным»⁶.

В середине 80-х годов к Толстому обратились за помощью организаторы первых народных театров в России — московского театра «Скоморох» и петербургского Василеостровского театра для рабочих. «Дело, занимающее вас — народный театр, — очень занимает и меня, — отвечал Толстой. — И я бы очень рад был, если бы мог ему содействовать: и потому не только очень буду рад тому, что вы переделаете мои рассказы в драматическую форму, но и желал бы попытаться написать для этого прямо в этой форме <...> Желаю всей душой вам успеха в деле народного театра»⁷.

Толстой вскоре выполнил свое обещание: осенью 1886 г. он написал пьесу из крестьянской жизни «Власть тьмы» и надеялся вскоре увидеть ее на сценах народных театров. Но эта его надежда не оправдалась: «Власть тьмы» надолго была запрещена царской цензурой. А над репертуаром народных театров тогда же была учреждена двойная цензура: без особого разрешения на их сценах не могла ставиться ни одна пьеса, даже прошедшая через «досмотр» общей цензуры.

Пьеса Толстого встретила глубоко сочувственный прием у передовых представителей русского искусства и литературы. «Это неизгладимый урок жизни», — писал о ней

⁶ К. С. Станиславский. Собр. соч. в 8 томах, т. I. М., «Искусство», 1954, с. 186. Ниже все ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

⁷ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90 томах, т. 63. М., Гослитиздат, 1934, с. 328—329. Ниже все ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

художник И. Е. Репин, возмущавшийся запрещением пьесы⁸.

В книге «Из прошлого» В. И. Немирович-Данченко рассказывает: «Нельзя забыть, какое ошеломляющее впечатление произвела на нас маленькая книжечка — народное издание «Власти тьмы». Без преувеличения можно сказать, что я дрожал от художественного восторга, от изумительной обрисовки образов и богатейшего языка»⁹.

И. А. Гончаров и Глеб Успенский, А. П. Чехов и Вс. Гаршин высоко оценили жизненную правдивость пьесы Толстого и старались помочь ей увидеть сцену.

Сценическое «крещение» «Власть тьмы» получила на любительской сцене. В начале 1890 г. она была сыграна петербургскими любителями в доме Приселковых. Спектакль этот увидел А. П. Чехов. Он писал тогда актеру московского Малого театра А. И. Сумбатову-Южину: «Видел и «Власть тьмы» у Приселковых. Хорошо» (XV, 12).

Тогда же состоялись первые представления новой комедии Л. Н. Толстого «Плоды просвещения». Ее сценическую историю открыл спектакль, поставленный К. С. Станиславским на сцене Немецкого клуба в Москве в феврале 1891 г. Спектакль этот был сыгран членами Общества искусства и литературы.

«... Достоинство моей тогдашней работы, — писал о спектакле Станиславский, — заключалось в том, что я старался быть искренним и искал правды, а ложь — особенно театральную, ремесленную — изгонял. Я стал ненавидеть в театре — театр и искал в нем живой, подлинной жизни — не обыденной, конечно, а художественной...» Работа над постановкой пьесы Толстого помогла ему найти пути от внешнего действия к передаче внутреннего смысла произведения, «от воплощения к переживанию, от формы к содержанию» (т. I, стр. 136—137).

По поводу этого спектакля Чехов писал Суворину: «Любители, игравшие в Москве «Плоды просвещения», поощряемые мною, собрались ехать ... в Воронеж, чтобы сыграть там «Плоды»... Говорят, что эти любители

⁸ «И. Е. Репин и Л. Н. Толстой», т. 1. М.—Л., «Искусство», стр. 13.

⁹ *Вл. Ив. Немирович-Данченко*. Из прошлого. М., «Academia», 1936, стр. 357.

играли «Плоды» гораздо лучше, чем теперь играют в Малом театре» (т. XV, стр. 329—330).

Встретившись в первый раз с Толстым, Станиславский и его молодые товарищи, как он говорит, похвастались перед писателем тем, что первыми сыграли в Москве «Плоды просвещения».

«Доставьте радость старикку, освободите от запрета «Власть тьмы» и сыграйте! — сказал он нам», — пишет Станиславский (т. I, стр. 142).

Толстой доверил молодому режиссеру переделку четвертого акта своей драмы. «Напомните мне, — сказал он Станиславскому, когда тот подготавливал план постановки «Власти тьмы», — как вы хотели переделать четвертый акт. Я вам напишу, а вы сыграйте» (там же, стр. 143).

Станиславский был горд и счастлив доверием, которое великий Толстой оказал ему, молодому режиссеру, и молодому Художественному театру.

Чехов принимал живейшее участие в переговорах Художественного театра с Толстым о постановке «Власти тьмы». Видимо, при его посредничестве был передан Толстому режиссерский экземпляр пьесы с подробным планом ее постановки, разработанным Станиславским.

«Продолжая искать новое, я не мог примириться с шаблоном театральных мужиков, — пишет Станиславский о работе над спектаклем «Власть тьмы». — Хотелось дать подлинного мужика, и, конечно, не только по костюму, но главным образом по внутреннему складу. Но в результате вышло иначе. Духовной стороны пьесы мы, актеры, не дали, не сумели, не доросли еще до нее — и, чтоб заполнить пробел, как всегда бывает в этих случаях, перепустили внешнюю, бытовую сторону. Она осталась неоправданной изнутри, и получился голый натурализм. И чем все это было ближе к действительности, чем этнографичнее — тем было хуже. Не было душевной тьмы, и потому внешняя, натуралистическая тьма оказалась ненужной: ей нечего было дополнять и иллюстрировать. Этнография задавила актера и самую драму» (там же, стр. 259—260).

Станиславский здесь очень точно определил причины неудачи постановки «Власти тьмы» не только Художественным театром, но и многими другими русскими и зарубежными театрами.

Долгие годы театры ставили «Власть тьмы» как бытовую (и даже как этнографическую) пьесу, в то время как она представляет собой образец глубочайшей психологической и социальной драмы.

Вл. Ив. Немирович-Данченко пишет: «Что-то не удалось с этим спектаклем... Постановка была ультрареалистическая. Станиславский, который ставил эту пьесу, был еще весь во власти вещей, пауз, звуков. Ездили в тульскую деревню, изучали там быт, записывали песни, привезли даже оттуда бабу, немолодую крестьянку, в качестве консультанта при постановке. Но и наши актеры не умели играть крестьян и что-то самое главное в драматическом нерве этой пьесы не уловили»¹⁰.

«Власть тьмы» Толстого более, чем какая-либо другая пьеса, приблизила театры к народной теме, к изображению жизни народа. С ее появлением должны были уйти со сцены псевдонародные пьески «пейзанного» репертуара, казавшиеся «списанными с натуры» и потому «правдивыми».

Работая над пьесой, Толстой широко воспользовался родниками живой народной речи. Его дневники и записные книжки 70—80-х годов переполнены записями народных речений, поговорок, пословиц, сравнений, метких характерных слов. Многие из них он ввел в текст «Власти тьмы», показав образцы обогащения литературы фольклором.

Чехов очень верно и тонко определил значение работы Толстого над языком его народной драмы. Он писал: «Мы-ста» и «шашнадцать» сильно портят прекрасный разговорный язык. Насколько я могу судить по Гоголю и Толстому, правильность не отнимает у речи ее народного духа» (XV, 352).

Станиславский свою работу над спектаклем «Власть тьмы» отнес к той линии творчества МХТа, которую он назвал историко-бытовой, отметив, что она была типичной для начального этапа деятельности театра. К тому же типу спектаклей, что и «Власть тьмы», он относил постановки пьес «Царь Федор Иоаннович» и «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого, «Венецианский купец» Шекспира, «Геншель» Г. Гауптмана и некоторые другие (т. I, стр. 208).

¹⁰ Вл. Ив. Немирович-Данченко. Из прошлого, с. 359—360.

«Историко-бытовая линия, — говорит Станиславский, — была лишь начальной, переходной стадией на пути нашего развития... Нашим лозунгом было: «Домой отжившее! Да здравствует новое!» Едва научившись ходить по подмосткам, молодежь лепетала о негодности старого, не успев даже как следует изучить его. Мы с пренебрежением относились к театру и актеру прежней школы, мы говорили только о создании нового искусства» (т. I, стр. 211—212).

Молодость — замечает по этому поводу «поздний» Станиславский — всегда нетерпелива. Однако — продолжает он — «справедливость требует сказать, что среди всех наших тогдашних ошибок скрывалась — быть может, даже бессознательно для нас самих, — очень важная творческая сущность, основа всякого искусства: стремление к подлинной художественной правде». На первых порах молодой театр давал по преимуществу внешнее ее выражение. Но это была, тем не менее, правда. Молодой театр принес ее на сцену, «где в то время царила театральная ложь» (т. I, стр. 212). И в этом состояло главное значение первых встреч Художественного театра с драматургией Толстого и других писателей-классиков.

2

По признанию Станиславского, новая линия в творческой деятельности Художественного театра — линия интуиции и чувства — была подсказана театру Чеховым. «Для вскрытия внутренней сущности его произведений, — говорил Станиславский, — необходимо произвести своего рода раскопки его душевных глубин. Конечно, того же требует всякое художественное произведение с глубоким духовным содержанием. Но к Чехову это относится в наибольшей мере, так как других путей к нему не существует» (т. I, стр. 220).

С чувством естественной и обоснованной гордости Станиславский пишет о том, что только Художественному театру удалось открыть в чеховских пьесах то особенное, что явилось главным вкладом Чехова в драматическое искусство. Это особенное, по словам Станиславского, состояло в новом подходе писателя к решению вопросов о частном и общем, обыденном и вечном, в новом понимании специфического действия.

«Чехов — неисчерпаем, — утверждает Станиславский, — потому что, несмотря на обыденщину, которую он будто бы всегда изображает, он говорит всегда, в своем основном, духовном лейтмотиве, не о случайном, не о частном, а о Человеческом с большой буквы» (т. I, стр. 221).

Чехов научил режиссеров и актеров понимать сценическое действие в его внутреннем смысле, «очищенном от всего псевдосценического». Станиславский четко разграничивал понятия внешнего и внутреннего действия на сцене: «В то время как внешнее действие на сцене забавляет, развлекает или волнует нервы, внутреннее заражает, захватывает нашу душу и владеет ею».

Какое же из них предпочтительнее? И могут ли в одном и том же спектакле они присутствовать вместе? Или одно исключает другое? Станиславский дает на эти вопросы такой ответ: «Конечно, еще лучше, если оба, т. е. и внутреннее и внешнее действия, тесно слитые вместе, имеются налицо. От этого произведение лишь выигрывает в полноте и сценичности. Но все-таки — внутреннее действие должно стоять на первом месте. Вот почему ошибаются те, кто играет в пьесах Чехова самую их фабулу, скользя по поверхности, наигрывая внешние образы ролей, а не создавая внутренние образы и внутреннюю жизнь... Ошибаются те, кто вообще в пьесах Чехова стараются *играть, представлять*. В его пьесах надо *быть*, т. е. *жить, существовать*, идя по глубоко заложенной внутри главной душевной артерии» (т. I, стр. 221—222).

Под этими словами Станиславского, как мы думаем, подписался бы и Лев Толстой, ибо предьявлял к драме и театру, в сущности, такие же требования.

Как и Чехов, Толстой критиковал в спектаклях молодого Художественного театра увлечение излишествами «внешнего» действия. Вл. Ив. Немирович-Данченко надолго запомнил, как был недоволен Толстой, узнав, что на спектакле «Власть тьмы» в Художественном театре были слышны «разные натуралистические звуки». «Я, — пишет Немирович-Данченко, — должен был ему со всей любезностью и покорностью сказать, что у него самого в экземпляре звучит: «Слышно ржание лошадей», «Слышно, как закрывается калитка» и т. д.»¹¹.

¹¹ Вл. Ив. Немирович-Данченко. Из прошлого, с. 360.

В сентябре 1898 г. Чехов присутствовал на репетиции «Чайки» в Художественном театре. Один из актеров сказал ему, что в «Чайке» за сценой будут квакать лягушки, трещать стрекозы, лаять собаки.

«— Зачем это? — недовольным голосом спрашивает Антон Павлович.

— Реально, — отвечает актер.

— Реально, — повторяет А. П., усмехнувшись, и после маленькой паузы говорит: — Сцена — искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос «реальный», а картина-то испорчена».

Закljučая этот разговор, Чехов снова подчеркнул: «... Сцена требует известной условности. — У вас нет четвертой сцены. Кроме того, сцена — искусство, сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего»¹².

Чехов, как и Толстой, считал, что реализм и в литературе и в театре не сводится к внешнему жизнеподобию.

В трактате «Что такое искусство?» Толстой подверг язвительной критике приемы ремесленников от искусства, с помощью которых они стараются «производить предметы, подобные искусству». Одним из таких приемов служит «подражательность», сущность которой состоит в передаче множества всевозможных подробностей. «В драматическом искусстве, — указывает Толстой, — прием этот состоит в том, чтобы, кроме подражательности речи, вся обстановка, все действия лиц были точно такие же, как в настоящей жизни» (т. 30, стр. 114).

Толстой и Чехов выступали против натурализма в искусстве. Став драматургами Художественного театра, оба они стремились предостеречь и удержать его режиссеров и актеров от увлечений сдеспическим натурализмом. И Толстой и Чехов указывали также на опасность непомерного увлечения теми явлениями в литературе и драматургии, которые Станиславский определил как «линию фантастики» и «линию символизма и импрессионизма». Особенно энергично предостерегал художественников от подобных увлечений Толстой.

¹² «Литературное наследство», т. 63. М., Изд-во АН СССР, 1960, с. 418—419.

Один из разделов книги Вл. Ив. Немировича-Данченко озаглавлен так: «Толстовское» в Художественном театре». Здесь мы находим признания, до конца проясняющие глубокий смысл проводимого нами сопоставления: Толстой — Чехов — МХАТ.

Немирович-Данченко называет «толстовское художественное мироощущение» органическим качеством коллектива Художественного театра, отражавшим его увлеченность «всей знаменитой русской литературой XIX века». «Толстовское», говорит Немирович-Данченко, настолько глубоко «гнездилося» в самом организме Художественного театра, что даже когда ставился спектакль «Три сестры», то и на этой постановке, может быть, больше чувствовался Толстой, чем Чехов. Точно и сюда проник дух дома Ростовых, Карениных, Болконских, Щербацких, Облонских... дух «Анны Карениной» и «Войны и мира»...

Особое обаяние Толстого, — заключает Немирович-Данченко, — излучающее тепло и свет на изображаемый писателем мир, помогло Художественному театру «принять Чехова и это же отталкивало актера от Стриндберга, оставляло его, в конце концов, холодным к Ибсену», несмотря на все старания внедрить пьесы этого «северного гиганта» в репертуар Художественного театра¹³.

3

Трудно переоценить значение этих признаний Вл. Ив. Немировича-Данченко. В самом деле, если Толстой помог Художественному театру «принять Чехова» и если «толстовское» органически вошло в такие чеховские спектакли, как «Три сестры», то как быть с традиционным представлением о полной «несовместимости» толстовской и чеховской драматургии? Не пришла ли пора подвергнуть его основательному пересмотру?

О том, что вопросы эти отнюдь не праздные, свидетельствует творческая и сценическая история пьесы Толстого «Живой труп».

Вл. Ив. Немирович-Данченко настойчиво просил автора пьесы отдать ее Художественному театру, когда она еще только создавалась. Толстой отказался это сделать, сказав, что пьеса не закончена и, вероятно, не будет им за-

¹³ Вл. Ив. Немирович-Данченко. Из прошлого, с. 371—372.

кончена. После кончины Толстого его наследники передали Художественному театру текст пьесы, действительно, не получившей полного завершения. Как писал профессор П. А. Марков, «эти сжатые сценические наброски театру предстояло обработать в стройный и законченный, наполненный жизнью, страстью и правдой спектакль»¹⁴.

И театр с блеском решил эту трудную задачу. Постановка «Живого трупа» явилась громадной творческой победой Художественного театра. Премьера спектакля состоялась в сентябре 1911 г. Тогда же пьеса впервые появилась в печати.

«Спектакль «Живой труп», — говорит Немирович-Данченко, — был одним из самых замечательных в Художественном театре. Не преувеличено было, как один из крупных рецензентов выразился, что «об этом спектакле надо писать золотым пером».

«Живой труп», — замечает Немирович-Данченко, — был из тех спектаклей, как «Царь Федор», пьесы Чехова, «Братья Карамазовы», «На всякого мудреца...», которые часто приводят к мысли, что самое высокое в искусстве исходит только из недр глубоко национальных»¹⁵.

Как видим, Вл. Ив. Немирович-Данченко, давший подробное описание спектакля «Живой труп», не противопоставлял драму Толстого и пьесы Чехова, указывая на сходство их национальных истоков.

Нужно заметить, что на путь сопоставления, а не противопоставления толстовской и чеховской драматургии пытались встать и другие современники Толстого и Чехова.

В любопытный диалог о «Живом трупе» превратил свой отклик на спектакль Художественного театра известный театральный критик тех лет С. Волконский:

«— Какова пьеса?»

— Вот уж не для вас: именно «пьесы» и нет.

— А что же?

— Прямо куски жизни. Люди обмениваются словами, кто поплачет, кто закурит папироску...

— Ну да, ну, а содержание... события развертываются?

¹⁴ «Театр и драматургия», 1935, № 11, с. 24.

¹⁵ Вл. Ив. Немирович-Данченко. Из прошлого, с. 373.

— Да, по-видимому; Москвин «игравший роль Федя Протасова» даже, кажется, стрелится. Но разве в этом суть? ... Важно не то, что они «герои драмы» говорят, и не то, что они делают, — они ничего не делают, а важно то, что с ними происходит. — Влияние Чехова?.. Можно ли говорить о «влиянии», когда Толстой? Но... влияние... эволюция, — во всяком случае Чехов — предшественник»¹⁶.

Диалог этот примечателен тем, что в нем верно схвачены некоторые черты архитектоники пьесы Толстого, связывающие ее с чеховской драматургией. Эти наблюдения делают честь пронизательности критика. Заметим, однако, что ему тогда не была известна запись в дневнике Толстого, появившаяся в январе 1900 г.: «Ездил смотреть «Дядю Ваню» и возмутился. Захотел написать драму «Труп», набросал конспект» (т. 54, стр. 10). Когда дневники Толстого были опубликованы, эта запись, как метко заметил один из чеховедов, надолго загнипотизировала исследователей, заставив их смотреть на «Живой труп» как на произведение, призванное чуть ли не «сокрушить» чеховскую драматургию.

У нас нет оснований подвергать сомнению полемичность замысла «Живого трупа», выраженную в дневниковой записи Толстого. Но, как известно, между замыслом и результатами художественного труда далеко не всегда бывает полное соответствие. Толстой превосходно показал это в послесловии к любимому им чеховскому рассказу «Душечка». Чехов, — говорит он, — задумал рассказ о «жалком существе», каким была Душечка, чтобы высмеять и «проклясть» ее, но «бог поэзии» запретил ему сделать это и велел благословить «Душечку», которая «навсегда останется образцом того, чем может быть женщина для того, чтобы быть счастливой самой и делать счастливым тех, с кем ее сводит судьба» (т. 41, стр. 377).

Не произошло ли нечто подобное и с самим Толстым? Задумав «проклясть» драматическое новаторство автора «Дяди Вани», он, однако, написал «Живой труп» как в высшей степени новаторскую пьесу. «Бог поэзии» удержал его на том пути художественных поисков нового,

¹⁶ «Студия», 1911, № 1, с. 10.

которыми, как он не устал подчеркивать, отличается творчество каждого большого художника.

«Чехов — несравненный художник, — говорил Толстой. — Да, да, именно: несравненный художник жизни... Главное же, он был искренен. А это — великое достоинство в писателе. И благодаря своей искренности Чехов создал новые, совершенно новые, по-моему, для всего мира формы письма, подобных которым я не встречал нигде. Его язык удивителен»¹⁷.

Толстой указывал, что в произведениях Чехова достигнута «необыкновенная техника реализма», что у него «мастерство высшего порядка»¹⁸.

Могут сказать, что эти высокие оценки относятся лишь к повестям и рассказам Чехова, которого Толстой называл «Пушкиным в прозе»¹⁹. Но Толстой не мог не видеть, что «новые формы письма», созданные Чеховым, с особой рельефностью обнаруживали себя в его пьесах, что чеховская драматургия была новаторской.

Мы уже говорили выше, что Толстой вносил серьезные коррективы в свое «отрицание» Шекспира, рекомендуя его пьесы для народных театров. Позднее он противопоставлял шекспировскую драматургию символистско-декадентским пьесам, говоря: «Вот я себе позволяю порицать Шекспира. Но ведь у него всякий человек действует; и всегда ясно, почему он поступает именно так. У него столбы стояли с надписью: лунный свет, дом. И слава богу! Потому что все внимание сосредотачивалось на существе драмы, а теперь совершенно наоборот... Вообще у современных писателей утрачено представление о том, что такое драма»²⁰.

В своей критической статье «О Шекспире и о драме» Толстой, среди других достоинств пьес английского драматурга, отметил их сценичность.

Толстой не мог не видеть, что пьесы Чехова существенно меняют представление о природе сценичности, расширяя и обогащая ее возможности. Опыт работы над их постановками привел Станиславского к выводу: «Сценично все, что помогает игре актера и спектаклю», что

¹⁷ «Лев Толстой об искусстве и литературе», т. 2. М., «Сов. писатель», 1958, с. 158.

¹⁸ Там же, с. 143, 144.

¹⁹ Там же, с. 156.

²⁰ А. Б. Гольденвейгер. Вблизи Толстого. М., 1959, с. 114.

способствует им «воссоздать жизнь человеческого духа в самой пьесе и в отдельных ее ролях. Эта жизнь должна быть убедительной» (т. I, стр. 315).

Знакомство с драматургией Чехова и с деятельностью молодого Художественного театра заставляло Толстого вновь и вновь задумываться над природой сценичности. И пусть он ни тогда, ни позднее не сказал: «Вот я себе позволял порицать пьесы Чехова...»²¹, — мы вправе утверждать, что драма «Живой труп» создавалась Толстым «с учетом» творческого опыта Чехова, как «Власть тьмы» — «с учетом» опыта Шекспира и Островского, а «Плоды просвещения» — Мольера и Гоголя.

«Толстовское» и «чеховское», наряду с «горьковским», органически вошло в плоть и кровь Московского Художественного театра в дни его юности. И Станиславский и Немирович-Данченко указывали, что высшим синтезом этих трех влияний, шедших от Толстого, Чехова и Горького, определялось направление творческого развития МХАТа и в дореволюционные и в послеоктябрьские годы.

²¹ Нужно заметить, что не все пьесы Чехова «отрицались» Толстым. Он высоко ценил также его сценки, как «Предложение», находя в них «обусловленный комизм». — См.: С. Балухатый. Чехов-драматург. Л., Гослитиздат, 1936, с. 76.

Т. К. ШАХ-АЗИЗОВА

РУССКИЙ ГАМЛЕТ
(«Иванов» и его время)

Иванов. Я умираю от стыда при мысли, что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди... сам черт не берет!

А. П. Чехов. Иванов

Сравнение с Гамлетом всегда было высокой честью для любого литературного героя. Случалось, что это имя присваивали те, кто не имел на него права. И вдруг находится человек, который ни быть, ни зваться Гамлетом не желает, для которого это — «позор».

Отчего? Кто повинен в этом — Иванов ли, не понимающий Гамлета, или его автор, или время, бросившее тень на шекспировского героя?

*

Гамлет неразлучен с русской культурой, и не только потому, что Шекспир, как известно, нашел в России свою вторую родину. Есть нечто в личности и судьбе датского принца, что многократно отозвалось в русском обществе XIX в. с его обилием философических натур, лишних людей и мизантропов. Несколько поколений в разной степени были отмечены гамлетизмом: одиночеством; склонностью к рефлексии; разрывом слова и дела, образа мыслей и образа жизни.

Без этих черт нет Гамлета, хотя он и не исчерпывается ими. Каждая эпоха так или иначе оценивает их, то возвышая, то снижая иронией, и вносит свои поправки в понимание вечного образа.

Не редкостью было в России и критическое отношение к Гамлету: одни считали пороком его бездействие, другие — раздвоенность, третьи обвиняли в эгоизме. Так или иначе, не боялись «говорить о темных сторонах гамлетовского типа, о тех сторонах, которые именно потому

нас более раздражают, что они нам ближе и понятнее»¹, — о том продолжении и развитии, которое получал гамлетизм в его массовом психологическом варианте, распространяясь вширь. По существу, через критику Гамлета всякий раз шла самокритика поколения — не снижавшая, впрочем, до поры масштаба личности и трагедии датского принца.

Гамлетизм обычно усиливается в безвременье, после таких трагических потрясений, какими были разгром декабристов или народничества. В 80-е годы популярность гамлетовских мотивов и самой пьесы даже для России необычайна². Она видна в обилии переводов, постановок, исследований, литературных вариаций на темы «Гамлета», особенно — в лирической поэзии. Психологическая формула времени в стихах С. Я. Надсона словно пришла сюда из «Гамлета»:

...я сын наших дней,
Сын раздумья, тревог и сомнений³.

Появляется немало исследований гамлетизма вообще и русского гамлетизма в особенности. В одном и том же 1882 г. выходит несколько работ народнических критиков, обращенных к событиям и героям дня, но трактующих их через «Гамлета» и через «Гамлета» же ведущих пропаганду своих идей.

П. Лавров, анализируя причины недавней трагедии народовольцев, пишет об этом иносказательно, на примерах из шекспировских пьес, и отсюда же выводит мораль: «Гибель, если отступаешь перед делом, которое пред тобою поставила история. Гибель, если в деле не различаешь друзей от врагов, союзников от противников, если не присоединяешь понимание к решительности. Гибель, если не понимаешь, ... в какой исторической среде приходится действовать. Человек должен быть вооружен с головы до ног для жизненной борьбы, вооружен знанием и реше-

¹ И. С. Тургенев. Гамлет п Дон Кихот. — Собр. соч. в 12 томах, т. 11. М., ГИХЛ, 1956, с. 178.

² См. в кн.: «Шекспир и русская культура». М.—Л., «Наука», 1965 (гл. VIII).

³ С. Я. Надсон. Полн. собр. стихотв. М.—Л., «Сов. писатель», 1962, с. 205.

мостью и никогда не должен отступать перед борьбою, в которую его вводит жизнь»⁴.

А. Скабичевский дает своеобразную классификацию гамлетизма, с его разнообразными общественными корнями и психологическими вариантами. Применительно к 80-м годам Скабичевский расширяет понятие гамлетизма, видит его, как сейчас сказали бы, тотальным — «гамлетизм нашего века, лежащий в основах всех наших общественных отношений»⁵.

П. Якубович разрабатывает понятие современного гамлетизма конкретно: «Перед Гамлетом наших дней стоит роковая альтернатива: жить, как все, или верить и жить, как единицы. . . Жить, как все, для него нравственно невозможно: для этого он слишком честен, слишком идеален, слишком дитя своей эпохи; для веры и дел — он слишком измят, слишком стар нравственно, слишком зол, слишком скептичен, — таким сделала его жизнь, среда и воспитание»⁶. (При этом Скабичевский и Якубович имеют в виду высокий, трагический образец гамлетизма — Вс. Гаршина и его лирического героя, во многом спаянного с автором.)

На фоне этих трех статей диссонансом звучит само название статьи Н. К. Михайловского — «Гамлетизированные поросята» — и ее саркастический тон. Сохраняя, при сурово критическом отношении к противоречиям Гамлета, уважение к нему как к «очень крупному человеку» и доверие к «резкой искренности самоосуждения», Михайловский признается: «. . . не Гамлет нас здесь интересует, а некоторые его копии. . .». Копии эти, по мере перерождения и деградации гамлетовского начала, подразделяются на «гамлетиков» и «гамлетизированных поросят».

«Гамлетик — тот же Гамлет, только поменьше ростом»; «Но в гамлетике все-таки сохраняются две несомненные, подлинные гамлетовские черты, конечно, в сокращенном размере. Во-первых, гамлетик все-таки, действительно, страдает от сознания своей бездельности; во-вторых,

⁴ П. Слепышев (П. Л. Лавров). Шекспир в наше время. — «Устон», 1882, № 9—10. См. также в кн.: П. Л. Лавров. Этюды о западной литературе. Пг., 1923, с. 206.

⁵ Александров (А. Скабичевский). Жизнь в литературе и литература в жизни. — «Устон», 1882, № 9—10, отд. XIII, с. 43.

⁶ М. Гарусов (П. Ф. Якубович). Гамлет наших дней (Рассказы Всеволода Гаршина). — «Русское богатство», 1882, № 8, отд. IX, с. 69.

в связи с этим, он не сверху вниз смотрит на практическую деятельность вообще, и на лежащую перед ним задачу в частности, а наоборот, снизу вверх: не дело ничтожно, а он, гамлетик, ничтожен»⁷.

Еще ниже — «гамлетизированный поросенок», псевдо-Гамлет, самолюбивое ничтожество, склонное «поэтизировать и гамлетизировать себя»: «Гамлетизированному поросенку надо... убедить себя и других в наличии огромных достоинств, которые дают ему право на шляпу с пером и на черную бархатную одежду». Но Михайловский не дает ему этого права, равно как и права на трагедию: «Единственная трагическая черта, которую можно, не изменяя художественной правде, осложнить их смерть, это дегамлетизация, сознание в торжественную минуту смерти, что Гамлет сам по себе, а поросенок тоже сам по себе»⁸.

Такова амплитуда колебания русского гамлетизма уже в начале 80-х годов: от трагического героя, потерпевшего поражение борца — до подделки под Гамлета, пародии на Гамлета. Некоторые черты датского принца, не просто гипертрофированные, но искаженные временем, перерождаются в комическую характеристику того типа людей, который будет назван «размагниченным интеллигентом».

Название это возникает в статье Н. Рубакина «Размагниченный интеллигент». В форме острого сатирического очерка автор описывает историю своего (вероятно, придуманного) знакомого, и его крутую эволюцию — от университетского юноши до «раскисшего субъекта», одержимого рефлексией. Приведены письма, дающие «возможность нарисовать по ним состояние многих интеллигентных душ и выяснить главные фазы того процесса, который сам Иван Егорович «герой очерка» довольно метко окрестил названием *размагничивания*». Дается и песенка — своего рода гимн «размагниченного интеллигента».

Я каждый день обедаю:

Какой в том смысл — не ведаю!

Я каждый день читаю:

К чему — не понимаю!

⁷ Н. К. Михайловский. Гамлетизированные поросята. — «Отечественные записки», 1882, № 12. См. также: Н. К. Михайловский. Сочинения, т. 5. СПб., 1897, с. 685—687.

⁸ Там же, с. 688, 703—704.

Я также не могу понять,
Зачем хочу я ночью спать.
Я каждый день хожу, сижу
И цели в том не нахожу.
Мне ничего не надо —
Ни рая и ни ада.
Противны мне до смерти
И ангелы, и черти.
Гоню я прочь в три шеи
И чувства, и идеи.
Мне смерти б не хотелось,
Но жизнь весьма приелась.
Я, право, сам не знаю —
Живу или умираю⁹.

Раздраженная неприязнь к «ноющим и тоскующим» часто звучит у Чехова; она нарастает к 90-м годам и сатирическим всплеском разряжается в фельетоне «В Москве» (1891).

«Я московский Гамлет. Да. Я в Москве хожу по домам, по театрам, ресторанам и редакциям и всюду говорю одно и то же: — Боже, какая скука! Какая гнетущая скука!» (VII, 499).

Указаны и причины скуки: невежество, самомнение, зависть к более удачливым людям — хотя все как будто было в руках «московского Гамлета», и он «мог бы учиться и знать все»: «Да, я мог бы! Мог бы! Но я гнилая тряпка, дрянь, кислятина, я московский Гамлет. Тащите меня на Ваганьково!» (VII, 506).

Дважды повторен в фельетоне совет, данный герою незнакомым раздраженным господином: «Ах, да возьмите вы кусок телефонной проволоки и повесьтесь вы на первом попавшемся телеграфном столбе! Больше вам ничего не остается делать!» (VII, 499). Но не таков «московский Гамлет», чтобы делать действенные выводы из своей рефлексии...

Истинный Гамлет в представлении Чехова не смешивался с этим своим комическим двойником. Рецензируя

⁹ Н. Рубакин. Размагниченный интеллигент (Из частной переписки половины 90-х годов). — В сб.: «На славном посту (1860—1900). Литературный сборник, посвященный Н. К. Михайловскому». СПб., 1900, ч. II, с. 328, 330.

спектакль Пушкинского театра, Чехов еще в начале 80-х годов отметил в Гамлете именно те черты, которые двойнику не свойственны: «Гамлет не умел хныкать. Гамлет был нерешительным человеком, но не был трусом, тем более, что он уже готов был к встрече с тенью» (I, 490).

Проблема «Чехов и Гамлет» слишком велика, чтобы всю ее ставить в небольшой статье; она много раз затронута¹⁰, хотя никем еще специально, в объеме всего чеховского творчества не освещена. Малая, но важная ее часть касается взаимоотношений Иванова с Гамлетом¹¹. Почему Иванов не хочет, чтобы его считали Гамлетом, — понятно, если иметь в виду созданный временем комический вариант Гамлета. Открещиваясь от Гамлетов,

¹⁰ См. в упомянутой уже книге: «Шекспир и русская культура», а также: *Н. Брыковский*. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии. — В его же кн.: «Литература и театр». М., «Искусство», 1969; *М. Смолин*. Шекспир в жизни и творчестве Чехова. — «Шекспировский сборник». М., ВТО, 1967. Касается этой проблемы и Б. Зингерман в подготовленной к печати рукописи «Время в пьесах Чехова».

¹¹ См. об этом: *М. Е. Елизарова*. Образ Гамлета и проблема «гамлетизма» в русской литературе конца XIX в. (80—90-е гг.). — «Научные доклады высшей школы. Филологич. науки», 1964, № 1. Автор подходит к проблематике «русского Гамлета», но берет материал широко и «Иванова» касается мимоходом. Этой же теме посвящена статья *Ж. С. Норец* — «Иванов и Гамлет. (Опыт сравнительной характеристики)». — В сб.: «Страницы русской литературы середины XIX в.», Л., ЛГПИ им. Герцена, 1974. Норец занят подробным сравнительным анализом двух пьес — «Иванова» и «Гамлета», вплоть до развернутых сопоставлений текста; Гамлет и Иванов — равноправные герои ее статьи; немалое место занимает сценическая история пьес. Справедливо отмечая большую возвышенность и философичность Гамлета, Норец склонна равнять с ним Иванова в нравственном плане. Иванов при этом поделается такой же способностью любить и глубиной чувства, как Гамлет (хотя к моменту действия пьесы он эту способность уже утратил). В самоубийстве Иванова видится акт протеста и борьба с жизнью, а не капитуляция перед ней, не приговор себе. Симптомы разрушения личности Иванова почти не замечены; тем самым снимается проблема сложности, двойственности героя, а вслед за ней — и проблема чеховской программной объективности. Вероятно, некоторое «выпрямление» и героизация Иванова заставили ленинградского автора видеть «настоящую реабилитацию» чеховского героя в игре Б. Смирнова (1955) с ее романтической приподнятостью, а не в трактовке Б. Бабюкина (1960), более сложной, сочетающей трагизм с жестокой точностью, близкой диалектике чеховского мышления.

Манфредов и лишних людей, Иванов отрицает без вины виноватых — даже не их, а кривое зеркало времени, исказившее их черты. Сложнее, однако, понять истинные, субъективные соотношения Иванова с Гамлетом — «уж не пародия ли он?»

Для того чтобы в полной мере представить необыкновенную характерность «Иванова» для 80-х годов, пришлось бы изучить великое множество драм, стихов, новелл и юморесок, то предвещающих Иванова, то во времени вторящих ему, то продолжающих его мотивы: «...всеми русскими беллетристами и драматургами чувствовалась потребность рисовать унылого человека» (XIV, 290).

Стоит взять хотя бы один постоянный мотив тоски, сменяющей Иванова («Как только прячется солнце, душу мою начинает давить тоска. Какая тоска!»), — и он эхом отзовется в литературе этих лет.

Чуть не с колыбели сердцем мы дряхлеем,
Нас томит безверье, нас грызет тоска...
Даже пожелать мы страстно не умеем,
Даже ненавидим мы исподтишка! —

скорбит Надсон¹² и собирает в своем дневнике эти настроения в грустную формулу: «Цели нет, смысла нет, возможности счастья и удовлетворения тоже нет, — есть тоска и тоска»¹³.

Примеры можно продолжать долго; не редкость они и в драматургии. В. Хализевым, к примеру, отмечено поразительное сходство пьесы И. В. Шпажинского «Сам себе враг» с ситуацией и героями «Иванова»¹⁴. Литератор К. Баранцевич живо ощутил в Иванове свое и себя и писал Чехову: «... тот срединный человек *Иванов*, который в сотнях лиц сидел вокруг меня, глядел во мне самом. Да, это тип, который в лице Вас нашел, наконец, достойного для себя певца»¹⁵.

¹² С. Я. Надсон. Полн. собр. стих., с. 238.

¹³ С. Я. Надсон. Проза. Дневники. Письма. СПб., 1912, с. 209—210.

¹⁴ В. Е. Хализев. Русская драматургия накануне «Иванова» и «Чайки». — «Научные доклады высшей школы. Филол. науки». М., 1959, № 1.

¹⁵ «Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина. Записки отдела рукописей», вып. 8. А. П. Чехов. ОГИЗ, Госполитиздат, 1941. с. 32.

Словом, перед Чеховым была пестрая и обширная панорама разного рода «унылых людей», в литературе и в жизни. Это вызвало неожиданную и здоровую реакцию: «Я лелеял дерзкую мечту суммировать все то, что доселе писалось о ноющих и тоскующих людях, и своим «Ивановым» положить предел этим писаньям» (XIV, 290).

«Предел» он не положил, но высказался так дерзко и резко, что вызвал своей пьесой в публике и критике настоящий шок. В хоре злобных, хвалебных или растерянных голосов интереснее всего те, которые относятся не к первой, еще несовершенной, редакции пьесы¹⁶, но ко второй — окончательной и зрелой; и особенно важен здесь отзыв Михайловского.

Михайловский, не принимающий Иванова, все же щадит его, не зачисляя в разряд «гамлетиков» или «гамлетизированных поросят»; правда, не замечает он в Иванове и той «резкой искренности самоосуждения», что так ценилась им в Гамлете. Со всей своей суровой категоричностью Михайловский дает социально-правственный портрет Чехова, обвиняя его в «пропаганде тусклого, серого, умеренного и аккуратного жития» и в «идеализации отсутствия идеалов»¹⁷.

Иного трудно было ждать от народнической критики, привыкшей и приучившей читателя к явному и безусловному разграничению автора и героя, черного и белого, добра и зла. Переворот, совершенный немислимой чеховской объективностью («...никого не обвинил, никого не оправдал...» — XIII, 381), был слишком внезапен и крут.

Тирада Михайловского о «пропаганде ... серого жития» была вызвана советами, которые Иванов в I акте дает доктору Львову: «Голубчик, не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с ветряными мельницами, не бейтесь лбом об стены... Да хранит вас бог от всевозможных рациональных хозяйств, необыкновенных школ, горячих речей... Запритесь себе в свою раковину и делайте свое маленькое, богом данное дело...» (XI, 24).

Чехов в своем обширном письме-анализе «Иванова» (XIV, 268—274) готов негодовать на этот тон «прежде-

¹⁶ См. ст.: И. Ю. Твердохлебов. К творческой истории пьесы «Иванов». — В сб.: «В творческой лаборатории Чехова». М., «Наука», 1974.

¹⁷ Н. К. Михайловский. Соч., т. 6, с. 778.

временно утомленного человека». Но это не значит, что Иванов дает свои советы искренне, что они отражают нередкое в ту пору нравственное ренегатство. Иначе не вспоминал бы Иванов с волнением и тоской период «ветряных мельниц» как лучшие годы своей жизни: «Ну, не смешно ли, не обидно ли? Еще года нет, как был здоров и силен...» и т. д. (XI, 57).

Упрек в «идеализации отсутствия идеалов» объясняется тем, что истинный идеал в пьесе Чехова не персонализирован, не назван, и нет даже соответствующего резонера, который пояснил бы недогадливой публике, что без идеала жить плохо. Михайловскому, вероятно, не хватало в пьесе слов такого рода, сказанных Чеховым в письме: «...осмысленная жизнь без определенного мировоззрения — не жизнь, а тягота, ужас» (XIV, 242). Когда старый профессор в «Скучной истории» назовет свою духовную болезнь, это сразу вызовет у критика понимание и совсем иное отношение к автору: «...пусть он будет хоть поэтом тоски по общей идее и мучительного сознания ее необходимости»¹⁸.

От Чехова ждали и объяснения: почему Иванов стал таким? Объяснение, данное героем Рубакина («Так я сам себя и размагничиваю») или в названии пьесы Шпажинского («Сам себе враг»), не устроило бы Чехова — ведь он «никого не обвинил». Такого рода объяснение годилось бы «московскому Гамлету», все беды которого — от душевной распушенности и лени; дальше Чехов не хочет заглядывать — да, вероятно, и некуда. Другое дело — Иванов. Здесь случай несравнимо более серьезный, и он сопровождается как самоанализом героя, так и — в письмах — анализом автора.

Иванов объясняет происшедшие в нем перемены, утрату «энергии жизни» тем, что надорвался, смолоду взвалив на себя непосильный груз забот и дел. Чехов не спорит с ним, но расширяет поле анализа — от единичной судьбы героя до национального бедствия, и пользуется полюбившимся ему термином «утомляемость» — по видимости медицинским, «клиническим», а на деле говорящим о социальных и психологических процессах. Утомляемость, по Чехову, сменяет периоды общественного возбуждения, которые у русской интеллигенции кратковременны и след-

¹⁸ Н. К. Михайловский. Соч., т. 6, с. 734.

ствием своим имеют упадок сил и разочарование в себе и в жизни.

Об утомляемости будет говорить и после «Иванова». В «Рассказе неизвестного человека» герой — террорист, разочарованный в целях и средствах своей деятельности, упорно и тщетно ищет причины утомления: «Но вот вопрос... Отчего мы утомились? Отчего мы, вначале такие страстные, смелые, благородные, верующие, к 30—35 годам становимся уже полными банкротами? Отчего один гаснет в чахотке, другой пускает пулю в лоб, третий ищет забвения в водке, картах, четвертый, чтобы заглушить страх и тоску, цинически топчет ногами портрет своей чистой, прекрасной молодости? Отчего мы, упавши раз, уже не стараемся подняться и, потерявши одно, не ищем другого? Отчего?» (VIII, 225—226).

Прямого и полного ответа на все эти «отчего?» Чехов в своих произведениях не дает: и по цензурным, вероятно, соображениям; и потому, что сам еще всего ответа не знает; и намеренно («... Вы смешиваете два понятия: *решение вопроса и правильная постановка вопроса*. Только второе обязательно для художника» — XIV, 208). Ясно и постоянно у него лишь одно: он ищет внеличные причины и объективные условия — слишком далеко зашла эпидемия российской утомляемости, чтобы винить в ней только отдельных людей.

В одном из писем есть попытка набросать широкую панораму этих условий: «С одной стороны, физическая слабость, нервность, ранняя половая зрелость, страстная жажда жизни и правды, мечты о широкой, как степь, деятельности, беспокойный анализ, бедность знаний рядом с широким полетом мысли; с другой — необъятная равнина, суровый климат, серый, суровый народ со своей тяжелой, холодной историей, татарщина, чиновничество, бедность, невежество, сырость столиц и проч. Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня» (XIV, 33—34).

Это объяснение, данное в том же 1888 г., когда писались вторая редакция «Иванова» и большое письмо о нем, широко, но исторически не конкретно — его можно отнести к разным, не обязательно к 80-м годам. Годом позже, в «Скучной истории», главная беда времени будет обозначена точнее: «... в моих желаниях нет чего-то глав-

ного, чего-то очень важного» — «того, что называется общей идеей или богом живого человека».

«А коли нет этого, то значит, нет и ничего» (VII, 279 и 280).

В 90-е годы Чехов чаще будет говорить о целях — о нехватке у интеллигенции «высших и отдаленных целей» (XV, 451), о неопределенности целей, из-за которой погибнет Треплев, и т. д. По существу, это то же, что общая идея; позднее доктор Астров образно скажет об этом как об огоньке жизни («...у меня вдали нет огонька» — XI, 214).

Истинное объяснение образа Иванова складывается постепенно, из всего чеховского творчества 80—90-х годов в целом. Тогда и вырастает во всем своем объеме драма поколения, лишённого прежней веры и тоскующего по новой.

Вместе с тем приходится помнить, что 80-е годы, по словам В. И. Ленина, — эпоха «мысли и разума»¹⁹; это — время для Гамлетов. В гамлетовскую ситуацию введен гамлетовского типа герой-интеллигент, на разломе эпох остановившийся поразмыслить, мучающийся вопросами бытия («...кто я, зачем живу, чего хочу?» — XI, 77). Он негодует на себя за бездействие, хотя исторически оно (нам — не ему) понятно: ни рациональные хозяйства Иванова, ни своевременная месть Гамлета не изменили бы общего порядка вещей, не укрепили бы «распатавшийся век». Пусть Гамлет завидует энергии Фортинбраса, идущего драться за жалкий клочок земли, — это вариант не для Гамлета. Пусть близкие Иванову люди дают ему советы по борьбе с хандрой — советы тщетны, потому что относятся к следствию, но не к причине.

Интересно, что Иванов, объективно близкий к Гамлету, признавать этого не хочет, другие же, претенденты несостоятельные, усиленно рекламируют свой гамлетизм. Лаевский из «Дуэли» после очередного приступа пустой рефлексии с нежностью думает о себе: «Своею нерешительностью я напоминаю Гамлета... Как верно Шекспир подметил! Ах, как верно!» (VII, 339). При этом Лаевский — совершенно не Гамлет. В его личности, духовном строе нет истинного драматизма и глубины, и ему не дано ни одного поступка, если не возвышающего до Гамлета, то хотя бы приближающего к нему.

¹⁹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 12, с. 331.

Когда же рядом с Лаевским встает Иванов с его духовным максимализмом, суровой и саркастической самокритикой, с высоким строем речей и мыслей, с достойным трагического героя финалом, — различие этих героев, этих человеческих типов вырисовывается так же ясно, как различие «гамлетиков» и людей, духовно родственных Гамлету.

Что же — русский Гамлет без оговорок? Нет, разумеется; оговорки диктует время.

Иванов, вовлеченный силой обстоятельств и складом своей мыслящей и совестливой личности в гамлетовскую ситуацию, в отличие от датского принца — человек обыкновенный, по словам Чехова, «ничем не замечательный», типичный (но, в отличие от Лаевского, не мелкий). В этом — особенность не только чеховского творчества с его тягой к «обыкновенным людям», но и самого времени, когда гамлетизм стался достоянием не исключительных одиночек, а широкого круга людей. «У Чехова в драмах лучшие из действующих лиц — а их большинство — исповедуют как бы массовый гамлетизм...»²⁰

Объективность Шекспира и Чехова в том, что оба они показывают человека сложным, противоречивым, способным на разное. Но у Шекспира это — сложность крупно взятых добра и зла; у Чехова — значительного и обыденного, драматического и нелепого, высокого и пошлого. Время будней и прозы измельчило тот материал, из которого прежде создавались трагические, романтические, демонические герои, перенутало его с повседневностью. Иванов, при всей беспощадности своего анализа, мыслит не глобально, как Гамлет, а в пределах, очерченных повседневностью. «Мировой скорби» также нет в нем — скорбит и негодует он в основном о своей судьбе.

Гамлет, при своих противоречиях и недовольстве собой, остается героем возвышенным. В Иванове же Чехов, по его собственному признанию, «суммировал» разные черты «унылых людей», от трагедийного до комедийного их полюса, и не сразу решил, давать ли своему герою право на драму...

Кроме того, Чехов принципиально «никого не оправдал». В поведении Иванова есть моменты, которые, принимая и объясняя его неврастепией и потерянностью,

²⁰ Н. Берковский. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии, с. 153.

оправдать действительно невозможно. Это — жестокость, не снятая ни осознанием ее, ни раскаянием. Жестокость Гамлета к близким женщинам, матери и Офелии, была справедливой и вызванной их предательством, пусть не намеренным, совершенным в ослеплении страсти (Гертруда) или из дочернего послушания (Офелия). Жестокость Иванова к больной жене, его страшные слова в конце III акта («Так знай же, что ты... скоро умрешь...» — XI, 66) стоят между героем и нами и заставляют предьявлять ему нравственный счет. Между тем жестокость — не в натуре Иванова, истинного, прежнего, живущего в памяти Сарры и Саши. Это — симптом изменения и распада личности, фатального и необратимого, который будет остановлен — оборван — только его финальным выстрелом.

Зрелищем неврастения или жестокости Иванова Чехов словно испытывает меру нашего, читательского и зрительского, доверия. В иные моменты он балансирует на той опасной грани, за которой окажется, что его герой — психически больной человек, или «Тартюф», притворщик, в чем уверен Львов, или безвольный ипохондрик, сделавший культ из своей душевной лени. Но потом разные начала уравниваются, и в результате складывается объективная характеристика.

Позднейшие герои чеховских пьес тоже будут сложны и показаны в двойном свете иронии и понимания. Но ирония эта грустно-сочувственная, в отличие от холодного анализа Иванова: словно молодой врач-экспериментатор полемически, эпатазирующе даже, демонстрирует беспощадность и безошибочность своего метода.

Дело, однако, не только в молодом запале и темпераменте экспериментатора. Более глубокая и неявная причина — в сложном отношении Чехова к русскому гамлетизму и к тому типу людей, который представлен Ивановым. Ю. Смолкин, впрочем, решает этот вопрос просто: «Фельетон «В Москве», написанный почти в одно время с «Ивановым», служит ключом к пониманию социального аспекта образа Иванова и отвечает окончательно на вопрос об отношении писателя к гамлетизму»²¹.

Ключ все же не здесь. У «московского Гамлета» нет ни «прекрасного прошлого» Иванова, ни его ума, само-

²¹ Ю. Смолкин. Шекспир в жизни и творчестве Чехова, с. 83.

анализа, беспокойной совести, и похож он на Иванова, как карикатура на подлинник. «Я презираю лень, как презираю слабость и вялость душевных движений», — напишет Чехов в конце 90-х годов (XVII, 59); он мог бы с полным правом сказать это и раньше. Но Иванов по этим критериям чеховского презрения не заслуживает — не только потому, что яростно презирает себя сам, но потому, что не ленив, не слаб и не вял. Наделив его прямою, честностью и горячностью, желая для роли «гибкого, энергичного актера», который «может быть то мягким, то бешеным» (XIV, 289 и 290), Чехов сам закрывает себе путь к сатире или водевилю и делает из истории Иванова драму жизнеспособного человека, не нашедшего себе применения в жизни.

Вопрос следовало бы поставить просто и прямо: насколько гамлетизм присущ самому Чехову? Если судить по переписке 80—90-х годов, то на первый взгляд — в полной мере. Лейтмотивом проходит уже знакомая тоска по общей идее, порой становящаяся нестерпимой и звучащая как самокритика поколения: «Хорош божий свет. Одно только не хорошо: мы» (XV, 131); «А мы? Мы! Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру, ни ну... Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати» (XV, 446).

Но истинный гамлетизм заключается не в образе мыслей, а в логике жизненного поведения и в самой натуре рефлектирующего интеллигента. натура Чехова, особенно молодого, была на редкость действенной и активной, наделенной врожденным и пожизненным иммунитетом против «размагничивания»; гамлетизм же — вынужденным, предписанным жизнью. Недаром современники свидетельствуют о жесточайшей самодисциплине Чехова; И. Бунин называет его «воплощенной сдержанностью, твердостью и ясностью»²²; И. Репин пишет о том, как молодой Чехов «с удовольствием чувствовал на себе кольчугу мужества»²³, и т. д. А. Роскину принадлежит интересное наблюдение об осознанном отказе Чехова от собственных склонностей художника, о некоем самонасиль-

²² И. Бунин. Собр. соч. в 9 томах, т. 9. М., «Художественная литература», 1967, с. 234.

²³ И. Е. Репин. О встречах с А. П. Чеховым. — «А. П. Чехов в воспоминаниях современников». М., ГИХЛ, 1960, с. 150.

ственном элементе в его эстетике²⁴. Словом, в жизни и творчестве Чехова было чрезвычайно много от долга, художественного и нравственного, как он его понимал.

И, беря не слишком близкого себе, не слишком любимого героя, он высший долг — и, может быть, наслаждение создателя — видел не в выражении личных чувств, но в объективности: «Главное — надо быть справедливым, а остальное все приложится» (XV, 131). В истории Иванова могли быть разные решения, и явные следы этого — в двух редакциях пьесы, где Чехов поправлял себя сам. Но в минуту выбора перед ним, вероятно, вставал высокий образец русского гамлетизма, выраженный не в «московских гамлетах», а в трагическом напряжении духа и в самоубийстве любимого им Гаршина.

Что касается отношения Чехова к гамлетизму, то «окончательного» ответа на этот вопрос быть не может, потому что отношение это менялось. С Ивановым Чехов ошибся в прогнозах: он не мог положить предел взятой теме, раз предела не указывала жизнь. Отмечая, что создал в лице Иванова «тип, имеющий литературное значение» (XIII, 373), Чехов видел здесь значение итога. Он не мог тогда знать, что это — также и значение открытия, что вслед за Ивановым в его собственной драматургии выстроится целый ряд героев, которым дано мыслить более, чем действовать, но мыслить все более и более широко, отрываясь от собственной конкретной судьбы, восходя от нее к проблемам поистине гамлетовского масштаба.

Не мог Чехов предвидеть, что в этих, взятых вместе, героях явственно проступит отпечаток героя лирического; что свои собственные мысли и настроения он будет отдавать им, таким непохожим на него самого. Что самое их бездействие, которое до конца будет вызывать его горечь и иронию, вместе с тем все больше будет противопоставляться пошлomu, низменному практицизму, а потому оценка его станет не однозначной. Что к объективности и справедливости прибавится не только сочувствие, но нечто большее — любовь... И что все эти люди по-прежнему не будут «помнить родства», мысля о себе скромно, как первый из них — Иванов, странный человек, который не хотел быть Гамлетом и все-таки стал им — русским Гамлетом 80-х годов, со всем тем, что вложило в него время.

²⁴ А. Роскин. А. П. Чехов. Статья и очерки. М., ГИХЛ, 1959, с. 133, 134.



М. А. СОКОЛОВА

НЕИЗВЕСТНЫЕ ФЕЛЬЕТОНЫ ЧЕХОВА В «БУДИЛЬНИКЕ»

Горький советовал молодым писателям учиться писать у Чехова: «все — ясно, все слова — просты, каждое — на своем месте»¹. Чеховские рассказ, короткая повесть, пьеса, миниатюра стали новым этапом в развитии этих жанровых форм. Их специфика изучается многими исследователями в нашей стране и за рубежом.

Сложнее обстоит дело с публицистикой писателя, многообразные виды которой (от газетной заметки до художественно-публицистического фельетона) еще ждут своего исследователя. Изучение этой стороны наследия Чехова осложняется тем, что его публицистические выступления относятся главным образом к раннему периоду творчества, годам работы в многочисленных юмористических газетах и журналах, под десятками известных и не известных нам псевдонимов. К сожалению, до сих пор не выявлена значительная часть ранних произведений, помещавшихся анонимно и разбросанных в многочисленной московской и петербургской периодике 80-х годов. Следовательно, прежде, чем заняться глубоким и всесторонним изучением публицистики Чехова, надо ее найти². «Томиков шесть себя Чехов, наверное, зачеркнул. И они должны воскреснуть...» — писал в 1904 г. А. В. Амфитеатров³.

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 26. М., ГИХЛ, 1953, с. 406.

² В последние годы многое сделано по атрибуции анонимных статей Чехова — см., напр., публикации Н. И. Гитович («Лит. газета», 1 ноября 1972 г., № 44; и др.).

³ А. В. Амфитеатров. Собр. соч., т. XIV. Пб., «Просвещение», 1912, с. 46.

В данной статье речь пойдет об одном из недавно обнаруженных нами не известном ранее публицистическом цикле Чехова середины 80-х годов в журнале «Будильник».

Работа Чехова в петербургском журнале «Осколки» освещается довольно полно его перепиской с редактором Н. А. Лейкиным. Можно проследить все этапы его деятельности в журнале; многочисленные жанры (от подписей под рисунками до больших рассказов), в которых он работал, все трудности его деятельности по заказу и под дамокловым мечом цензуры. Мы знаем, что с лета 1883 г. Чехов писал для «Осколков» своеобразные публицистические обозрения «Осколки московской жизни». Но в это же время он был и постоянным сотрудником еще одного сатирического — московского — журнала «Будильник» (редактором которого был сначала Н. Кичеев, затем — А. Курепин). Однако о размерах и характере сотрудничества здесь известно далеко не все.

Чехов начал работать в «Будильнике» при содействии своего брата, будучи еще гимназистом. «Анекдоты твои пойдут <...> Присылай поболее коротеньких и острых», — писал Александр Павлович 23 ноября 1877 г.⁴ С 1882 г. Чехов стал постоянным сотрудником журнала, где печатался до 1887 г.

По воспоминаниям Амфитеатрова, А. Д. Курепин высоко ценил талант Чехова. «В юном студенте-медики, дилетанте, принесшем ему свое литературное озорство и не помышлявшем еще о писательском призвании и возможности будущей славы, Курепин сразу угадал великий талант, затаенный в этом «добром малом», как драгоценный алмаз в грубой породе <...> Он выдвинул Чехова из сотрудников на почетное место, дал ему полную свободу в выборе тем, — значит возможность развиваться и зреть естественным порядком, — печатал решительно все, что выходило из-под чеховского пера»⁵.

Несмотря на то что регулярной переписки с издателями «Будильника» (редакция которого находилась здесь же, в Москве) не было, а в письмах к Лейкину (который

⁴ «Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова». М., Соцэкгиз, 1939, с. 47—48.

⁵ *А. Амфитеатров. Мои перво-редакторы.* — «Иллюстрированная жизнь». Париж, 7 июня 1934 г., № 13.

строго следил, чтобы его сотрудники не работали в других журналах) Чехов старался о своей деятельности в «Будильнике» не упоминать, мы все же знаем, что писатель был постоянным сотрудником журнала⁶. Он помещал здесь рассказы, фельетоны, мелкие заметки, курьезы, подписи под рисунками и другие мелочи. А. Амфитеатров вспоминал: «... в 1883 году хозяин «Будильника» В. Д. Левинский наивно определял свой журнал:

— У меня, батька, всю прозу Антон Чехов пишет, а Амфитеатров — все стихи. — Преувеличивал, однако в корне был почти прав»⁷. В юбилейном номере «Будильника» (№ 12) за 1885 г. Чехов выступал в роли основного сотрудника журнала, и рука писателя чувствуется в тексте юбилейных тостов, поздравлений, речей и телеграмм. Даже в письмах Чехова к Лейкину часто проскальзывают сообщения о том, что он получил заказ и пишет для этого журнала.

В сохранившемся неопубликованном письме издателя «Будильника» В. Д. Левинского от 6 июня 1885 г. читаем: «Дайте мелочишки для «Будильника» на даче» и вообще мелочи, ибо Ваши крупности по необходимости должны лежать» (ГБЛ). Интересно, что письмо содержит заказ и на материалы для особого шуточного раздела журнала, который состоял из различного рода анонимных мелочей и публицистических заметок: «Срочное: для «Будильника» на даче» необходимы: календарь, передовая, корреспонденции в прозе, телеграммы (корреспонденции и телеграммы) могут быть из мест лечебных, других городов и даже Китая). Смотрите программу в № 19 и выберите, что по душе».

Все эти мелочи печатались в журнале без подписи и до сих пор не установлено, что же из пестрого калейдоскопа анонимных заметок «Будильника» принадлежит перу Чехова. А. Амфитеатров, сразу же после смерти писателя говоривший о необходимости найти и опубликовать все созданное им в 1882—1886 гг., восклицал: «Об анонимном материале, заключенном по преимуществу в «Будильнике» указанных годов, я уже не говорю»⁸.

⁶ Так указано в редакционной статье «Будильника» за 1909 г., № 25: «Чехов в «Будильнике»».

⁷ А. Амфитеатров. «Мои перво-редакторы».

⁸ А. В. Амфитеатров. Собр. соч., т. XIV, с. 162.

А. Измайлов передает рассказ В. Д. Левинского, пришедшего в 1883 г. в редакцию «Будильника» и заставшего там Чехова «в числе главных сотрудников»: «Работал А. П. не из-за гонорара только, не как обычный рядовой сотрудник, но жил жизнью журнала». «Вступив в дело, — вспоминал далее Левинский, — я поручил А. П., кроме рассказов, писать и передовые «Будильника» — «О том, о сем»⁹.

Итак — передовые. Но какие? «О том, о сем» как самостоятельный отдел появился в «Будильнике» лишь в 1886 г. и его ли имел в виду Левинский? Отдельные фельетоны Чехова изредка появлялись на страницах журнала, но регулярной работы писателя в качестве фельетониста, создателя «передовых» статей обнаружено не было.

Путь, по которому должны были идти поиски фельетонов Чехова, указал сам писатель. В 1899 г., когда А. Ф. Маркс попросил его собрать для полного издания все анонимные вещи, когда-либо опубликованные, Чехов ответил: «Из рассказов, разбросанных во множестве газет и журналов, на пространстве почти двух десятков лет, многие мною уже забыты, забыты и названия рассказов, и мои подписи, и даже названия журналов, и, чтобы возобновить все в памяти, мне нужно пересмотреть все письма редакторов и издателей, которые у меня хранятся» (XVIII, 90).

Изучение писем издателей и принесло первые находки.

Летом 1885 г. Чехов жил под Москвой в Бабкине и много работал. «Просыпались в Бабкине все очень рано, — вспоминал М. П. Чехов. — Часов в семь утра брат Антон уже сидел за столиком, сделанным из швейной машины, поглядывал в большое квадратное окошко на великолепный вид и писал»¹⁰. В Отделе рукописей Гос. библиотеки им. В. И. Ленина сохранилось шесть писем к Чехову за этот период редактора «Будильника» А. Д. Курепина и письмо издателя этого журнала В. Д. Левинского¹¹, которые неожиданно пролили свет на интересующий нас вопрос. Они документально доказали, что Чехов регулярно

⁹ А. Измайлов. Чехов. М., 1916, с. 150.

¹⁰ М. П. Чехов. Вокруг Чехова. — «Моск. рабочий», 1964, с. 151.

¹¹ Чехов писал 8 марта 1886 г. Лейкнну: «Левинский, которого вы видели у Суворина, не редактор «Будильника». Он издатель негласный... Служит: чиновником особых поручений при почтамте, смотрителем политехнического музея, секретарем разных благотворительных обществ и т. д.» (XIII, 186).

писал для публицистического обозрения «Среди милых москвичей», которое в течение многих лет открывало каждый номер «Будильника»¹².

Это обозрение состояло из двух-трех небольших заметок-фельетонов без подписи, объединенных общим заглавием и освещавших события московской (а иногда и петербургской) жизни за прошедшую неделю. Одна из заметок всегда была написана на тему титульной карикатуры (или карикатуры, расположенной на последней странице обложки). Чехов, не посещавший в летнее время редакцию, не мог увидеть рисунок, заказанный художнику. Письма Курепина содержат просьбу, «заказ», написать передовую на тему карикатуры и подробное описание уже готового или заказанного рисунка. Через неделю в очередном номере «Будильника» на обложке помещалась карикатура, предложенная и описанная Чехову, а в «передовой» «Среди милых москвичей» один из фельетонов был посвящен теме титульного рисунка. Так, например, в письме от 2 августа 1885 г. Курепин описывает карикатуру «Новый Дон-Кихот петербургской думы», посвященную вновь избранному городскому голове С.-Петербурга Лихачеву, и просит сочинить фельетон. В следующем письме от 13 августа он благодарит Чехова за статью, а позднее в «Будильнике» были помещены и рисунок и фельетон. Иногда в заказах прямо указывалось, что передовые нужны именно для раздела «Среди милых москвичей». «Для предстоящих москвичей желательно получить от вас две заметки», — писал Чехову Левинский 6 июня 1885 г. (ГБЛ).

Даты писем издателей «Будильника»: 19 мая, 6 июня, 2 августа, 13 августа, 20 августа, 2 сентября, «лето 1885 г.» — говорят о том, что заказы Чехову посылались регулярно. Можно предположить, что и выполнялись они также аккуратно. Когда от Чехова долго не было ответа, в Бабкино полетело взволнованное письмо от имени редакции «Будильника» (подписанное Е. Арнольд): «Увы, о Вас нет слуха три недели! Владимир Дмитриевич <Курепин> плачет горячими слезами, что Вы не хотите написать на текущие темы, которые он Вам сообщил при свидании. <...> Осушите наши слезы и пришлите на бу-

¹² См. нашу публикацию: «Фельетоны А. П. Чехова в «Будильнике». — «Литературная Россия», 13 августа 1965 г., № 3, с. 12—13.

душей неделе что-нибудь. Прилагаю Вам еще тему...» (ГБЛ).

Не останавливаемся на сложной проблеме атрибуции статей этого раздела, принадлежность которых Чехову может быть доказана с большей или меньшей степенью вероятности. Определить авторство каждого фельетона можно лишь на основании сложной и кропотливой работы по выявлению документальных, идейно-тематических, текстуальных, стилистических, биографических и других данных, взятых в совокупности¹³. Несомненно, что в результате подобного всестороннего исследования будут раскрыты многие не известные ранее фельетоны и заметки Чехова.

Для нас важно сейчас то, что стало бесспорно, документально доказанным участие Чехова в создании публицистического обзора «Будильника» — «Среди милых москвичей». В годы, когда писатель регулярно давал обзоры московской жизни в петербургский журнал «Осколки», он писал о тех же событиях в передовых заметках московского журнала «Будильник». Открылась новая, неизученная страница творчества Чехова.



Все еще продолжает жить представление о раннем журнальном творчестве Чехова лишь как о развлечении — «беселое, беззаботное, непринужденное, не заслуживающее серьезного внимания и слишком большого уважения»¹⁴. «Ничего нового в литературный оборот мелкая журнальная работа Чехова не внесла — он не вышел из круга обычных журнальных форм своего времени», — утверждал в 1931 г. С. Д. Балухатый¹⁵. О том же гово-

¹³ Предстоит также сложная работа по выявлению и изучению всех сохранившихся писем редакторов и сотрудников журнала «Будильник». Так, например, письмо Левинского Чехову от 21 июля 1887 г. (ЦГАЛИ), в котором содержится заказ на различные мелочи для летнего номера «Будильника» и в том числе просьба: срочно написать «кусочками *О том, о сем*», несомненно поможет разгадать вышеприведенную фразу из письма Курепина о заметках «О том, о сем».

¹⁴ А. Дерман. Как работал А. П. Чехов. — А. П. Чехов. Полн. собр. соч., т. IV. М.—Л., ГИХЛ, 1931, с. 16.

¹⁵ С. Д. Балухатый. Мелкие журнальные произведения Чехова. — Там же, с. 33.

рится в статье Балухатого, опубликованной в 1959 г.: «Как ни велико было число таких «мелочишек» в практике молодого автора, эта мелкая журнальная работа все же не внесла ничего принципиально нового в литературный оборот. Работая в традиционных формах и заимствуя кое-что из французских юмористических журналов, Чехов первое время, видимо, стремился не к созданию новых форм юмора, а лишь к наполнению образцов старых или ходовых новым злободневным и комическим материалом»¹⁶. По мнению исследователя, многолетняя мелкая журнальная работа лишь обогатила опыт самого писателя, отточила его перо, развила его мастерство. «Ранняя работа в публицистическом жанре расширяла круг реалистических повседневных впечатлений Чехова от общественной жизни, позволяла ему, опираясь то на газетные данные, то на сведения, получаемые у знакомых, то — что самое существенное — на собственные, непосредственные систематические наблюдения, делать свой отбор и свои оценки повседневно-характерных типичных явлений современности»¹⁷. И несмотря на то что в целом ряде работ признавалась и значительность журнальной публицистики Чехова, ее злободневность и даже свой, специфический подход к традиционной тематике¹⁸, тем не менее подчеркивалась прежде всего слишком большая зависимость писателя от традиций журнала, узких рамок жанра, заранее обусловленной тематики.

Но действительно ли «Чехов не стремился к созданию новых образцов, а лишь к наполнению старых схем новым материалом»?

Известно, что политическая реакция 80-х годов отразилась на положении и характере юмористической прессы тех лет. Острый сатирический материал не допускался, тематика ограничивалась кругом бытовых зарисовок, идейное направление журналов строго контролировалось цензурой. «...Начальник главного управления по делам печати вообще против сатирических журналов и не находит, чтобы они были необходимы для публики...», —

¹⁶ С. Д. Балухатый. Ранний Чехов. — В кн.: «А. П. Чехов. Сб. статей и материалов». Ростов н/Д, 1959, с. 9.

¹⁷ Там же, с. 27.

¹⁸ Например, в ст. А. В. Короталева «Чехов и малая пресса 80-х годов». — Уч. зап. Лен. гос. пед. ин-та им. А. И. Герцена. Каф. русск. лит-ры, т. 24. Л., 1939, с. 87—136.

писал Чехову Лейкин 10 октября 1885 г.¹⁹ Журналы, претендующие на более или менее демократическое направление, находились под особым надзором. «В несчастном «Будильнике» зачеркивается около 400—800 строк на каждый номер», — сообщал Чехов (XIII, 43).

Из сохранившейся переписки с Лейкиным видно, как Чехов, автор обзрений московской жизни в «Осколках», несмотря на значительно большую свободу инициативы, чем в «Будильнике», тяготился установившимися журнальными шаблонами. 22 января 1884 г. он писал Лейкину: «Не кажется ли Вам, что «Осколки» несколько сухи? Сушит их, по моему мнению, многое множество фельетонов: И. Грэк, Рувер, Черниговец, Провинциальный... И все эти фельетоны жуют одно и то же, жуют по казенному шаблону, на казенные темы» (XIII, 88).

Чехов страдал от узости и незначительности тем, которые он должен был черпать из официальной прессы («... не шлю обозрения, потому что в газетах и письмах из Москвы — сплошная пустота» — XIII, 139). Мелкие сплетни и незначительные новости не могли, по его мнению, служить материалом для настоящего фельетона. «Посылаю Вам заметки, — писал он Лейкину. — На сей раз они вышли у меня, говоря искренно, жалки и нищенски тощи. Материал так скуден, что просто руки отваливаются, когда пишешь. Взял я воскресные фельетоны в «Новом времени» (субботный), в «Русских ведомостях», вообще во всех московских, перечитал их, но нашел в них столько же нового, сколько можно найти его на прошлогодней афише <...> О ерунде же писать не хочется, да и не следует» (XIII, 81).

Чехов мечтал перейти от рождественских гусей, свадеб и новогодних визитов к более серьезным темам своего времени. В апреле 1883 г. он советовал брату: «Не будь узок, будь пошире: на одних превосходительствах не выедешь» (XIII, 56) и жаловался Лейкину: «... я ужасно беден фельетонным материалом. Счастливчик И. Грэк! Ему можно пройтис на счет Островского и других «общих» явлений, а мне беда! — подавай непременно факты, и московские факты!» (XIII, 91). Между тем, «кроме самоубийств, плохих мостовых и манежных гуляний Мо-

¹⁹ «Н. А. Лейкин в его воспоминаниях и переписке». СПб., 1907, с. 240.

сква не дает ничего» (XIII, 127). Однако Лейкин упорно и настойчиво требовал писать на бытовые темы: «Что делать, надо подчас брать и мелкие факты. Лупите купцов-гуляк и буйнов, называя их, разумеется, по фамилиям <...> Лупите актеров...» (письмо 8 сентября 1883 г.).

Но Чехов, считая московские обозрения своеобразной энциклопедией современной жизни, мечтал показать ее социальные пороки. «Не буду слишком мелочен, не стану пробирать грязных салфеток и маленьких актеров», — стоял он на своем (XIII, 67). Писатель мечтал о журнале, в котором можно было бы собрать лучших, прогрессивных, талантливых журналистов своего времени и «употребить их отечеству на пользу». «В «Будильнике» и многих других попадаются иногда прекрасные вещицы, — значит, есть где-то кто-то... Всех бы их собрать в одну кучу...» (XIII, 71—72).

Осенью 1885 г. в письме к Лейкину он так определяет свои требования, предъявляемые к публицистике: «Политические темы только тогда не скучны и не сухи, когда в них затрагивается сама Русь, ее ошибки» (XIII, 143). Известно, что в обозрениях для журнала «Осколки» Чехов сумел преодолеть дозволенную узость тематики, внести остросатирическую окраску в изображение темных сторон общественной жизни; сумел отойти и от литературных шаблонов, повернув материал по-своему, свежо, остро, ново, талантливо. Недаром Лейкин признавал, что несмотря на все трудности, «Рувер» пишет лучше, «чем вся московская братия, до сих пор писавшая в «Осколках».

Как же обстояло дело с обозрениями московской жизни в «Будильнике»? Хотя и не сохранилось регулярной переписки Чехова с редактором журнала, совершенно ясно, что здесь его положение было намного тяжелее. Умеренно либеральный журнал хотя и касался общественных язв современной жизни (взяточничества, злостного банкротства и пр.), однако ограничивался легкой насмешкой и наводил страницы анекдотами из семейной жизни, дачными происшествиями и забавными случаями.

А. Амфитеатров вспоминает, что когда в «Будильник» пришел В. Д. Левинский, он «превратил его из органа как никак сатирического в орган, как определял сам издатель, «семейного смеха»: вроде берлинских «*Fliegende Blätter*», только еще добродушнее, смиреннее, преснее». Ежедневно Левинский внушал своим сотрудникам:

«— Добрый мой, вы написали слишком смешно. Так нельзя. Это не для нас. Не пишите, батька, смешно: это не семейно. С одной стороны цензурная Сцилла, с другой вот этакая издательская Харибда: веселенькое положение для юмориста?»²⁰

Важнейшим отличием обзоров московской жизни в «Будильнике» от подобных в «Осколках» являлось то, что у Лейкина Чехов, несмотря на строгую ограниченность тем, мог все же выбирать их по своему усмотрению, мог составлять «Осколки московской жизни» из своего материала. В «Будильнике» Чехов был лишен даже этой инициативы. Он получал готовую карикатуру и должен был втиснуть текст заметки в узкие рамки тематики, взятой художником. В некоторой степени это облегчало работу писателя — не было необходимости постоянно и мучительно искать темы для фельетонов (как это было с его обзорами в «Осколках»). С другой стороны, можно представить, что Чехову, столь мучительно страдающему и в журнале Лейкина от «узкой заданности» тематики, было страшно тесно в столь строго ограниченных рамках этого своеобразного жанра. (Мы говорим только о фельетонах «Среди милых москвичей», не касаясь многообразной работы Чехова в «Будильнике».)

Можно предположить, что Чехов, отлично знающий московскую жизнь, постоянно следивший за событиями дня, охотно взялся за обзор «Среди милых москвичей» (точнее сказать, за часть его). Писатель, считавший необходимым наполнить журнал злободневным, острым материалом, понимал, что фельетон — наиболее удобный жанр для раскрытия живой газетной тематики. При этом он придавал большое значение рисунку в журнале. В письмах к Лейкину он неоднократно указывал на плохое качество иллюстраций в «Осколках». «Рисунки почти лубочны <...> фантазии — ни-ни... изящества тоже...» «Бывают ли в «Осколках» рисунки? Есть краски и фигуры, но типов, движений и рисунка нет...» (XIII, 128).

Чехов тесно связывал рисунок с фельетоном. В письме к Лейкину от 30 сентября 1885 г., говоря о своей работе фельетониста в «Осколках», где он помещает то, что «прозевывается или недоступно для «Будильника» и «Развлечения», он советовал: «Будь в Москве художник-

²⁰ *Ал. Амфитеатров*. Мои перво-редакторы.

юморист, который рисовал бы для Вас московскую жизнь, тогда бы еще лучше было» (XIII, 143).

«Будильник» был обильно оснащен яркими рисунками талантливых художников, постоянно сотрудничавших в журнале: Н. Чичагова (Т. С.), Н. Чехова, М. Лилина и др. Первая и последняя страницы журнала украшались цветными рисунками-кариатурами, снабженными подписью. Одна из них, как правило, служила иллюстрацией к одной из частей обзора «Среди милых москвичей» (состоявшего, повторяем, из нескольких маленьких заметок-фельетонов). Передовые, заказанные Курепиным Чехову летом 1885 г., должны были быть написаны строго на тему готового рисунка, с уже имевшейся к нему подписью (возможно, что зимой, когда Чехов находился в Москве и бывал в редакции, процесс создания обзора был несколько иным).

Однако и здесь Чехов умел не только придать остроту рисунку своим фельетоном, углубить его общественное звучание, но подчас исправлял подпись, делая ее злободневнее, ярче.

2 августа А. Д. Курепин просит Чехова «создать нечто» на тему титульной карикатуры, выполненной Чичаговым (Т. С.) и посвященной вновь избранному городскому голове С.-Петербурга Лихачеву. Он описывает рисунок: «Лихачев (СПб. голова) изображен Дон-Кихотом на Россинанте с кличкой «Прогресс». Сзади его группа сложивших руки и смеющихся членов управы <...> с боку общественное мнение (дама) и «Будильник».

У Лихачева знамя с надписью:

Мой девиз:
Здоровая вода,
Свежий воздух,
Место больному,
Приют старику.

Внизу на вопрос общественного мнения «Будильник» отвечает: — Слова, слова, слова, как сказал мой благородный друг принц Датский! На таком копсе далеко не уедешь!

Тема: трудно сделать что-нибудь 1) при теперешней зависимости общества от администрации (езоповским языком, конечно), 2) при бедности городов (вернуть езоповское словечко о крупных расходах *обязательных*), 3) при лени членов управы и 4) при поголовном презрении

к чистоте и *предупреждению* болезней. Кстати: Лихачев только что ускал...» (ГБЛ).

Фельетон был Чеховым написан и отправлен. 13 августа Курепин в своем письме благодарит его не только за присылку, но, что особенно интересно, и за исправления, сделанные им в подписи под карикатурой. «Лихачевское, конечно, пойдет. Насчет подписи: за указание спасибо, но суть в том, что Прогрессу нашему кормиться нечем, оттого он в черном теле, оттого и похож на Россинанта. Понятно ли это? Во избежание недоразумений, не добавите ли Вы к своим лихачевским строкам еще десяток, в объяснение этой роли Прогресса? Время есть». Карикатура и фельетон появились в № 37 «Будильника» от 19 сентября 1885 г.

При сравнении текста, опубликованного под рисунком, с подписью, первоначально задуманной и сообщенной Курепиным, видно, какие исправления сделал Чехов (или Курепин по его указанию). Вместо неясного по отношению к Прогрессу: «На таком коне далеко не уедешь» появилась вполне конкретная подпись, объясняющая причины подобного сомнения: «Не одолеть новому Дон-Кихоту гигантов бедности и невежества...» (просьба Курепина о добавке еще десяти строк осталась не выполненной писателем).

Фельетон Чехова составил первую часть обозрения «Среди милых москвичей». Он сказал здесь и об обязательных крупных расходах, и о презрении к чистоте и предупреждению болезней, и о лени членов управы, — однако отнюдь не в завуалированном виде, не эзоповым языком, как просил редактор, а прямо называя вещи своими именами.

«...Девиз лихача в сущности прост и незатейлив (ибо что может быть проще невоночей воды?), но в наше время он является почти фантастическим и «абстрактным», как Дульцинея. Дело в том, что лихачу, прежде чем щеголять обещаниями, следовало бы спросить себя: где и с кем он поедет? Не Санхо ли Пансы все эти его сложившие ручки и безучастно улыбающиеся спутники, для которых хоть трава не расти? Есть ли у лихача деньги на поездку? Нужно быть слишком юным, чтобы думать, что деньги есть. Все те гроши, которые есть, ухлопываются на пополнение бездонной бочки, именуемой обязательными расходами, и так как по нынешним понятиям све-

жий воздух, больницы, здоровая вода и проч. для городов не обязательны, то для того, чтобы обзавестись ими, нужно или сделать заем, или выиграть 200 000 пять раз подряд, или обязать гласных жениться на богатых купчихах и внести приданое в управскую кассу».

Становится понятна степень зависимости писателя от заданной темы и в то же время — мера того нового, что он старался вносить в обусловленную тему. Идейная глубина, острота подачи материала, талантливое обыгрывание каждой детали карикатуры делали ее более яркой, броской, сатирически заостренной.

Жанр газетного фельетона, построенный на материале конкретных жизненных фактов (как и статья), пользуется методами художественного обобщения (как художественное произведение). Он должен быть злободневен и политически заострен, художественно ярок, выразителен и динамичен. Согласившись вести обозрение московской жизни в «Осколках», Чехов писал Лейкину летом 1883 г.: «Ранее московские заметки велись неказисто. Они выделялись из общего тона своим чисто московским тоном: сухость, мелочность и небрежность. Если бы их не было, то читатель потерял бы весьма мало» (XIII, 67).

Много лет Чехов учился писать краткие художественные миниатюры, рассказы и сценки, всегда тяготясь строго ограниченным их объемом. Каким же нужно было обладать незаурядным мастерством, чтобы из нескольких строк сделать законченный газетный миниатюрный фельетон! «За мелкие вещицы стою горой и я, и если бы я издавал юмористический журнал, то херил бы все продлинновенное, — писал он. — В московских редакциях я один только бунтую против длиннот, что, впрочем, не мешает мне наделять ими изредка кое-кого... (против рожна не пойдешь!), но в то же время, сознаюсь, рамки «от сих и до сих» приносят мне немало печалей» (XIII, 42). Чехов тщательно отделывал и обдумывал каждую публицистическую строку и часто жаловался, что на крохотную заметку у него уходит больше сил и времени, чем на целый рассказ. «Рукописей я не перебелию. Чаще всего я отсылаю черновики <...> Всегда перебелию московскую жизнь, ибо пишу ее с потугами» (XIII, 148).

И все же, несмотря на узкие рамки «от сих до сих», строгую (иногда даже текстуальную) заданность тематики и невозможность отойти от готовой карикатуры,

Чехов сумел по-новому подойти к материалу, подать его свежо, обыграв юмористически, и создал весьма оригинальный жанр злободневной миниатюры.

20 августа 1885 г. Курепин заказал Чехову фельетон к № 34 «Будильника» от 29 августа, т. е. за неделю до выхода журнала. Предлагая «спешную» тему, редактор писал: «Нарисованы к ней банкирские конторы с надписями: «Залы для стрижки баранов». В окнах видно: банкиры стригут баранов и снаружи к окнам лезет толпа баранов и овец с просьбой стричь их». Заботясь о направлении журнала, Курепин, которого Амфитеатров описал как человека весьма «либерального, почитавшего себя «красным», с портретом Герцена над письменным столом», но в то же время работавшего 15 лет в «Новом времени» и в журнале Каткова, просил Чехова быть осторожным. «Пишите, пожалуйста, помягче об этом. Иначе за диффамацию могут потянуть».

Однако «мягкий», пресный тон, в котором было выдержано большинство заметок обозрения «Среди милых москвичей», был чужд писателю. Фельетон его, хотя и написан в сдержанной манере, наполнен внутренним пафосом обличения и «глубинным» чеховским юмором.

«...Успех всякой банкирской конторы основан на уменье состричь с клиента побольше денежной шерстки, в благодарность за различные услуги г. г. банкиров по части продаж, покупок, рассрочек и иных финансовых одолжений. Покойный Бабст говаривал нам на лекциях, что «кредит есть перевод денег из неумелых рук в умелые». Банкирские конторы тоже основаны на кредите, а кому именно принадлежат умелые руки и кому неумелые, — это уж вы разбирайте сами. Все банкирские операции стрижки и бритья клиентов производятся на законном основании, ибо еще и римские юристы говаривали: *volenti non fit injuria*, что в переводе на русский язык обозначает — сама себя раба бьет, коль нечисто жнет. Если вы желаете верить, что банкир устроит вам какую-нибудь рассрочку или куплю-продажу не для ради собственного прибитка, а ради ваших прекрасных глаз, то кто же вам мешает блаженно верить?.. Верьте и — подставляйте шерстку: вас остригут по всем правилам финансовой науки.

На наш век наивных людей хватит, говорят банкиры, и говорят совершенно справедливо».

Художник Э. Е. Пичулин, сотрудничавший в «Будильнике», вспоминал: «Рекомендуя ту или иную работу по издательству, Антон Павлович непременно добавлял: безотлагательно, батенька, берите, — надо бичевать людские пороки!»²¹. Однако круг дозволенных тем был чрезвычайно узок, одни и те же явления служили мишенью для насмешек во многих журналах; в прессе царило нудное однообразие. «...Выйти из этого однообразия писатель мог лишь средствами оригинальными — свежестью восприятия явления и новыми литературными приемами», — писал Балухатый о рассказах Чехова. Так же обстояло дело и с публицистикой.

Даже если Чехов пользовался широко бытовавшими в юмористической журналистике приемами пародийного обыгрывания календарей, казенных документов, «правил», протоколов, он делал это необыкновенно изящно, просто, естественно и в то же время так неподражаемо остроумно и живо, что старый, избитый прием превращался в специфически чеховский.

Рассмотрим еще один фельетон, обнаруженный также по письму издателя журнала. Подобная пародия на формулярные списки не встречалась ранее в составе обзорных «Среди милых москвичей», написанных, как правило, лаконично, сухо, сжато, в виде мелких публицистических заметок. Фельетон посвящен только что окончившемуся судебному процессу по делу поручика Имшенецкого, «обвинявшегося в преднамеренном утоплении жены своей, Марии Имшенецкой...». Разбирательство дела, происходившее в Петербурге, вызвало небывалый интерес, раздутый прессой того времени, поставившей вопрос: какие социальные причины толкнули молодого, недавно женившегося человека на убийство? Общественное мнение разделилось. Вот что писалось в передовой «Петербургской газеты» № 149 от 3 июня 1885 г.: «Фарисействующие моралисты торжествуют по поводу процесса Имшенецкого, давшего им повод кричать о разврате общества, о могуществе рубля и т. п. вместо того, чтобы уяснить причину такого явления...». Причина преступления, по мнению газеты, состояла в том, что слишком часты браки по рас-

²¹ «Литературное наследство», т. 68. М., 1960, Изд-во АН СССР, с. 543.

чету, совершаемые в корыстных целях. Выход из положения — необходимо облегчить развод. Симпатии газеты оказываются на стороне подсудимого — «молодого симпатичного человека», «интересного брюнета», в котором трудно увидеть преступника.

Обстановку последнего дня процесса та же «Петербургская газета» (1885, № 148) рисовала так: «Публика вчера буквально ломилась в зал суда, и стереотипная фраза, написанная на дверях: «в зале 75 мест», потеряла всякое свое значение. В зале натискалось не 75, а 175 человек. Нечего и говорить о том, что дамский элемент преобладал в публике». В зале царило оживление, шли споры, обсуждались выступления. Особенно взволнованными были женщины. «Какая-то девица в экстазе ссоры с соседом во время совещания судей дошла до того, что плюнула прямо в бороду ему». Процесс, длившийся 8 дней, окончился оправданием поручика: «...по обвинению Имшенецкого в преднамеренном убийстве жены считать по суду оправданным...». Суд постановил, что поручик «совершил деяние явно неосторожное, вызвавшее смерть жены его, и приговорил к аресту при военной гауптвахте на три месяца без ограничения прав по службе и церковному покаянию». Публика была в восторге. Адвокаты Бобрищев-Пушкин и Карабчевский стали героями дня. «Едва только суд, прокурор, защитники и подсудимый вышли из зала, как дамы бросились к столу, за которым сидел г. Карабчевский, и разорвали на клочки исписанный и разрисованный им лист бумаги, лежащий на столе».

В письме от 6 июня 1885 г. издатель «Будильника» В. Д. Левинский просил Чехова «для предстоящих москвичей» создать две заметки. Одну на тему карикатуры, посвященной процессу Имшенецкого. «... Дамы, т. е. прачки, горничные, кухарки, под руки ведут кавалера к другим дамам, готовым поднять его на руки. Кругом дамская овация» (ГБЛ). При этом Левинский просил: «Не жалейте этих дам. Ругните». В № 23 журнала от 14 июня, на титуле которого помещена карикатура (художник Р. Несслер), обозрение «Среди милых москвичей» открылось фельетоном-пародией Чехова. (Можно отметить, что фактический материал, содержащийся в нем, встречается и в обозрениях «Осколки московской жизни»: например, обер-психопатка Семенова, прием, устроенный итальянским певцам.) После двух вступительных абзацев, напи-

санных, по-видимому, от редакции, следует «Формулярный список петербургских дам». Юмор пародии построен не на эффектном комизме как таковом. Чехов юмористически обыгрывает реальные факты жизни, предстающие во всей их дикости и нелепости.

«... 2) *Из какого звания происходят?* Одни произошли от Коробочки, другие от Кукшиной, третьи вышли из пены Финского залива.

.....
4) *Где получили воспитание ... не было ли каких особенных по службе деяний или отличий? .. и проч.* Воспитание получили разное, но преимущественно в девичьих, где оказали особенные успехи в битье по щекам горничных. Высшее образование получили дома, читая «Модный свет» или бранясь с модистками. Из особенных по службе деяний следует отметить:

а) Овации, устроенные итальянским певцам при отъезде последних на родину: слезы, целование рук, энергичное махание платками и проч.

б) Отобразив у обер-психопатки Семеновой ее факсимиле и возведение ее на пьедестал натуры сверхъестественной.

в) Аффектация и сильное нервное возбуждение по поводу показанного пальца и выеденного яйца.

г) Распространение учения спиритов и реформаторов а la Пашков.

д) Жертвоприношения г. Карабчевскому, защитнику души Имшенецкого. Разделение на мелкие кусочки его бумаг, тралала и старых резиновых калош и сбережение этих кусочков на память...

е) Овации, устроенные поручику Имшенецкому по поводу его оправдания. Дамы подняли его на руки и, щечка под мышками, вынесли из здания суда и усадили на извозчика. При всем этом было пролито два ведра слез, сказано много пронзительных фраз и подарено миллион улыбок. При отсутствии в Петербурге истинных несчастных, униженных и оскорбленных, такой «несчастный», как Имшенецкий, является для филантропок просто находкой».

Язык фельетона насыщен яркими метафорами, неожиданными каламбурами, ироническим обыгрыванием устоявшихся терминов и выражений. Но вместе с тем это не был безобидный смех, построенный на пустой игре слов

и острословия ради самого острословия. За каламбурами Чехова стояла глубокая жизненная правда, авторское возмущение и презрение к дикости, невежеству, пошлости.

Петербургские дамы, состоявшие «в должности бесструнных балалаек», «хотя и привыкли совать всюду свой нос, но в походах не были. Имели, впрочем, дела с неприятелем, поднося ему в истекшую русско-турецкую войну букеты, поя его в лазаретах шоколадом и учиняя с ним «*aimons, chantons et dansons*».

Кончается фельетон следующим резюме: «Сей формулярный список имеет быть послан новозеландским дикарям, приславшим петербургским дамам дипломы на звание почетных гражданок Новозеландии».

Фельетоны Чехова — часть обозрения «Среди милых москвичей» — отличны от других заметок этого обозрения. Высота их художественного мастерства вела к тому, что они как бы «выламывались» из состава обозрения, им было тесно в его рамках. Заказанные и задуманные как короткие публицистические заметки, они под пером Чехова превратились в особый художественно-публицистический жанр, ближе всего стоящий к фельетону.

С. Д. Балухатый, подробно перечисляя все виды подписей Чехова под рисунками, не знал еще этого вида работы писателя, где текст выступал отдельно от рисунка, и хоть и был с ним непосредственно связан, но приобретал значительную самостоятельность. Однако и он отмечал, что возможно «параллельное и как бы независимое раскрытие одной темы в двух планах — изобразительном и словесном; в этом случае текст легко мог оторваться от рисунка и иметь самостоятельное хождение».

Итак, перед нами приоткрылась новая, не известная до сих пор сторона деятельности Чехова (многое еще предстоит сделать в области атрибуции). Писатель был автором не только публицистических обозрений «Осколки московской жизни», но и создателем журнальных обозрений «Среди милых москвичей» в «Будильнике» середины 80-х годов. Создателем чрезвычайно оригинального жанра своеобразных передовых, написанных на заданную тему карикатуры, но стоящих где-то между публицистической статьей и художественным произведением. Это еще один вид своеобразного художественно-публицистического фельетона Чехова.

ЧЕХОВ И «РУССКАЯ МЫСЛЬ»

(К предыстории сотрудничества в журнале)

19 апреля 1890 г. Чехов выехал из Москвы, направляясь на Сахалин. В разгар сборов и последних приготовлений к отъезду, 10 апреля, он отправил письмо издателю «Русской мысли» В. М. Лаврову, беспримерное в чеховском эпистолярном наследии по открытой эмоциональной реакции и резкости тона. Письмо было протестом против статьи в мартовской книжке журнала «Русская мысль» — в анонимном обзоре периодических изданий Чехов был причислен к «жрецам беспринципного писания»¹.

Чехов воспринял эту оценку как оскорбление и назвал ее клеветой. «Я, пожалуй, не ответил бы и на клевету, — писал он, — но на днях я надолго уезжаю из России, быть может, никогда уж не вернусь, и у меня нет сил удержаться от ответа. Беспринципным писателем или, что одно и то же, прохвостом я никогда не был». Будущее показало, что Чехов не преувеличивал опасности для себя путешествия в ту пору на Сахалин; он постоянно рисковал здоровьем во время поездки — понятно его предположение, что может не вернуться обратно. Чехов не хотел отправиться в дальнейшее путешествие, не ответив на оскорбление.

Ни в своей литературной деятельности, ни в жизненном поведении Чехов не находил оснований для той аттестации, которую позволил себе обозреватель журнала: «Я не шантажировал, не писал ни пасквилей, ни доносов, не льстил, не лгал, не оскорблял, короче говоря, у меня есть много рассказов и передовых статей, которые я охотно бы выбросил за их негодностью, но нет ни одной такой строки, за которую мне теперь было бы стыдно». Чехов отказывался принять эту оценку и как упрек в бездействии: «Если допустить предположение, что под беспринципностью Вы разумеете то печальное обстоятельство, что я, образованный, часто печатавшийся человек, ничего

¹ «Русская мысль», 1890, № 3, Библиографический отдел (Периодические издания), с. 147.

не сделал для тех, кого люблю, что моя деятельность бесследно прошла, например, для земства, нового суда, свободы печати, вообще свободы и проч., то в этом отношении «Русская мысль» должна по справедливости считать меня своим товарищем, но не обвинять, так как она до сих пор сделала в сказанном направлении не больше меня — и в этом виноваты не мы с Вами». Письмо заключалось словами: «После Вашего обвинения между нами невозможны не только деловые отношения, но даже обыкновенное шапочное знакомство».

Была ли реакция Чехова адекватна событию или ее усилили дополнительные обстоятельства? Отзыв анонимного журнального обозревателя «Русской мысли» и письмо Чехова Лаврову не могут быть поняты как следует без краткой истории отношений Чехова с журналом «Русская мысль».

Сотрудничество Чехова в журнале «Русская мысль» началось публикацией повести «Палата № 6» в ноябрьской книжке за 1892 г. Между тем первое приглашение к сотрудничеству было передано более чем за 6 лет до этого. 9 августа 1886 г. один из членов редакции «Русской мысли», М. Н. Ремезов, писал Чехову: «Милостивый государь Антон Павлович! Вы уже получили, конечно, письмо А. Д. Курепина² и, стало быть, знаете, о чем я намерен говорить с Вами. Пользуясь нашим старым знакомством, я позволяю себе обратиться к Вам с предложением, через мое посредство, передать редакции «Русской мысли» один из Ваших рассказов, или не один, а несколько. . . Я думаю, что Вам было <бы> очень своевременно выбраться в *большую* литературу, в которой Вы, несомненно, можете занять видное место. Мелочишка, которую Вы теперь пишете, — прекрасная мелочишка, но ведь она треплет живой талант и растреплет его рано или поздно. В журнале простора больше, можно развернуться. . . Если мое предложение покажется Вам удобоприемлемым, благоволиите выслать, что найдете нужным, прямо на имя редакции. . .» (ГБЛ).

Чехов печатался в это время преимущественно в журнале «Осколки» и в «Петербургской газете»; с середины февраля 1886 г., по субботам — в газете «Новое время».

² Письма А. Д. Курепина сохранились в архиве Чехова (ГБЛ). Письмо, о котором упоминает М. Н. Ремезов, неизвестно.

К возможности помещать повести в «толстом» журнале он относился совсем не безразлично. «Крупное напишу, — говорит он в письме 28 февраля 1886 г. В. В. Билибину, сотруднику «Осколков» и своему приятелю, — но с условием, что Вы найдете этому крупному месту среди избранных толстой журналистики... Надо полагать, после дебюта в «Новом» времени меня едва ли пустят теперь во что-нибудь толстое... Как вы думаете? Или я ошибаюсь?» (XIII, 180). Несмотря на шутливый тон, в письме Чехова звучит опасение, не отразится ли сотрудничество в «Новом времени» на его писательской репутации. Однако участие в «Новом времени» только обостряет борьбу за него между редакциями разных журналов в этот год литературной славы Чехова — 1886-й.

Получив приглашение от редакции «Русской мысли», Чехов, очевидно, сразу решил сотрудничать в журнале. 30 июля 1886 г. он сообщает Н. А. Лейкину: «Про мою книгу <«Пестрые рассказы»> заговорили толстые журналы <...> «Русская мысль» похвалила <...> Вчера я получил приглашение от «Русской мысли». Осенью напишу туда что-нибудь». 20 августа он вновь сообщает о том же факте Лейкину: «Получил приглашение из «Русской мысли» (очевидно, в первый раз — письмо от А. Д. Курепина, во второй — от М. Н. Ремезова).

Далее журнал «Русская мысль» упоминается в письмах Чехова при перечислении его ближайших творческих работ. 21 сентября 1886 г. он сообщает М. В. Киселевой: «Пишу пьесу для Корша (гм!), повесть для «Русской мысли», рассказы для «Нового времени», «Петербургской газетой», «Осколков», «Будильника» и прочих органов». Однако из дальнейших писем исчезают не только сообщения о повести для «Русской мысли», но и сама мысль о сотрудничестве в этом журнале. Думается, что на Чехова могло отрицательным образом подействовать письмо Л. И. Пальмина. Очевидно, с искренним желанием ускорить публикацию в «Русской мысли» нового произведения Чехова Пальмин писал ему 5 ноября 1886 г.³: «Лавров скорее просит Вас прислать ему написанное для него. Чем скорее — тем лучше <...> Вчера был большой разговор о Вас <...> Лавров вчера просил было

³ Год на письме не проставлен, устанавливается по дате публикации рассказа «Тина» в «Новом времени» — 29 октября 1886 г.

даже меня сейчас же написать Вам, чтобы Вы скорее послали ему штуковинку, но потом раздумал, опасаясь, что Вы можете от этого «зазнаться» (собственное его выражение). «Тина» Ваша не понравилась ему; говорит: только для «Нового времени» такое и писать» (ГБЛ).

Легко представить, зная Чехова, какое неприятное впечатление должно было произвести на него это письмо: и предположение Лаврова о том, что он может «зазнаться» от настойчивых напоминаний издателя «Русской мысли», и отзыв Лаврова о «Тине» как о произведении, которое годится только для газеты «Новое время» и не годится, стало быть, для «Русской мысли»; т. е. — желание как-то воздействовать на Чехова в необходимом для журнала направлении. Как бы то ни было, именно с этого времени из писем Чехова исчезают упоминания не только о повести для «Русской мысли», но и вообще о намерении писать для этого журнала. Редакция «Русской мысли», однако, не оставляла надежды. Через год, в октябре 1887 г., Чехов писал брату Александру Павловичу среди сетований на безденежье: «Из «Севера» меня приглашают и обещают: «получите, что хотите». Зовут в «Русскую» мысль» и в «Северный вестник». Суворин сделал бы недурно, если бы прибавил гонорару <...> Я себя обкрадываю, работая в газетах. За «Беглеца» получил я 40 р., а в толстом журнале мне дали бы за 1/2 печатного листа... Впрочем, все это пустяки». Значит, были соображения более серьезного порядка, которые препятствовали сближению Чехова с редакцией «Русской мысли». Дело было не только в бестактном замечании Лаврова, переданном Пальминым. Вопрос о сотрудничестве в «Русской мысли» осложнялся для Чехова, очевидно, несогласием с позицией журнала.

Чехов бывает в редакции «Русской мысли», служит посредником между Гольцевым, Лавровым и своими знакомыми писателями, но не считает для себя возможным участие в журнале, причем исключительно резко отзывается о редакторах «Русской мысли», их эстетическом вкусе. Договорившись о сотрудничестве в журнале писателя А. Н. Маслова (Бежецкого), он в письме от 29 марта 1888 г. подробно рассказывает Маслову об «аудиенции» у Гольцева, отзываясь о нем иронически — «великий визирь» «Русской мысли», «человек милый и

хороший, но понимающий в литературе столько же, сколько пес в редьке» (XIV, 62). В следующем письме Маслову, от 7 апреля, Чехов высказывается еще категоричнее: «Все эти Гольцевы хорошие, добрые люди, но крайне нелюбезные <...> как к людям я к ним равнодушен, даже, пожалуй, еще симпатизирую, так как они всплошную неудачники, несчастные и немало страдали в своей жизни... Но как редакторов и литераторов я едва выношу их. Я ни разу еще не печатался у них и не испытал на себе их унылой цензуры, но чувствует мое сердце, что они что-то губят, душат, что они по уши залезли в свою и чужую ложь». И в этом же письме: «Меня давно уже зовут в «Русскую мысль», но я пойду туда только в случае крайней нужды. Не могу!!!» (XIV, 76, 77).

Итак, «унылая цензура» — вот что отталкивает Чехова от журнала, в который его зовут и где ему самому хотелось когда-то печататься; цензура не правительственная, а редакторская — по части соответствия направлению «Русской мысли». Представление об этой «цензуре» сложилось у Чехова, очевидно, не только при встречах с Гольцевым, но и при чтении отзывов о своих произведениях в библиографическом отделе «Русской мысли». Как удалось установить, журнальное обозрение в «Русской мысли» с 1888 г. вела Елена Степановна Щепотьева. Ее обзоры периодических изданий печатались без подписи, хотя в том же журнале была помещена статья, подписанная Щепотьевой: «Умственные запросы народа и их удовлетворение» («Русская мысль», 1889, № 4, стр. 22—61).

Сохранилось 17 писем Щепотьевой к В. А. Гольцеву за время с 30 июня 1888 по 26 августа 1892 г.⁴ В этих письмах Щепотьева делится своими мнениями о журнальных новинках, мотивирует выбор произведений для очередного разбора, оспаривает редакторскую правку. «Третьего дня послано мною в редакцию «Русской мысли» на имя А. А. Попова журнальное обозрение для июльской книги...» — сообщает Щепотьева в письме от 30 июня 1888 г.⁵; «А зачем же Вы у меня о статье Янжула и о на-

⁴ ГБЛ, ф. В. А. Гольцева, IX, 40. Письма Гольцева к Щепотьевой неизвестны.

⁵ В части писем Щепотьевой указаны только число и месяц; год

родничестве так выскребли?» — спрашивает она в письме от 30 марта (11 апреля) 1890 г. Сопоставление писем Щепотьевой со статьями в библиографическом отделе «Русской мысли» начиная с 1888 г. доказывает со всей очевидностью принадлежность ей журнальных обзрений.

Письма Щепотьевой Гольцеву дают возможность определить продолжительность ее работы в «Русской мысли». 26 ноября 1890 г. Щепотьева пишет Гольцеву: «Через месяц будет ровно *три года*, как я работаю в «Русской мысли»...»; в последнем письме Гольцеву от 26 августа 1892 г.: «Я работаю в «Русской мысли» почти пять лет». В августе 1892 г. Щепотьева перестала работать в библиографическом отделе «Русской мысли», о чем по ее требованию было сообщено на страницах журнала. В октябрьской книжке «Русской мысли», в конце библиографического отдела, напечатано объявление: «Е. С. Щепотьева, которая вела в «Русской мысли» в последнее время обозрение общих журналов, с августовской книжки⁶ прекратила свое сотрудничество»⁷.

Из журнальных обзрений в «Русской мысли» с 1888 по август 1892 г. следует исключить как не принадлежащее Щепотьевой только одно — в ноябрьской книжке за 1889 г. В письме Гольцеву от 12 сентября Щепотьева просила заменить ее: «Мне невозможно будет написать одно обозрение, именно на ноябрь, потому что октябрь пойдет на отдых от дороги и устройство жизни за границей». 25 сентября 1889 г. Щепотьева писала Гольцеву: «Вы были столь любезны, что согласились дать мне отдых на один месяц, написав обозрение для ноябрьской книги». Из письма от 8/20 ноября видно, что следующее обозрение было написано снова Щепотьевой: «По моему предположению, для декабрьской книги придется обзор ноября «Вестника Европы», октябрь и ноябрь «Северного вестника» — что постараюсь выслать в конце нынешнего месяца...»

определяется при сопоставлении писем с журнальными обзорами «Русской мысли» за 1888—1892 гг.

⁶ Точнее — с сентябрьской, так как в августовской книжке «Русской мысли» за 1892 г. было напечатано последнее журнальное обозрение Щепотьевой.

⁷ «Русская мысль», 1892, № 10, с. 484.

Для Чехова авторство Щепотьевой, очевидно, не было тайной. Ее имя не упоминается в его письмах, но в октябре 1888 г. в письме А. С. Суворину, отозвавшись очень критически об эстетической позиции журнала «Русская мысль», Чехов прибавил: «К тому же библиографический» отдел ведет там дама».

Имя Елены Степановны Щепотьевой встречалось в истории литературной критики. Оно упомянуто в числе сотрудников журнала в статье С. А. Венгерова о «Русской мысли» в Энциклопедическом словаре Брокгауза — Ефрона. После прекращения работы в «Русской мысли» Щепотьева печаталась в журнале «Новое слово»; ее статья «Литературно-музыкальные вечера для народа» (1896, кн. 2) вызвала критический отзыв С. Т. Семенова в письме Л. Н. Толстому от 6 марта 1896 г.⁸

Сохранились отдельные письма Щепотьевой — к В. Г. Короленко, Н. А. Рубакину (ГБЛ), И. А. Бупину (Гос. музей И. С. Тургенева в Орле). Опубликовано письмо Щепотьевой к Н. К. Михайловскому от 30 апреля 1889 г. — отклик на смерть М. Е. Салтыкова (Щедрина): «Исчез многолетний пример стойкости и духовной силы, исчез нравственный вождь передовой литературы»⁹. Будучи незнакома с Н. К. Михайловским, Щепотьева обращается к нему — «потому что есть моменты, когда независимо от всяких условных, внешних преград на первый план выступает внутренняя связь, духовные интересы людей».

Щепотьева надолго пережила Чехова. В 1930 г. она жила в Москве¹⁰, в 1933—1934 гг. — в Ленинграде¹¹. Сохранились письма к ней В. Д. Бонч-Бруевича более поздних лет ее жизни — 1935 и 1939 гг. (ГБЛ).

Литературно-критическая деятельность Е. С. Щепотьевой не привлекала специального внимания, поэтому в литературе о Чехове статьи журнального обозрения из «Русской мысли» не были атрибутированы. Имени Щепотьевой нет в «Чеховиане» Масанова. Статья,

⁸ «Переписка Л. Н. Толстого с русскими писателями». М., Гослитиздат, 1962, с. 632.

⁹ «Литературное наследство», т. 13-14. Щедрин. II. М., 1934, с. 243.

¹⁰ «Вся Москва», 1930 г.

¹¹ «Весь Ленинград», 1933 и 1934 гг.: «Щепотьева Ел. Степ. Перс. пенсионер».

послужившая причиной конфликта Чехова с редакцией журнала «Русская мысль», также всегда упоминалась как анонимная¹².

Почитательница Щедрина, Щепотьева требовала от литературы разрешения насущных вопросов общественной жизни России. К любому художественному произведению она относилась как к публицистическому, отыскивая в нем идеи, вызывавшие у нее солидарность или возражения. Считая себя ученицей Н. К. Михайловского, она не обладала восприимчивостью и страстной заинтересованностью в таланте Чехова¹³, которая отличала Михайловского, при всем его несогласии с направлением творчества молодого писателя.

Подход Щепотьевой к творчеству Чехова отличался прямолинейностью, подравниванием его под сложившиеся в ее сознании шаблоны. Специфика нового литературного явления ускользала от критика. «Июньская книга «Северного вестника» бедна оригинальным содержанием, — писала Щепотьева Гольцеву 30 июня 1888 г., — и, чтобы не пропустить совсем книги, пришлось взяться за отчет о произведении Чехова, о котором в другое время и говорить бы не стоило...» (ГБЛ). Речь идет о повести «Огни». Этот тон высокомерного пренебрежения сохраняется и в печатной оценке повести Чехова — в очередном обзоре, в июльской книжке «Русской мысли» за 1888 г.

Щепотьева пересказывает «Огни», нарочито бессмысливая содержание (это один из постоянных ее приемов при разборе чеховских произведений), она не находит в повести никакой логики — ни в сюжете, ни в развитии образов — и завершает разбор словами: «Вообще, прочитав очерк и вспомнив всех этих амалекитян, филистимлян, скверный анекдот с его порнографическим припевом¹⁴ ночные огни, пессимизм и проч., читатель может повторить вместе с автором заключительные слова его очерка: «Ничего не разберешь на этом свете!..» Сочув-

¹² Предположение об авторстве Щепотьевой возникло у Н. А. Роскляной, комментатора писем Чехова 1891—1892 гг. в новом, 30-томном издании сочинений и писем.

¹³ Это проявилось особенно ярко в письмах Михайловского Чехову 1888 г. («Слово». Сб. 2. К десятилетию смерти А. П. Чехова. М., 1914, с. 216—218).

¹⁴ Имеются в виду слова героя: «Хорошо бы теперь от скуки дня на два сойтись тут с какой-нибудь женщиной!»; «Вот с этой бы сойтись...» и т. д.

ствие Щепотьевой вызывают только рабочие, «измучённые бессмысленною возкой туда и сюда какого-то котла». При таком подходе смысл чеховских произведений, разумеется, ускользал; перевес над общим, целым получали отдельные детали, взятые вне их функционального значения, и притом лишь те, которые служили критику отправной точкой для публицистических рассуждений.

В подобном же духе была разобрана Щепотьевой перед этим чеховская повесть «Степь», представляющая собою, по ее мнению, «довольно утомительную, бесплодную литературную степь»¹⁵, произведение со следами таланта, пока еще лишённого всякого содержания. Щепотьева не нашла в чеховской повести «ни мыслей, ни ярких образов, ни психологии, ни фабулы» и восприняла ее как «ряд отдельных эскизов, искусственно слитых воедино», как неудачную «пробу пера» в крупном литературном жанре.

Этот разбор в некоторых положениях совпадал, возможно, с точкой зрения Гольцева. По крайней мере, Чехов, видевшийся с ним около этого времени, принял на свой счет аналогичные советы редактора «Русской мысли», адресованные А. Н. Маслову (Бежецкому). Передавая ему результаты беседы с Гольцевым, Чехов писал: «Большие повести нежелательны, так как современные беллетристы (камень в мой огород) не умеют писать больших вещей; если же они и берутся писать, то выходит одна только срамота на всю губернию. Вообще говоря, у наших молодых писателей нет «глубины мысли», а длинные повести и романы писать не следует, так как современная жизнь не дает для этого «мотивов» (письмо от 29 марта 1888 г.).

Эстетические взгляды Щепотьевой и редакторов «Русской мысли», однако, не были одинаковы. Гольцев в своих статьях и Лавров в практике редактора-издателя охватывали более широкий круг литературных явлений, без категорического отрицания, свойственного их сотруднице. Были различия и в отношении к другим печатным органам; так, Щепотьева была склонна к безоговорочному осуждению «Северного вестника» и лишь по необходимости считалась с пожеланиями редактора: «Вы пишете, — отвечает она Гольцеву 30 января 1890 г., — что

¹⁵ «Русская мысль», 1888, № 4, Библиографический отдел (Периодические издания), с. 209.

«Северный вестник» нужно щадить; поэтому-то я всегда стараюсь добросовестно останавливаться на всем, что мало-мальски представляет в нем интерес».

В споре об искусстве тенденциозном и так называемом «чистом искусстве» Гольцев, в противоположность Щепотьевой, пытался сочетать критерии идейный и эстетический в оценке явлений искусства. Если одна его статья названа «К вопросу о задачах искусства»¹⁶, то другая трактует вопрос «О прекрасном в искусстве»¹⁷.

Конечно, при конкретном анализе Гольцевым произведений искусства их художественная специфика все же ускользала от него; но важно, что он старался избежать чисто утилитарного подхода к литературе и сочетать, хотя бы декларативно, публицистический анализ с эстетическим. Говоря об идейности искусства, Гольцев трактовал тенденцию только «как один из видов идей» и возражал против отождествления всякой вообще идеи с тенденцией в искусстве — ипаче *нетенденциозное* произведение было бы равнозначуще с *бессмысленным*.

Именно так рассматривала Щепотьева всякое произведение, написанное в объективной авторской манере, будь то Гончаров или В. Л. Кигн (Дедлов). Поэтому и диапазон восприятия литературных явлений у Щепотьевой был гораздо уже, чем у редакторов «Русской мысли». Но были, конечно, у нее и точки соприкосновения с ними, из-за чего Чехов воспринимал обозрения «Русской мысли» как выражение позиции журнала в целом по отношению к его творчеству.

Обострение отношений между Чеховым и редакцией «Русской мысли» произошло за несколько месяцев до того, как Щепотьева причислила Чехова к «жрецам беспринципного писания», и связано оно было с информацией, на которую до сих пор не обращали достаточного внимания. В последние месяцы 1889 г., как обычно, в газетах публиковались объявления о подписке на журналы, с перечислением состава сотрудников, а иногда и программы журналов. 12 ноября в газете «Русские ведомости» появилось объявление о подписке «на 1890 год на новый литературно-политический и научный журнал

¹⁶ «Русская мысль», 1888, № 11, с. 133—143.

¹⁷ «Русская мысль», 1889, № 9, с. 56—69.

«Русское обозрение»»¹⁸. В числе сотрудников нового журнала был назван и Чехов: «Ближайшее участие примут: в литературном отделе: Н. Д. Ахшарумов, М. Н. Волконский, В. П. Ключников, М. В. Крестовская, Кот-Мурлыка, А. А. Кутузов гр., К. Н. Леонтьев, Н. С. Лесков, К. Орловский, Е. А. Салиас гр., Д. И. Стахеев, А. Стерц, А. А. Фет, А. П. Чехов, И. И. Ясинский (Максим Белинский) и др.»

Объявление редакции «Русского обозрения» не было дезинформацией — Чехов не сделал в печати опровержения, как он поступал в других случаях, сталкиваясь с произволом редакторов¹⁹. Кроме того, если Чехов считал себя обязанным дать впоследствии в этот журнал повесть («Палата № 6», в апреле 1892 г.) и дело дошло до корректуры, значит, его согласие на сотрудничество в «Русском обозрении» было делом доброй воли. Из переписки Чехова известна история последующей передачи повести «Палата № 6» из «Русского обозрения» в «Русскую мысль», по вопросу о приглашении Чехова к сотрудничеству в «Русском обозрении» и его согласия в письмах не отражен.

Возможно, что программа, декларированная новым журналом, показалась Чехову достаточно широкой и не противоречащей его взглядам на искусство: «Страницы «Русского обозрения» будут открыты для писателей всех направлений, лишь бы произведения их удовлетворяли требованиям художественной правды и научного мышления»; программа отрицала чисто утилитарный подход к явлениям искусства и осуждала практику «большинства современных журналов», где «романы, повести и научные статьи выбираются не по их собственному значению, а по отношению, какое имеют политические взгляды их авторов к мнениям редакций». Понятно, что могло

¹⁸ «Русские ведомости», 12 ноября 1889 г., № 313, стр. 1; повторено там же, 23 ноября, № 324; в сокращенном виде (без программы журнала) — там же, 29 ноября, № 330, а также — «Московские ведомости», 19 ноября 1889 г., № 320; 21 ноября, № 322; 23 ноября, № 324; 26 ноября, № 327; «Новое время», 12 декабря 1889 г., № 4954.

¹⁹ Так было, например, в 1894 г., когда редакция журнала «Звезда» назвала Чехова в числе участников издания. Чехов в открытом письме в редакцию газеты «Новое время» заявил о том, что он «никогда не обещал этому журналу своего сотрудничества и даже до сих пор не знал о его существовании» («Новое время», 2 марта 1894 г., № 6468).

привлечь Чехова в этой программе. За год до этого он определил свои убеждения в известном письме А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 г.: «Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и — только, и жалею, что бог не дал мне силы, чтобы быть им <...> Фирму и ярлык я считаю предрассудком» (XIV, 177). Однако «ярлык» «Русского обозрения» оказался небезразличным для писательской репутации Чехова в глазах его современников.

В редакции «Русской мысли» контакты Чехова с «Русским обозрением» были восприняты как демонстрация его общественных симпатий. На следующий день после публикации в «Русских ведомостях» объявления о подписке на «Русское обозрение» Гольцев высказал Чехову свое сожаление по поводу упоминания его имени в таком контексте. Как раз перед этим Чехов передал Гольцеву для публикации в «Русской мысли» стихотворение своего знакомого Н. М. Соковнина (об этом идет речь в письме Чехова В. А. Гольцеву от 8 ноября 1889 г.). Таким образом, уже не в первый раз Чехов взял на себя роль посредника в отношениях между другими авторами и редакцией «Русской мысли», сам же позволил включить себя в состав сотрудников «Русского обозрения». Гольцев отозвался на это так: «Многоуважаемый Антон Павлович! Стихотворение Вашего знакомого очень недурно, только совсем нецензурно. А Вы становитесь весьма тенденциозны: стойко уклоняясь от «Русской мысли», появляетесь в «Русском обозрении». Мне лично это очень жаль. Преданный Вам В. Гольцев»²⁰. Гольцев, таким образом, истолковал согласие Чехова на сотрудничество в «Русском обозрении» как сближение с противниками «Русской мысли». Не одобрил этого и старший брат Чехова. Александр Павлович высказался кратко и определенно (приводим письмо полностью): «Не мочаль ты своего имени честного и заслуженного в глупом «Русском обозрении». 12/XII—89. Tuus A. Чехов»²¹.

²⁰ Письмо от 13 ноября 1889 г. — ГБЛ, ф. Гольцева, X.35.

²¹ Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., Соцэкгиз, 1939, с. 234.

С другой стороны, в редакции «Русской мысли» по-прежнему желали заполучить Чехова в число сотрудников журнала. Друг Чехова и человек близкий к редакции «Русской мысли», П. М. Свободин, в ту пору актер Александринского театра, писал Чехову в середине декабря 1889 г. из Петербурга: «Здесь Лавров, приехал на неделю, бывает у меня каждый день и жалуется на Чехова, на то, что он не пишет в «Русской мысли»²², — т. е. по-прежнему Чехову передавали через третьих лиц сигналы о готовности редакции журнала в любой момент принять его в число сотрудников. Поэтому, очевидно, для Чехова явилось неожиданностью в статье Щепотьевой клеймо беспринципного писателя, хотя резкие оценки его творчества на страницах «Русской мысли» не были для него новостью.

В январской книжке «Русской мысли» за 1890 г., в очередном обозрении, Щепотьева прежде всего откликнулась на создание нового журнала «Русское обозрение» и декларированные им задачи. По ее мнению, «в создании особого литературного органа» сказалось стремление «во что бы то ни стало реабилитировать «чистое искусство» и поощрять безразличную литературу»²³. Имя Чехова здесь пока еще не упомянуто. Оно названо в мартовской книжке «Русской мысли» за 1890 г., в той статье Щепотьевой, что послужила причиной письма Чехова Лаврову. Эта статья Щепотьевой трактовала журнал «Русское обозрение» как придаток «Русского вестника», не утратившего и после смерти М. Н. Каткова своего охранительного направления. Вступив в число сотрудников «Русского обозрения», Чехов, по мнению Щепотьевой, нарушил существовавшую до тех пор «невидимую демаркационную линию между литературой общей и специально охранительной»²⁴. Таким образом, Щепотьева обвиняла Чехова в отсутствии руководящих идей в его творчестве (на ее языке — «беспринципное писание») и в соглашательстве с охранительной литературой.

Чехов воспринял статью анонимного журнального обозревателя «Русской мысли» как выражение мнения редак-

²² «Записки Отдела рукописей Гос. б-ки СССР имени В. И. Ленина», вып. 16. М., 1954, с. 217.

²³ «Русская мысль», 1890, № 1, Библиографический отдел (Периодические издания), с. 3.

²⁴ Там же, № 3, с. 147.

ции журнала. В ответ на обвинение, связанное в статье Щепотьевой с «Русским обозрением», Чехов писал Лаврову 10 апреля 1890 г.: «До сих пор я решался отказывать только тем журналам и газетам, недоброкачественность которых являлась очевидною и доказанною, а когда мне приходилось выбирать между ними, то я отдавал преимущество тем из них, которые по материальным или другим каким-либо обстоятельствам наиболее нуждались в моих услугах, и потому-то я работал не у вас и не в «Вестнике Европы», а в «Северном вестнике», и потому-то я получал вдвое меньше того, что мог бы получать при ином взгляде на свои обязанности» (XV, 53).

Лавров не стал отвечать на письмо, в конце которого Чехов объявил впредь невозможными «не только деловые отношения, но даже обыкновенное шапочное знакомство». В воспоминаниях о Чехове Лавров не касается конфликта, упоминая только о первой мимолетной встрече с Чеховым весной 1889 г. на Курском вокзале и о «значительном перерыве, вплоть до 1892 г.»²⁵, в этом знакомстве.

Конфликт, однако, не был стерт временем сам собою. Деятельные усилия восстановить отношения Чехова с редакцией журнала «Русская мысль» приложил П. М. Свободин. По его письмам, сохранившимся в архиве Чехова, видно, скольких стараний ему это стоило. Будучи весной 1890 г. в Москве, Свободин «подробно разузнал все обстоятельства дела известного «инцидента»; «Вы не показались мне правым в этом деле, Antoine» — таков был его вывод в письме от 25 мая 1890 г.²⁶

Свободин упрекал Чехова в излишне самолюбивой и раздражительной реакции на отзыв о нем, «просто глупый и вовсе не оскорбительный», сожалел, что Чехов не оценил по достоинству Гольцева («он суховат и немного односторонен, если хотите, но это вполне порядочный и честный человек») и не оценил журнал «Русская мысль»: «Журнал, во всяком случае, порядочный, и Вам вовсе не для чего бежать и сторониться его. От участия Вашего в нем он мог бы стать, может быть, и еще лучше, а Вы не делали этого, да вдобавок еще чуть что не поклялись

²⁵ «Русские ведомости», 22 июля 1904 г., № 202.

²⁶ «Записки Отдела рукописей Гос. б-ки СССР имени В. И. Ленина», вып. 16. М., 1954, с. 221.

и в будущем не печататься в нем. Нет Вам за это моего родительского благословения»²⁷.

Высказавшись, Свободин выждал некоторое время, а затем начал хлопотать о примирении Чехова с редакцией «Русской мысли». В письмах Лаврову Свободин постоянно сообщал разные подробности жизни Чехова. «Приехал к нам Чехов. Сегодня обедал у меня со Щегловым»; «Миша <сын Свободина. — Л. Д.> был у меня все праздники и отправлен обратно в Москву с Чеховым третьего дня. Чехов тоже пробыл здесь недели полторы»²⁸, — эта информация, сама по себе часто незначительная, играла роль связующей нити.

Свободин служит посредником между Чеховым и редакцией «Русской мысли» в деле помощи голодающим: «За посланные Чехову два рубля для голодающих благодарю...»²⁹ и т. д. У Чехова и помимо Свободина постоянно возникают общие с редакцией «Русской мысли» дела по сбору средств в помощь голодающим. 29 января 1892 г. он пишет Е. П. Егорову: «По подписному листу № 28 имеете получить 25 р., пожертвованные «Русскою мыслью». Расписки не нужно».

Чехов вновь помогает начинающим писателям обращаться в редакцию «Русской мысли». 21 февраля 1892 г. он пишет Л. А. Авилловой: «Если хотите, то Ваш рассказ я вручу Гольцеву, который будет у меня до первого марта». В письме к ней же от 3 марта 1892 г. Чехов называет «Русскую мысль» в числе журналов, куда «я каждую минуту могу и готов адресоваться с Вашими произведениями».

Окончательное примирение состоялось во второй половине июня 1892 г. благодаря усиленным стараниям Свободина и воздействию его на обе стороны. 17 июня Свободин сообщил Чехову, что в ближайшие дни он будет в Обираловке у Лаврова. После этого Свободин приехал 21 июня в Мелихово, где познакомился с новой повестью Чехова («Рассказ неизвестного человека») и заручился согласием автора дать ее в «Русскую мысль». 23 июня Свободин писал Чехову из редакции «Русской мысли»:

²⁷ «Записки Отдела рукописей Гос. б-ки СССР имени В. И. Ленина», вып. 16, с. 222.

²⁸ Письма от 10 января 1891 г. и 10 января 1892 г. — ЦГАЛИ, ф. 640, оп. 1, ед. хр. 189.

²⁹ Письмо от 27 декабря 1891 г. — Там же.

«Ну разумеется, «вся редакция» в восторге, кланяются и благодарят. Вы получите письмо, которое послужит Вам документальным доказательством, что никто Вас кушать не хотел и все желают Вам здравия и долголетия. Смотрите же, милый друг, теперь меня не поставьте в дурное положение и на распростертые объятия не отвечайте чем-нибудь недоброкачественным, — проще сказать — если допишете рассказ, то уж непременно отдайте в «Русскую мысль». Всем очень понравилось переданное мной вкратце содержание, Гольцеву — который Вам кланяется, — особенно. Цензурных преград надеются избежать и просто думают, что их не будет. Дописывайте, милый друг, и пусть этот рассказ выйдет у Вас не хуже «Палаты № 6», хотя мне лично тот кажется и глубже, и сильнее <...> Сижу в редакции, жду Мишку...»³⁰.

В тот же день Чехову написал и Лавров (приводим письмо полностью): «Обираловка, 23 июня 1892 г. Многоуважаемый Антон Павлович! Наш общий друг Павел Матвеевич Свободин говорил мне о Вашем намерении дать в «Русскую мысль» свой рассказ. Конечно, Ваше произведение найдет самый радушный прием на страницах «Русской мысли», и, кроме того, раз навсегда покончит печальное недоразумение, возникшее между нами года два тому назад. Тогда, по горячим следам, я собирался отвечать на Ваше письмо, хотел было уверить Вас, что у меня, да и вообще у всех нас не было ни малейшего намерения проявить свое недоброжелательство к Вам как к писателю и человеку, что редактируемый мною журнал всегда с величайшим сочувствием следил за Вашею литературною деятельностью, и если отмечал в ней какие-нибудь недостатки, то руководствуясь лишь крайним своим разумением, — но, к сожалению, не успел этого сделать: Вы уже уехали за границу. Теперь, пользуясь представившимся мне случаем, я спешу и считаю за особое удовольствие, как горячий поклонник Вашего таланта, сказать то, что помешали мне сказать не зависящие от меня обстоятельства, и просить Вас верить искренности моего уважения к Вам. В. Лавров» (ГБЛ).

Чехов был удовлетворен объяснением Лаврова, более того — воспринял его письмо как событие в своей жизни.

³⁰ ГБЛ. Из писем Свободина, сохранившихся в архиве Чехова, опубликована меньшая часть: 44 из 110.

28 июня он сообщил Л. С. Мизиновой: «У меня сенсационная новость: «Русская мысль» в лице Лаврова прислала мне письмо, полное деликатных чувств и уверений. Я растроган, и если б не моя подлая привычка не отвечать на письма, то я ответил бы, что недоразумение, бывшее у нас года два назад, считаю поконченным. Во всяком случае ту либеральную повесть³¹, которую начал при Вас, дитя мое, я посылаю в «Русскую мысль». Вот она какая история!» О том же, но более сдержанно, Чехов сообщил 3 июля Суворину: «У меня литературная новость. Получил я из «Русской мысли» письмо: предлагают забыть бывшее у нас недоразумение. Я ответил трогательно и обещал повесть».

В результате Чехов дал в журнал «Русская мысль» для публикации не только «Рассказ неизвестного человека», но и повесть «Палата № 6», которая была еще в середине апреля 1892 г. отдана им в «Русское обозрение» и к концу мая набрана. Конечно, на решении Чехова передать «Палату № 6» в «Русскую мысль» сказались отрицательное отношение его к порядкам в редакции журнала «Русское обозрение»; но было и ощущение, что теперь он прочно связан с журналом «Русская мысль».

Поэтому Чехов пошел навстречу настоятельному желанию редакторов опубликовать обе эти повести. Таким образом, в «Русском обозрении» не появилось ни одного произведения Чехова, и фактически он не стал сотрудником этого журнала, хотя и был им объявлен.

О былой причине конфликта — статье Щепотьевой в мартовской книжке «Русской мысли» 1890 г. — в письме Лаврова Чехову, как видим, было упомянуто как о «печальном недоразумении»; таким образом, Чехову было дано понять, что редакторы «Русской мысли» не разделяют суждений своего обозревателя. Надо думать, что в разговорах с Чеховым в 1892 г. редакторы журнала обходили молчанием имя Щепотьевой. Не молчал, однако, Свободин; приложив столько стараний к восстановлению отношений Чехова с редакторами «Русской мысли», он боялся напоминания о старом конфликте или нового «печального недоразумения». 17 сентября Свободин писал Лаврову: «Напиши мне, как устроились дела по вопросу

³¹ «Рассказ неизвестного человека».

о внутреннем обозрении в журнале...»³² Лавров ответил 20 сентября: «Мы разошлись с нашей журнальной обозревательницей...»³³

Свободину не суждено было увидеть первую публикацию произведения Чехова на страницах «Русской мысли». 9 октября 1892 г., на 42-м году жизни, он умер на сцене Александринского театра во время спектакля «Шутники».

Уход Е. С. Щепотьевой из журнала «Русская мысль» был подготовлен ее разногласиями с Гольцевым на протяжении 1890—1892 гг., ее недовольством по поводу увеличения редакторской правки. Хронологически, однако, эти два факта — уход Щепотьевой и приход Чехова в «Русскую мысль» — стоят рядом. В октябрьском номере «Русской мысли» было объявлено о прекращении сотрудничества Щепотьевой, а в следующем, ноябрьском номере «Русской мысли» за 1892 г. появилась «Палата № 6» — публикацией этой повести началось сотрудничество Чехова в журнале «Русская мысль», уже не прекращавшееся до конца его жизни.

Шестилетнее «противостояние» Чехова редакции «Русской мысли» представляет интерес не эпизодического свойства. В предыстории сотрудничества Чехова в этом журнале сказалось его желание сохранить свою свободу «от тирании готовых идей и общепризнанных догматов»³⁴; эту свободу Чехов отстаивал и от «нетерпимых, узколобых людей, воображающих себя либералами»³⁵, — такими казались ему в ту пору редакторы «Русской мысли». Либерально-обличительная тенденциозность уже исчерпала себя для него в «Осколках». 3 февраля 1886 г. он писал Н. А. Лейкину о рассказе «Анюта»: «Шлю рассказ... В нем тронуты студиозы, но целиберального ничего нет. Да и пора бросить церемониться...»

Что значит «пора бросить церемониться»? То, что Чехов хочет раскованности для себя в отношении к любому предмету изображения, кем бы эта фигура ни была осквещена.

Современники Чехова ощущали перемену в его творчестве 1886—1887 гг. в этом отношении. А. С. Лазарев

³² ЦГАЛИ, ф. 640, оп. 1, ед. хр. 189, л. 215.

³³ Там же, ед. хр. 15, л. 7.

³⁴ Корней Чуковский. О Чехове. М., «Художественная литература», 1967, с. 73.

³⁵ Там же, с. 72.

(Грузинский) писал Н. М. Ежову 5 октября 1887 г. по поводу памфлета А. М. Пазухина «Тенденциозный Антон»³⁶: «Несомненно, что Чехов выступил в «Осколках» с целым рядом тенденциозных рассказов; но теперь он не пишет тенденциозно — и потому упрекать его в старом — глупо»³⁷.

Но эта перемена оценивалась, разумеется, по-разному. Чехов с начала его сотрудничества в «Новом времени» легко мог быть причислен к направлению этой газеты, которое так характеризовали «Русские ведомости»: «Самым модным направлением текущего литературного сезона можно счесть то, которое отрицает необходимость какого бы то ни было направления. Но направление это не может даже претендовать на новизну. «Московские ведомости», «Русь» и «Новое время» давно уже упразднили обычное деление на либералов и консерваторов, не предложив взамен ничего достаточно понятного и определенного» (1883, № 324, 25 ноября).

Короленко вспоминал впоследствии о Чехове 1887 г.: «Даже и его тогдашняя «свобода от партий», казалось мне, имеет свою хорошую сторону. «Русская жизнь» закончила с грехом пополам один из своих коротких циклов, по обыкновению не разрешившийся во что-нибудь реальное, и в воздухе чувствовалась необходимость некоторого «пересмотра», чтобы пуститься в путь дальнейшей борьбы и дальнейших исканий. И поэтому самая свобода Чехова от партий данной минуты, при наличии большого таланта и большой искренности, казалась мне тогда некоторым преимуществом. Все равно, думал я, это ненадолго...»³⁸ Не многие из современников разглядели в этом «бунте» Чехова потребность самоопределения и истинной творческой свободы.

³⁶ «Развлечение», 1887, № 36.

³⁷ ЦГАЛИ, ф. 189 (Н. М. Ежов), оп. 1, ед. хр. 7.

³⁸ В. Г. Короленко. Антон Павлович Чехов. — В сб.: «А. П. Чехов в воспоминаниях современников». М., ГИХЛ, 1960, с. 137, 138.

ЧЕХОВ И «НОВОЕ ВРЕМЯ» СУВОРИНА
(Эпизод 1886 года. Рассказ «О женщинах»)

1

Дебют Чехова в «Новом времени» состоялся 15 февраля 1886 г. Отказавшись от псевдонима, Чехов опубликовал в газете рассказ («Панихида») под своим настоящим именем. Редакция отвела рассказу почетное место — на второй странице.

А на первой странице в тех же февральских номерах газеты рекламировалась только что вышедшая книга — «О женщинах», изданная А. С. Сувориным и поступившая в книжные магазины «Нового времени». Ее автор, постоянный сотрудник газеты, К. А. Скальковский, предпочел остаться неизвестным и вместо имени поставил перед заглавием вопросительный знак: —?—.

Эту книгу представил затем читателям и сам ее издатель: в большой статье-рецензии (в номере от 17 февраля), озаглавленной, как и книга, «О женщинах», Суворин заинтриговывал новинкой.

Вскоре после этого Чехов написал рассказ «О женщинах». Он был опубликован в журнале «Осколки» 26 апреля 1886 г.

Таковы отправные факты, на первый взгляд — разрозненные, но на самом деле стянутые в один узел.

Сотрудничество Чехова в «Новом времени» длилось несколько лет и вызвало ожесточенные споры. Сами «нововременцы» утверждали, что именно «Новое время» и Суворин выпестовали Чехова, «создали и дали ему возможность развернуть в полном блеске его крупный талант»¹. Противоположные утверждения сводились к тому, что талант Чехова был загублен «Новым временем» и его симпатия к Суворину — «роковая ошибка», «слабость, немощь его», что «оживить Чехова, значит отделить его от Суворина, преодолеть в самом Чехове чеховщину, суво-

¹ «Новое время» (1876—1916). Исторический очерк. Пг., 1916, с. 98.

риновщину, обывательщину — те «русские потемки», в которых он погиб»².

Современники тоже много спорили, кто именно первым «открыл» Чехова: сам ли Суворин, Д. В. Григорович, А. Н. Плещеев, В. П. Буренин, Н. А. Лейкин или А. Д. Курепин. Ясно, между тем, одно: его талант к этому времени уже настолько сформировался и окреп, что было бы удивительно, если бы опытные издатели и литераторы не разгадали в нем тогда великую надежду русской литературы.

Чехов писал 4 января 1886 г., вернувшись из поездки в Петербург: «Я был поражен приемом, который оказали мне питерцы. Суворин, Григорович, Буренин... все это приглашало, воспевало...» (Ал. П. Чехову). С самого начала их знакомства Суворин предстает в отзывах Чехова как человек «хороший», «опытный», «замечательный», «талантливый». Суворин привлекал Чехова как интересный собеседник, тонкий ценитель художественного слова и страстный любитель театра, удивлял «самостоятельностью взгляда», тем, что «работает чертовски чутьем и всегда горит страстью». Суворин со своей стороны признавался впоследствии: «Я обязан Чехову многим, обязан его прекрасной душе, которая молодила меня, которая давала и всем, кто с ним сходил, это чувство чего-то живого, прямого, благородного и вместе с тем здравомысленного»³.

Однако какими бы чертами взаимного уважения ни характеризовались отношения Чехова и Суворина в 80-е годы, это не может заслонить главного: ощущения постоянно сохранявшейся со стороны Чехова дистанции, его внутренней независимости. Чехов уже и тогда отзывался о Суворине как о «добром господине», «генерале», «эксплуататоре», улавливал в нем «фальшивый звук», внутреннее раздвоение.

Соглашаясь на сотрудничество в «Новом времени», Чехов не находился в неведении относительно подлинного лица газеты и ее более чем сомнительной репутации как

² Д. С. Мережковский. Было и будет. Дневник. 1910—1914. Пг., 1915, стр. 247, 252 (первоначально: «Русское слово», 22 января 1914 г.).

³ А. Суворин. Маленькие письма. DXV. — «Новое время», 4 июля 1904 г.

газеты «чего изволите?», «кабака», «кафешантана» или просто «канашки».

После года сотрудничества он подводил невеселые итоги: «Меся чуть ли не обливают презрением за сотрудничество в «Новом времени» (Ал. П. Чехову, 20 февраля 1887 г.). Еще через год Н. К. Михайловский, стремясь убедить Чехова выйти из «Нового времени», писал ему: «Ради Вашего рассказа не изгонится ни злобная клевета Буренина, ни каторжные писанья «Жителя»... Не индифферентны Ваши рассказы в «Новом времени» — они прямо служат злу»⁴. Вскоре и сам Чехов признавался, что сотрудничество в «Новом времени» действительно не принесло ему «ничего, кроме зла» (Ал. П. Чехову, 24 октября 1891 г.).

Поэтому нет никакой необходимости, исходя из ложных опасений скомпрометировать Чехова его участием в «Новом времени», доказывать, как это пытался делать А. В. Амфитеатров, что «Новое время» восьмидесятых годов несколько не походило на «Новое время» XX века и что тогда газета была еще «безусловно демократической» и в ней можно было, в частности по женскому вопросу, «говорить с «краснотой», которой не могла позволить себе признанно либеральная печать»⁵.

Нет, поворот «Нового времени» и Суворина от либерализма «к национализму, к шовинизму, к беспардонному лакейству перед властью имущими»⁶ обозначился не в начале XX в., а гораздо раньше. Он был замечен современниками в конце 70-х годов и нашел выражение, в частности, в прозвищах, которыми тогда награждал газету Салтыков-Щедрин: «Чего изволите?», «Краса Демидрона», «Ассенизационно-любоэстрастная» газета, «Литературно-лакейское обозрение». Излюбленными темами и литературными приемами газеты Щедрин считал «анекдоты, острые слова, афоризмы, куплеты, ложные слухи, употребительнейшие средства для излечения от любоэстрастных болезней и проч.». В сатирически заостренных формулировках Щедрина прозорливо были уловлены характерные черты определенной части суворинской газетно-книжной продукции, характерным образцом которой являлась упомянутая выше книга «О женщинах».

⁴ «Слово», сб. 2. М., 1914, стр. 218 (письмо от февраля 1888 г.).

⁵ А. В. Амфитеатров. Собр. соч., т. XXXV, с. 234—235.

⁶ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 22, стр. 44.

И все же «Новое время» обладало большим влиянием на определенную читательскую аудиторию. Газета, как писал ее исследователь в начале века, «шла в русскую жизнь с торжествующим видом журнальной силы, литературного влияния и авторитета. Общественность, политика, вопросы народного просвещения, общекультурная жизнь страны, театр, живопись, музыка, поэзия, беллетристика, наука — все было под контролем разнузданных и часто очень невежественных судей «Нового времени»⁷.

Этому могуществу газеты безусловно содействовала обстановка революционного спада и политической реакции 80-х годов, заметный рост нового читательского слоя, преимущественно чиновника и мелкого обывателя, общественно пассивного и политически колеблющегося. «Новое время» в основном опиралось на этот читательский круг.

Отсюда и некоторые общие стилевые тенденции газеты: пристрастие к фельетонной легкости, броскости, эффектной занимательности, сочетавшиеся с убожеством содержания, цинизмом, вульгарностью и развязностью повествования.

Таким образом, черты «нововременства» уже отчетливо проглядывали в газете Суворина к тому времени, когда в ней начал печататься Чехов. И он в достаточной мере сознавал ее политическую ориентацию. Вопрос состоит в другом: не делал ли Чехов попыток отмежеваться от «нововременства», только начав сотрудничество в «Новом времени», которое ему так «долго не могли простить»⁸, и так ли уж индифферентна была тогда его писательская позиция, как это казалось Михайловскому?

Чтобы ответить на эти вопросы, вернемся к рассказу Чехова «О женщинах».

На первый взгляд, это юмористический пустячок, составленный из плосковатых и пошловатых афоризмов, в которых высмеивались женщины: «Женщина с самого сотворения мира считается существом вредным и злокачественным», «У нее волос долог, но ум короток; у мужчин же наоборот», «Изучать науки женщина неспособна»,

⁷ Н. Я. Абрамович. «Новое время» и соблазненные младенцы. Пг., 1916, с. 8.

⁸ М. А. Членов. А. П. Чехов и культура. — «А. П. Чехов в воспоминаниях современников». М., 1960, с. 642 (первоначально: «Русские ведомости», 2 июля 1906 г.).

«От нее идет начало всех зол», «Отечеству женщина не приносит никакой пользы. Она не ходит на войну, не переписывает бумаг, не строит железных дорог, а, запирая от мужа графинчик с водкой, способствует уменьшению акцизных сборов», «Короче, она лукава, болятлива, суетна, лжива, лицемерна, корыстолюбива, бездарна, легкомысленна, зла...» и т. д.

Конечно, все эти «глубокомысленные» рассуждения, афоризмы, реплики и прочие красоты стиля сами по себе — только поверхностный слой содержания, обманчивая видимость. Поддаться такой иллюзии — значит неизбежно прийти к заключению, что этот рассказ Чехова — «античеховский». Буквально так и аттестовал его даже такой признанный стилист, как К. И. Чуковский, который отнес его к числу легковесных «побрежушек», скороспелых поделок «невыносимо безвкусного автора», каким якобы и был Чехов в это время⁹.

Однако в рассказе «О женщинах» повествование ведется отнюдь не от лица «безвкусного автора», перед нами — стиливая пародия, воссоздающая образ доморощенного философа-обывателя, самодовольного мещанина-женопенавистника, невежды-графомана. Все содержание рассказа, строй его мыслей, форма изложения, напоминающая ученый трактат или философско-правственное поучение, сама речевая манера повествования, пересыпанного различными цитатами и украшенная перлами записного красноречия, — все это пронизано отчетливо выступающей сказово-пародийной интонацией.

Здесь Чехов следовал тому же художественно-эстетическому принципу, который был положен в основу многих его ранних произведений, начиная с «Письма к ученому соседу».

И не случайно Чехов позднее, при подготовке собрания сочинений, задумал ряд своих ранних юморесок, в том числе и рассказ «О женщинах», объединить в специальный цикл, озаглавив его: «Из записных книжек Ивана Ивановича (Мысли и заметки)». Это заглавие и внесенные в текст небольшие изменения должны были еще резче подчеркнуть пародийно-сказовую природу рассказов, еще отчетливей, теперь уже в совершенстве пе

⁹ Корней Чуковский. Как же издавать Чехова? — «Правда», 11 июля 1968 г.

вазуализированной форме, представить повествователя-рассказчика в облике мещанина-философа.

Однако рассказ «О женщинах» включает в себе еще один, более глубокий, слой. Скрытый смысл, определенная сатирическая направленность рассказа, его точная адресованность, ясные читателю тех лет, открываются лишь при сопоставлении рассказа с конкретно-историческими событиями того времени, с журнально-газетной полемикой вокруг «женского вопроса», с борьбой русского общества против «нововременского» направления, суворинской книжной продукции и, в частности, против книги «О женщинах» К. А. Скальковского, скрывшегося под псевдонимом Вопросительный знак.

К середине 80-х годов «женский вопрос» как часть русского общественного движения приобрел особенную остроту, широко дебатировался в печати, привлекал к себе всеобщее внимание. Уже заканчивая университет, Чехов задумывал «специализировать себя на решении таких вопросов» и собирался в качестве магистерской диссертации взять тему: «История полового авторитета». Он писал тогда Ал. П. Чехову: «Я разрабатываю теперь и в будущем разрабатывать буду один маленький вопрос: женский» (17 или 18 апреля 1883 г.). В задуманной книге о женщине Чехов намеревался критически подойти к писаниям «наших женских эмансипаторов и измерителей черепов» и дать серьезное научное рассмотрение широкого круга вопросов: история мужчины и женщины, женщина и воспитание, женщина и нравственность, женщина и творчество, история женских университетов, проституция и преступность и т. д.

Такой работы Чехов не написал, но интерес к «женской» теме сохранил и перенес в художественное творчество, создал множество рассказов о женщинах — «дамах», «женах», «барышнях», «институтках», «загадочных натурах», «розовых чулках» и, с другой стороны, о девушках, ищущих путей к новой жизни, подобно «невесте» Наде Шуминой.

2

В истории борьбы русского общества за женское равноправие и женское образование 1886 год был переломным, кризисным: женскому движению был нанесен ряд серьезных ударов. 8 мая 1886 г. Высшие женские

курсы в Петербурге были закрыты, курсы в Москве, Киеве и Казани признаны правительством «неудовлетворяющими по организации своей строгим научным и воспитательным целям»¹⁰. С начала года слухи о готовившейся расправе правительства волновали общество и горячо дебатировались. К апрелю 1886 г. волнение в связи с ожидавшимся запретом женского образования достигло апогея.

Вся прогрессивная печать единодушно высказалась в защиту женского образования¹¹. И столь же дружно восстала против него реакционная пресса, застрельщиками которой выступили «Новое время» Суворина и «Гражданин» кв. Мещерского.

В этой накаленной обстановке, в разгар яростной полемики вокруг женского вопроса весной 1886 г. появление книги «О женщинах» явилось заметным событием. Публикация книги сразу вызвала шумные споры и толки. Сам автор потом признавался, что его книга «распродавалась как московские калачи, типографии едва успевали делать ее новые издания...»¹². Только за 1886 г. книга выдержала шесть изданий и произвела на книжном рынке сенсацию.

Книга «О женщинах» представляла собой написанное бойким пером, с претензией на остроумие, довольно поверхностное компилятивное сочинение, в котором были собраны высказывания и анекдоты о женщинах разных времен и народов: афоризмы писателей, поэтов, философов, артистов, исторических деятелей и т. д.

Салонная болтовня, не лишенная «клубничного» аромата, перемежалась в книге с наукообразными рассуждениями. Опираясь главным образом на мнение различных популяризаторов и вульгаризаторов идей П.-Ж. Прудона, О. Конта, Г. Спенсера, А. Шопенгауэра, Э. Гартмана, автор выступал с откровенно реакционных позиций против

¹⁰ «С.-Петербургские высшие женские курсы за 25 лет. 1883—1903». СПб., 1903, с. 148.

¹¹ См.: «Вестник Европы», 1886, № 1 («Женские врачебные курсы»); «Русская мысль», 1886, № 1 («Внутреннее обозрение»); «Русское богатство», 1886, № 1 («К вопросу о женских врачебных курсах»); «Женское образование», 1886, № 1 («О высших женских курсах»); «Иллюстрированный мир», 1886, № 4 («Женские врачебные курсы») и т. д.

¹² —?— О женщинах. Изд. 9. СПб., 1895, с. IX.

гражданского и политического равноправия женщин и женского образования. «Идея женской эмансипации и женских университетов, — утверждал автор, — чужда русскому обществу», «привита к нам извне». Насмехаясь над «завиральными идеями 60-х годов», современными «си-ними чулками» и «проповедницами эмансипации», автор категорически возражал против создания привилегий высшему женскому образованию, против «ребяческих попыток создать для женщин пародии на университеты»¹³.

Автор книги «О женщинах», он же Вопросительный знак, он же К. А. Скальковский — был в то время видным горным инженером, занимавшим пост вице-директора горного департамента, и одновременно одним из самых деятельных сотрудников «Нового времени», публицистом, фельетонистом, критиком, ближайшей к Суворину фигурой. Впоследствии в некрологе Скальковского Суворин назвал его своим «милым товарищем»¹⁴.

Завсегдатай театральных кулис, ярый балетоман, остро слов, он слыл в кругу друзей «знаменитым сердцеведом и знатоком женщин»¹⁵.

Лица, близко стоявшие к Скальковскому, отмечали его «небрежно-насмешливую» манеру обращения, «кажущийся динизм», «кажущуюся грубость», часто делавшиеся ему упрёки «за его якобы несерьезную жизнь, за злой язык и не столько за его увлечение женщинами, сколько, главным образом, за бессердечность и за его презрительное к ним отношение...»¹⁶. Эти свойства характера Скальковского служили также предметом постоянного подтрунивания со стороны сотрудников «Нового времени», в частности — Буренина. В сатирической поэме «Хвост»

¹³ Скандальный успех книг «О женщинах» повлек за собой публикацию целого ряда откровенных подражаний — книжонок, в большинстве тоже пзданных Сувориным («За женщины», «Около женщин», «Женщина!», «Письма о женщинах», «Подарок женщине», «Женщина перед судом литературы», «Русские писатели о русской женщине» и т. д.). Многие авторы этих книг, продолжая затеянную Скальковским игру, тоже скрылись за сходными псевдонимами: Восклицательный знак (—!—), сложный Вопросительно-восклицательный знак (—?!—), двойной Вопросительно-восклицательный знак (—?!!—) и т. д.

¹⁴ А. Суворин. К. А. Скальковский. — «Новое время», 7 мая 1906 г.

¹⁵ В. Б. Бергенсон. Из воспоминаний о К. А. Скальковском. — «Исторический вестник», 1911, № 11, с. 514.

¹⁶ «Исторический вестник», 1906, № 6, с. 978, и 1911, № 11, с. 513.

он зло высмеял своего товарища по редакционной работе в образе порхающего «действительного статского Папильона», «вице-директорские прогулки по кабакам и кафешантанам», его «знаменитый трактат» «Дамский турнир с присовокуплением некоторых исследований в области корсета» и его географическое путешествие «Около юбок», за которое он был избран в члены-сотрудники «общества поощрения адюльтера»¹⁷.

Скальковский являлся одним из наиболее характерных и ярких представителей «новременского» направления. Он сблизился с Сувориным еще в редакции «С.-Петербургских ведомостей», куда вступил в конце 60-х годов и где с 1871 г. заменил Суворина как театральный критик.

Как только Суворин открыл свое «Новое время», он привлек к участию в нем товарищей по «С.-Петербургским ведомостям» — Скальковского, Буренина и Б. В. Гея, обеспечив им особое положение в газете. Во время русско-турецкой войны, которая, по словам В. И. Ленина, помогла Суворину «найти себя» и найти свою дорожку лакея», Скальковский был самым деятельным публицистом и военным корреспондентом «Нового времени».

«Новое время» было многим обязано Скальковскому. В период лорис-меликовской «диктатуры сердца» он помог Суворину установить личный контакт с гр. М. Т. Лорис-Меликовым и снабжал газету ценной политической информацией (его брат, камергер А. А. Скальковский, служил в канцелярии Лорис-Меликова).

Роль и влияние Скальковского в редакции «Нового времени» особенно возросли в 80-е годы. Он становится в это время одним из самых близких доверенных лиц издателя. Во время отлучек Суворина он информировал его о состоянии редакционных дел, не забывая при этом подчеркнуть собственную роль: «Передовые статьи с вашего отъезда мои идут почти каждый день» (10 сентября 1880 г.), «Все статьи, обратившие на себя скольнибудь внимание после вашего отъезда, принадлежат мне» (25 мая 1881 г.)¹⁸.

¹⁷ Граф Алексис Жасминов (В. Буренин). Хвост. СПб., 1891, с. 30—31. Скальковского высмеял Буренин также в сатире «Пища и Пуся, или Горе от любви».

¹⁸ Письма Скальковского к Суворину приводятся здесь и далее впервые, по подлинникам, сохранившимся в архиве Суворина (ЦГАЛИ, ф. 459, оп. 1, ед. хр. 3921).

Скальковский в «Новом времени» был одним из тех, кто задавал тон газете и ощущал себя ее верным рыцарем, стражем, пекущимся о чистоте «направления». Он писал Суворину: «Обратите внимание, что у вас печатают в газете. В воскресенье после обозрения напечатанная под видом статьи социалистическая теория Лассалля, но, не говоря уже о глупом изложении, можно себе представить, как она вяжется с «Новым временем»! Я здесь вчуже возмущался» (9 июля 1893 г.).

Скальковского объединяли с Сувориным также личные дружеские отношения. Суворин всегда благоволил к нему. Его появление в кабинете издателя, по свидетельству современника, всегда вносило оживление, и «шумные, остроумные и образные» рассказы Скальковского Суворин слушал с «интересом и удовольствием»¹⁹. Несколько позднее Скальковский удовлетворенно заявлял Суворину: «Ничто не может нарушить нашей сорокалетней дружбы».

В 1891 г. Скальковский, наконец, вышел из «Нового времени». В связи с его 50-летием, отмечавшимся газетой, Дьяков писал Суворину: «Да, с уходом Скальковского очень много придется ждать от «юных сил». Поищите-ка заместителя» (8 июля 1893 г.; ЦГАЛИ, ф. 459, оп. 1, ед. хр. 1321). До конца жизни он оставался убежденным противником демократических свобод, в частности — женской эмансипации и женского образования. Через 15 лет после выхода книги «О женщинах» он в письме к Суворину повторял свои прежние мысли и с раздражением критиковал действия правительства за допущение женщин к образованию: «Ну, может ли быть что глупее — особенно с казенной точки зрения — высших женских курсов. Кому они нужны? А между тем сколько их наплодили в последние годы» (14 марта 1901 г.); «Сегодня прочел в «Новом времени» об открытии Женского высшего технического училища. Мало еще глупых революционных гнезд! Да и сама идея женщины-техников — что за чушь такая, особенно в России, где и мужчинам-то делать печего» (10 января 1906 г.).

Многочисленные фельетоны Скальковского, полемические заметки, биографические этюды, путевые письма и

¹⁹ В. М. Грибовский. Несколько встреч с А. С. Сувориным. — «Исторический вестник», 1912, № 10, с. 182.

впечатления, воспоминания и исторические очерки составили около 30 книг, изданных, в основном, Сувориным. Но ко всем его сочинениям, и это его самого чрезвычайно удивляло, «критика относилась весьма неприветливо, подчас с комической злобою»²⁰. Он сам недоумевал «ожесточению», «чернилодействию» своих оппонентов и обилию «ущатов грязи», «оскорблений» и «ругательных заметок»²¹.

В этом отношении книга «О жепщинах» исключения не составила, хотя ей и протезировал сам Суворин. Можно сказать даже, что он был крестным отцом этой книги. Скальковский желал, чтобы она была издана с предисловием Суворина. Поэтому, посылая ему в январе 1886 г. 12 листов текста книги, он просил его: «Ради бога, не откажите написать несколько страничек предисловия в каком хотите тоне. Это навверное даст книге успех и во всяком случае обратит на нее внимание».

Книга вышла без предисловия Суворина, но зато он сопроводил ее выход своей благожелательной рецензией, в которой отметил, что она «производит сенсацию, особенно среди женщин», которым «настоящая книга, естественно, не должна была понравиться». Он находил, что «в этой книге немало правды», автор «обладает талантом и остроумием», «любит женщин, и все то, что он наговорил о них, вытекает из того, что он много любил их». Суворин предлагал снисходительно отнестись к «пронии» и «морализированиям» автора, поскольку «де в жизни жепщина все равно царствует как верховный жрец: «Чего же беспокоиться? Все идет как по маслу, и никакими книгами о жепщинах ничего не сделать...» («Новое время» от 17 февраля 1886 г.). Книгу Скальковского Суворин послал в качестве примечательного образца изданий своей фирмы Д. В. Григоровичу, который отвечал 25 марта 1886 г., что, по его мнению, книга издана «прекрасно»²².

Расчет на заступничество Суворина полностью оправдался: его рецензия несомненно сыграла свою роль в при-

²⁰ К. Скальковский. Внешняя политика России. Изд. 2. СПб., 1901, с. X.

²¹ К. Скальковский. Там же. СПб., 1901, с. IX—XVII.

²² «Письма русских писателей к А. С. Суворину». Л., 1927, с. 26.

влечении интереса публики к книге Скальковского, которую Суворин впоследствии называл «плодом его чаяний» и отмечал, что она имела «большой успех»²³.

3

Чехову книга Скальковского стала известна сразу после ее выхода в свет: в рассказе «Шуточка», опубликованном 12 марта 1886 г., уже содержалось упоминание об «авторе новой книги «О женщинах» (эти строки были исключены при позднейшей обработке рассказа как утратившие былую злободневность). Знакомясь с книгой, Чехов мог заметить, что одна из глав («Брак и прелюбоденствие») ему уже знакома: она печаталась ранее в «Новом времени» в качестве серии писем «Обманутого мужа из Калуги», о которых он сам писал тогда в одном из фельетонов. Сообщая о шедшей в Москве пустейшей оперетке «Путешествие на Луну», о плоском и пошловатом юморе ее авторов, Чехов в этой связи вспоминал и о «калужском муже» («Осколки московской жизни». — «Осколки», 21 января 1884 г., № 3).

Переключка книги Скальковского и рассказа Чехова «О женщинах» заключается не только в тождественности их заглавий, но и в том, что суждения, изречения и афоризмы о женщинах, подобранные Скальковским весьма тенденциозно и односторонне, самым прямым образом соотносятся и содержанием, и речевой манерой изложения с «мыслями и заметками» высмеянного Чеховым «Ивана Иваныча». Они могли бы служить этому дилетанту от философии для его ученого трактата своего рода эталоном, даже не подвергаясь литературной обработке и пародийно-сатирическому заострению, например: «Каждая женщина состоит из трех составных частей: души, тела и платья», «Женщина серьезно работать не может», «Такое положение несомненно обуславливается физическим организмом женщины, где нет того равновесия между функциями кровеносной и нервной систем, как у мужчины», «Женщина не любит общих идей; она не умеет извлечь принципы, сделать заключение и вообще резюмировать» и т. д. и т. п.

²³ А. Суворин. К. А. Скальковский. — «Новое время», 7 мая 1906 г.

В главе «Что думает русский народ о женщине» Скальковский собрал пословицы, цитаты и афоризмы из произведений моралистов русского средневековья и писателей XVIII—XIX вв., местами просто совпадающие с глубокомысленными суждениями чеховского персонажа: «У бабы волос долог, да ум короток», «Пол женск — тля», «Женщина — источник злосбы, покоище змиино, спасаемым соблазн, оружие днавола», «Женщина более мужичины заражена честолюбием, тщеславием, неверностью, гордостью и злостью, а в упрямстве и своенравии равняется с ослом. Что же может быть хуже сего?»

В книге Скальковского в число «антиженских» афоризмов оказалась включенной также (начиная с 9-го издания книги) фраза из рассказа Чехова «Огни»: «Женщины, когда любят, климатизируются и привыкают к людям быстро, как кошки». Причем эти слова, принадлежащие в рассказе одному из персонажей (Ананьеву), выданы в книге за мнение самого Чехова. (Кстати, слова Ананьева почти дословно совпадают с одним из суждений Суворина, высказанных им в статье-рецензии на книгу «О женщинах», где он писал: «Женщина оказалась животным, наиболее способным ко всякой акклиматизации».) В другой книге Скальковского, написанной по образцу книги «О женщинах», тоже цитировался ряд мест из рассказов Чехова и тоже под видом собственных его высказываний, в частности — замечание Лаевского из «Дуэли» (без указания на это) о том, что женщине «прежде всего нужна спальня»²⁴.

К такому способу составления хрестоматий, когда мысли персонажей выдаются за авторские, Чехов уже высказывал свое резко отрицательное отношение. Получив, например, рукопись хрестоматии «Думы и мысли Ант. Чехова», составленную О. Г. Эттингером, он протестовал против ее публикации и объяснял при этом: «Что касается г. Эттингера, то его «Думы и мысли» составлены совсем по-детски, говорить о них серьезно нельзя. К тому же все эти «мысли и думы» не мои, а моих героев, и если какое-либо действующее лицо в моем рассказе или пьесе говорит, что надо убивать или красть, то это вовсе не значит, что г. Эттингер имеет право выдавать меня

²⁴ К. Скальковский. Малепьякая хрестоматия для взрослых. Мнения русских о самих себе. СПб., 1904.

за проповедника убийства и кражи» (А. Ф. Марксу, 23 октября 1902 г.). Чехов не мог не знать действительного имени автора книги «О жещципах», поскольку в литературных кругах и в редакциях журналов, с которыми он был в то время связан, загадка Вопросительного знака не составляла тайны (см. «Новое время», 22 февраля 1886 г., «Стрекоза», 6 апреля 1886 г., № 14). Да и о какой секретности могла идти речь, когда внимательный читатель, даже не знавший всех тайн литературных псевдонимов, мог сам и без всякого труда обнаружить, что книга «О жещципах» составлена из отрывков, частью уже печатавшихся в книгах Скальковского, изданных под его полным именем. Тайна Вопросительного знака была разгадана с такой легкостью и распространилась в столице так быстро, что уже через несколько дней после выхода книги «О жещципах» стала, по свидетельству Скальковского, достоянием его сослуживцев-наушников по горному департаменту, и те «сейчас же почли долгом отрапортовать» об этом министру государственных имуществ М. Н. Островскому, который после доклада Скальковского кисло заметил: «Зачем вы не пишете о горном деле, а пишете о жещципах?»²⁵ Вскоре и сам Скальковский перестал делать секрет из своего псевдонима, и на обложках его новых изданий, печатавшихся под полным именем, в рекламе книги «О жещципах» его авторство указывалось совершенно открыто²⁶.

Имя Скальковского не раз упоминается в переписке Чехова начиная с 1887 г. (см. письма от 11 сентября 1888 г., 18 октября 1888 г.). В другом письме Чехов стылвался о Скальковском как легкомысленном жууре и любителе жещцин (Суворину, 27 июня 1890 г.). Во время пребывания в Париже в апреле 1898 г. Чехов встретился со Скальковским в компании общих знакомых Суворина²⁷.

Перед поездкой на Сахалин Чехов многие нужные ему книги получал через Суворина из библиотеки Скаль-

²⁵ К. Скальковский. Сатирические очерки и воспоминания. СПб., 1902, с. 350.

²⁶ К. Скальковский. В Париже. СПб., 1898; К. Скальковский. В театральном мире. СПб., 1899; К. Скальковский. Там и сям. Заметки и воспоминания. СПб., 1901, и др.

²⁷ См. об этом в дневниковой записи Суворина от 28 апреля 1898 г. — «Дневник А. С. Суворина». М.—Пг., 1923, с. 180.

ковского, который сам был неутомимым путешественником, автором многочисленных «путевых заметок».

Чехов, несомненно, находился в курсе тех ожесточенных споров, которые разгорелись в печати вокруг книги «О женщинах». После ее выхода «Новое время» и Суворин сразу же стали объектом разных нападков со стороны газеты «Новости и биржевая газета» — органа, имевшего репутацию самого либерального в Петербурге, своего рода «феминистского клуба» (в газете сотрудничало большое число женщин)²⁸. Издание Сувориным книги «О женщинах» и его похвалы были восприняты «Новостями» как очередное проявление его идейной беспринципности (18, 20, 23, 25, 26 февраля, 11, 21 марта 1886 г.).

«Петербургская газета» в статье «Раздражительная книга о женщинах» признала, что в книге Вопросительного знака встречаются «мысли тупые, заскоруждые и несостоятельные», однако находила критику «Новостей» не очень беспристрастной (22 февраля). Журнал «Гражданин» обратился к редакциям газет с призывом прекратить затянувшуюся «нравственно-издательскую полемику» (27 февраля и 2 марта). «Северный вестник» отнесся к Вопросительному знаку полупрезрительно и пронически назвал его любителем «исследований, касающихся женского естества» (1886, № 3). «Русская мысль» отметила, что автор книги «О женщинах» идет даже «несколько дальше», чем Домострой (1886, № 3). Журнал «Новь» определил книгу как «постыднейший пасквиль на всю женскую половину человечества» и упрекал автора в стремлении низвести женщину на уровень «самки» (т. IX, № 12 от 15 апреля 1886 г.).

Волна откликов на скандально напумевшую книгу «О женщинах» перекинулась также на «малую» прессу, для которой была характерна юмористическая трактовка «женской» темы. «Будильник» откликнулся заметкой Я. Л. (псевдоним Я. И. Лудмера) «Что вы на это скажете?», в которой в противовес «антиженским» афоризмам Вопросительного знака и его ссылкам на разные авторитеты назывались имена великих поборников женского равноправия и людей, преклонявшихся перед

²⁸ А. Е. Кауфман. Из журнальных воспоминаний. (Литературные характеристики п. Курьезы). — «Исторический вестник», 1912, № 10, с. 136 и № 11, с. 613.

женщиной — Перикл, Данте, Боккаччо, Петрарка, Шиллер и т. д. (№ 8 от 23 февраля 1886 г.). Шутливую подборку афоризмов под заглавием «В pendant к недавно вышедшей книге «О женщинах» несколько мыслей из заметок холостяка» поместила в отделе «Отовсюду и везде» также «Петербургская газета» (14 февраля). «Стрекоза» называла автора книги «ферламурным Mefisto» — «циником» и «холостяком», который «разбирает женщину по статьям, как берейтор лошадь» (№ 9 от 2 марта). В той же «Стрекозе» был напечатан шутливый комментарий Буквы (псевдоним И. Ф. Василевского): «О женщинах (Мысли старые и новые по — ? —, но с примечаниями и дополнениями)», в котором цитаты из книги Вопросительного знака сопровождались репликами, высмеивавшими приведенные суждения о женщине (№ 10, 11 и 13 от 9, 16 и 30 марта), и т. д.

«Осколки» еще до публикации в них рассказа Чехова «О женщинах» также откликнулись на книгу Вопросительного знака. Сначала в них были помещены шуточные афоризмы о женщинах Платона Эпикурова (псевдоним В. В. Билибина) под заголовком: «Из записной книжки современного философа» (№ 14 от 5 апреля). Затем в фельетоне И. Грэка (другой псевдоним Билибина) «Осколки петербургской жизни» проводилась шутливая параллель между книгой Вопросительного знака, который «воюет с женщинами», и изданиями военных книг из петербургского склада Березовского, рисовавших «войну настоящую» и тоже имевших у читателя большой спрос (№ 15 от 12 апреля). А после напечатания рассказа Чехова тот же И. Грэк (В. В. Билибин) поместил юмореску «Встреча Иосифа Прекрасного с Еленой Прекрасной», в которой представительница слабого пола предостерегает партнера от чтения книги Вопросительного знака: «Там такая клевета!..» (№ 21 от 24 мая 1886 г.).

Таким образом, юмореска Чехова «О женщинах» выросла непосредственно из трактовки и освещения «женской» темы «малой» прессой, из характерного для нее пародийно-сатирического переосмысления книги Скальковского «О женщинах». За гривуазностью тона, насмешкой и шутливостью, подчас сбывавшихся на пустую развлекательность, в откликах юмористической литературы на книгу Вопросительного знака подспудно пробивалась настоящая потребность русской общественности от-

кликнуться на очень важный и серьезный вопрос — «женский», за которым стояла борьба за действительное раскрепощение женщины, ее права на самостоятельное трудовое существование, умственное развитие и приобретение знаний.

Своим рассказом «О женщинах» Чехов объективно выступал против ретроградной книги Скальковского, а тем самым и против Суворина, поддержавшего эту книгу. Начав сотрудничать в «Новом времени», он не стал пассивным созерцателем, равнодушно взирающим на царившее там зло.

К участию в «Новом времени» Чехов настойчиво стремился привлечь и постоянно рекомендовал Суворину целый ряд новых сотрудников, людей совсем иной, не «нововременской» ориентации и, как он считал, талантливых и честных — В. В. Билибина, Н. М. Ежова, В. Г. Короленко, А. С. Лазарева-Грузинского, И. Л. Леонтьева-Щеглова, Ал. П. Чехова и других. Этими своими планами перестройки газеты, конечно, утопическими, Чехов делился в то время с братом Александром Павловичем, которого он привлек к сотрудничеству в «Новом времени» и которому писал: «Нужна партия для противовеса, партия молодая, свежая и независимая <...> Сиди в редакции и напирай на то, чтобы нововременцы повежливей обходились с наукой, чтобы они не клепали понапрасну на культуру; нельзя ведь отрицать культуру только потому, что дамы носят турнюр и любят оперетку. Коли будешь ежедневно долбить, то твое долбление станет потребностью гг. суворинцев и войдет в колею...» (7—8 сентября 1887 г.).

Важное общественно-литературное значение рассказа Чехова «О женщинах» состоит в том, что, невзирая на едва начавшееся сотрудничество в «Новом времени», на свои едва завязавшиеся и тогда очень дружественные личные отношения с Сувориным, он объективно солидаризовался с прогрессивной печатью.

ЛИТЕРАТУРНАЯ ПОЛЕМИКА СЕРЕДИНЫ 1880-х ГОДОВ И «ТОЛСТОВСКИЕ» РАССКАЗЫ ЧЕХОВА

В конце 1886—начале 1887 г. Чехов написал рассказы: «Сестра», «Нищий», «Встреча», «Казак», «Миряне», — в которых в той или иной мере затронуты вопросы, поднятые в публицистических статьях и сказках Толстого 1880—1886 гг. Рассказы эти анализировались советскими литературоведами с точки зрения влияния на них философской системы и художественной манеры Толстого тех лет¹. Но не была указана конкретная причина, вызвавшая эту «толстовскую» серию, не был очерчен ее литературный фон, не исследовались ранние и поздние редакции рассказов.

Прояснение реальной ситуации, заставившей Чехова обратиться к темам и идеям Толстого-моралиста и философа, выявление жизненных и литературных источников чеховских сюжетов, а также сопоставление редакций этих рассказов поможет уточнить наши представления о первом этапе творческих взаимоотношений двух художников слова.

Появление первого из рассказов, «Сестра», связано с литературной полемикой, достигшей наивысшего накала к осени 1886 г.

Она разгорелась вокруг публикаций сочинений Толстого 1885—1886 гг. В начале 1880-х годов писатель пережил крутой перелом в миросозерцании, о чем рассказал в «Исповеди», изданной в 1884 г. в Женеве,

¹ См.: А. Дерман. Творческий портрет Чехова. М., «Мир», 1929, с. 189—194; Антон Павлович Чехов. М., Гослитиздат, 1939, с. 96—98; А. Скафтымов. О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь». — В кн.: «Статьи о русской литературе». Саратов, 1958, с. 298; и в кн.: «Нравственные искания русских писателей». М., «Художественная литература», 1972, с. 384—385; Ф. И. Есенин. Чехов и Толстой. — В сб.: «Творчество Л. Н. Толстого». М., Гослитиздат, 1959, с. 392—393, 401—407; Г. Бердников. А. П. Чехов. Идеи и творческие искания. М.—Л., Гослитиздат, 1961, с. 183—202; 2-е изд. 1970, с. 189—203; В. Лакшин. Толстой и Чехов. М., «Сов. писатель», 1963, с. 17, 28—33; 2-е изд. 1975, с. 18, 27—30.

а в России известной в то время по спискам. Изложению своих новых взглядов Толстой посвятил книгу «В чем моя вера?», тоже распространявшуюся в списках и вышедшую в 1886 г. в Женеве². В России опубликованы были: заметка «О переписи» («Современные известия», 1882, № 19, 20 января); части трактата «Так что же нам делать?» (1882, 1884—1885), увидевшие свет в журнале «Русское богатство» в 1885 г. (март, апрель, сентябрь, октябрь и декабрь) под названиями: «Жизнь в городе», «Из воспоминаний о переписи», «Деревня и город» — и в январе 1886 г. — статья «В чем счастье?»³.

8 апреля 1886 г. была разрешена цензурой 12-я часть «Сочинений графа Л. Н. Толстого» (5-ое изд.). В нее включены: «Статья о переписи в Москве», «В чем счастье?», напечатанные в «Русском богатстве» отрывки из упомянутого выше трактата с добавленными к ним главами («О назначении науки и искусства», «О труде и роскоши», «Женщинам»), под общим заголовком: «Мысли, вызванные переписью», и сказки. Вскоре, в № 5-6 «Русского богатства» (май-июнь), был помещен отрывок из частного письма Толстого: «Труд мужчин и женщин (По поводу возражений на главу о женщинах)»⁴.

Многие выводы Толстого о путях переустройства жизни были оценены в прессе тех лет как сугубо консервативные, общественно вредные и послужили основанием для ожесточенных нападок.

Прежде всего — мысль о том, что злу надо противиться не злом, а добром («непротивление злу насп-

² У Чехова была брошюра: В чем моя вера? Графа Л. Н. Толстого. Изд. 2-е, доп. и испр. Genève, 1888. M. Elpidine, Libraire-éditeur (Дом-музей А. П. Чехова в Ялте). См.: С. Балухатый. Библиотека Чехова. — Сб. «Чехов и его среда». Л., «Academia», 1930, с. 388.

³ Чехов читал этот журнал; 14 января 1887 г. он писал М. В. Киселевой: «...» в декабрьской книге «Русского богатства», где печатается Лев Толстой, есть статья Оболенского <...> под заглавием «Чехов и Короленко».

⁴ В течение 1886 г. 12-я ч. 5-го изд. была отпечатана в 3 выпусках. В 3-м, дополненном, трактат дан целиком и вместо: «Мысли, вызванные переписью» появился заголовок: «Отрывки из статьи «Так что ж нам делать?»». У Чехова было 6-е изд.: «Сочинения графа Л. Н. Толстого. Часть двенадцатая. Произведения последних годов». М., Типография А. И. Мамонтова и К°, 1886 (Дом-музей А. П. Чехова в Ялте. См.: С. Балухатый. Библиотека Чехова. — Сб. «Чехов и его среда». Л., «Academia», 1930, с. 301—302). В дальнейшем — ссылки по этому изд.

лием»); во-вторых, теория нравственного самоусовершенствования: отказ от материальной помощи просящему и проповедь милостыни духовной; в-третьих, призыв к опрощению; в-четвертых, отрицание современного научного и технического прогресса; в-пятых, признание как главной и основной обязанности за женщиной — материнства, а за мужчиной — физического труда.

В ходе полемики, вызванной этими публикациями, критики не щадили ни Толстого, ни своих противников. Особенно резкие статьи были в газетах: «Новости и биржевая газета», «Русский курьер», «С.-Петербургские ведомости» — и журналах: «Северный вестник» (в нем печатались либеральные народники), «Вестник Европы» (буржуазно-либеральный журнал), «Русская мысль» (в то время орган буржуазного либерализма). Им противостояли суворинское «Новое время», «Неделя» (газета, проповедовавшая теорию «малых дел») и народническое «Русское богатство».

Обличители Толстого отрицали его способность решать философские вопросы и в его обращении к ним видели проявление самоуверенности и даже душевного расстройства. Так, «С.-Петербургские ведомости» обрушивались на «Русское богатство» за напечатание «несуразных» философских работ Толстого, который «явился положительнейшим карликом в сравнении с авторитетными, признанными философами», и предполагали, что у Толстого «одна только цель: чтобы о нем, о графе Толстом, говорили»⁵. По мнению редакции «Русского курьера», очерк «Жизнь в городе» содержал «заметную печать» «душевного расстройства» Толстого⁶.

Мысли Толстого о непротавлении злу силой были встречены критиками с иронией. Они не замечали, что для Толстого противиться злу добром — это идеал и как всякий идеал оно недостижимо, но к нему надо стремиться, чтобы не увеличивать насилие и зло на земле. В «Русском курьере» теорию «непротавления злу» называли «самообманом, самообольщением», потому что, действуя в соответствии с ней, человечество никогда не

⁵ *Ergo* (псевд. Р. И. Гинзбурга). Литературные письма. — «С.-Петербургские ведомости», 12 апреля 1885 г., № 98.

⁶ *B/a*. Рубрика «Наши газеты и журналы». — «Русский курьер», 30 марта 1885 г., № 85.

освободилось бы от рабства⁷. В. К. Стукалич расценивал теорию Толстого как проповедь рабства, пассивности и смирения: «Смирение, прощение обид врагам и покорность их издевательствам — вот рецепт, который Л. Н. Толстой предлагает народу, обнадеживая сладкой верой, что хищники смягчатся, видя податливость жертвы, хотя ежедневный опыт и старуха-история учат иному»⁸.

Л. З. Слонимский борьбу со злом с помощью насилия считал необходимым условием прогресса, а в непотворении злу злом видел попустительство дурным инстинктам: «Если факт, признаваемый злом, не будет устранен принудительными мерами, то он будет крепнуть и расти беспрепятственно <...>»⁹.

Н. К. Михайловский в теории «непотворения злу насилем» усмотрел рассудочное равнодушие к человеку и отказ от помощи ближнему: «Нельзя ли помогать людям, заступаясь за правых и наказывая виновных? Боже сохрани! Это хуже всего, как обстоятельно доказывается в рассказе «Крестник». <...> Какое возмутительное презрение к жизни, к самым элементарным и неизбежным движениям человеческой души! Какое холодное, резонерское отношение к людским чувствам и поступкам!»¹⁰

В художественной литературе того времени тоже находим следы этой полемики. В «Сказании о гордом Аггее» Гаршина хотя и сказалось тяготение к идеям Толстого, но жестокий правитель страны перевоспитан не проповедью религиозной истины, а только путем наказания богом¹¹.

Короленко в «Сказании о Флоре-римлянине» оправдывал насилие в борьбе со злом. Борцу за освобождение города от захватчиков, Менахему, говорили проповедовавшие кротость ессеи: «<...> силу не побеждают силой, которая есть зло...». Менахем же отвечал им: «Сила руки — зло, когда она подымается для грабежа и обиды слабейшего, когда же она подъята для труда и защиты

⁷ П. С. Учение о «несопротивлении злу» гр. Льва Толстого (Критический этюд). — «Русский курьер», 23 апреля 1886 г., № 109.

⁸ Веневич (псевд. В. К. Стукалича). Народная литература. — «Русский курьер», 5 ноября 1886 г., № 305.

⁹ Z (псевд. Л. З. Слонимского). Философия графа Л. Н. Толстого. — «Вестник Европы», 1886, кн. 4, с. 600.

¹⁰ Н. М. Дневник читателя. II. Еще о гр. Л. Н. Толстом. — «Северный вестник», 1886, № 6. Отдел второй, с. 215—216.

¹¹ «Русская мысль», 1886, кн. 4, с. 225—233.

ближнего — она добро»¹². Критика того времени отметила полемический характер «Сказанья»¹³. Сам Короленко позднее подчеркивал, что в «Сказании» он «стоял на точке зрения, резко противоположной толстовскому взгляду <...>»¹⁴.

Недоверие и даже насмешки вызывала и теория нравственного самоусовершенствования, мысли Толстого о том, что нищим надо помогать не деньгами, а изменением их мирозерцания, что надо перевоспитать человека, тогда улучшится и его материальная жизнь.

А. М. Скабичевский доказывал, что деньги вполне могут служить орудием борьбы со злом, и считал, что Толстой, предлагая заняться нравственным самоусовершенствованием, ничего не обнаруживает, «кроме умственной праздности и нравственного ничтожества»¹⁵.

Михайловский обличал Толстого в том, что, проповедуя любовь к ближнему, он, в то же время, отклонял все виды деятельной помощи: «Надо любить ближнего, надо помогать ему. Прекрасно. Как помогать, чем? Деньгами можно? Отнюдь нельзя! На этот счет у гр. Толстого и особые диссертации есть, есть и художественная иллюстрация к ним в виде рассказа «Два брата и золото». <...> Вот у самого гр. Толстого 600 000 есть, но он ими людям помогать не будет, не соблазнит его дьявол, а пусть себе лежат, где лежат. Завелись у него было 37 рублей, которые он *должен* был раздать, так и то намучился: все боялся дьяволу угодить. . .»¹⁶.

Ироническое отношение к этому положению философии Толстого содержится и в сказке Салтыкова-Щедрина «Путем-дорогою. Разговор». Два крестьянина, идущие из

¹² «Северный вестник», 1886, № 10, с. 14 и 15.

¹³ *Воспомин.* Очерки современной литературы. — «Русский курьер», 8 ноября 1886 г., № 308. См. также: Д. (псевд. В. Л. Кигна). Беседы читателя. — «Неделя», 16 ноября 1886 г., № 46, стлб. 1527—1528.

¹⁴ См. письмо Короленко к толстовцу Журину (март 1917 г.). — *В. Г. Короленко*. Собр. соч. в 10 томах, т. 10. М., Гослитиздат, 1956, с. 558.

¹⁵ «Литературная хроника». — «Новости и биржевая газета», 2 октября 1886 г., № 271.

¹⁶ «Северный вестник», 1886, № 6. Отдел второй, с. 215. О своих 600 000 и 37 рублях, которые были у него «для помощи несчастным» во время переписи 1882 г., Толстой говорил в трактате «Так что же нам делать?» («Сочинения графа Л. Н. Толстого», ч. 12, с. 341, 320—323).

Москвы в деревню, рассуждают о том, что для крестьян правды нет: «Намеднись начетчик один в Москве говорил мне: «Правда у вас в сердцах. Живите по правде — и вам, и всем хорошо будет».

— Счит, должно быть, этот начетчик, оттого и мелет.

— А может, и господа набаловали. Простой, дескать, мужик, а какие речи говорит! Ему-то хорошо, так он и забыл, что другим больно»¹⁷.

Отпор со стороны прессы получило и отрицание Толстым современных науки и искусства, по мнению Толстого, служащих лишь эксплуататорским классам. Критики не верили в искренность Толстого; их возмущало то, что он отвергал пользу просвещения для народа. Толстой «проповедует, что служить народу, помогать ему мы должны ухитряться так, чтобы это было в пределах условий его быта без малейших покушений на улучшение этих условий», — заявлял Скабичевский¹⁸.

Особенно резким нападкам подвергались суждения Толстого о женском труде, о том, что воспитать душу человека — главное призвание женщины. Возмущение Толстым интеллигентных женщин выразила одна из них. Видеть цель жизни женщины в деторождении, утверждала она, значит, низводить ее «на степень животного». «Но когда женщине скажут: «Сударыня, вы-с драгоценный чернозем»; то, по-моему, она, «отрожавшись, и если у нее еще есть силы», должна размахнуться и закатить звонкую пощечину тому, кто этими словами смел оскорбить ее человеческое достоинство»¹⁹.

Положительный смысл в философских исканиях Толстого находила «Неделя». Для Р. Дистерло оригинальность Толстого — в нравственных исканиях: «В его лице судьба как бы нарочно хотела произвести экспери-

¹⁷ «Русские ведомости», 7 сентября 1886 г., № 245. Под «начетчиком», очевидно, подразумевается В. К. Сютасев, тверской крестьянин, проповедовавший в московском доме Толстого и оказавший на него большое влияние. О Сютасеве см.: «Так что же нам делать?» («Сочинения графа Л. Н. Толстого», ч. 12, с. 335—337).

¹⁸ «Новости в биржевая газета», 3 июля 1886 г., № 180.

¹⁹ М. В. Граф Толстой о женщинах. (Письмо в редакцию). — «Русский курьер», 12 июля 1886 г., № 189. Автор цитирует письмо Толстого «Труд мужчин и женщин (По поводу возражений на главу о женщинах)». — «Русское богатство», 1886, № 5—6, с. 293.

мент самостоятельности и живучести духовных потребностей человека»²⁰, — писал он.

Л. Е. Оболенский на страницах «Русского богатства» защищал Толстого как искателя нравственных законов от тех критиков, которые обвиняли его в неискренности: «<...> толпа не может поверить, что гений ищет только истины, совершенно отрешаясь от мелочных и грязных страстишек, ибо у него довольно по горло и славы и шума об нем, и все это ему даже надоело и опостыло».

Подводя итог полемике вокруг сочинений Толстого, поднятой мелкой прессой, Оболенский отмечал дурной, необъективный тон многих газет и журналов: «Почти все лето эта пресса бичевала Толстого на все лады и всякими способами, начиная с высокомерной иронии и кончая просто неприличной бранью и залезанием в дела семейные, личные и денежные. <...> Толпа втащила на литературный эшафот гениального романиста, и каждый стегал его сколько мог и сколько хотел. <...> такого позора, как история с Толстым, еще не видала Европа XIX века!»²¹.

Н. С. Лесков в статье «О рожне. Увет сынам противления» давал общую характеристику тогдашним критикам Толстого: «Есть хвалители, есть порицатели, но соvestливых и толковых судей нет»²².

Критика и писатели 80-х годов замечали действительно уязвимые места философии Толстого, но они упускали из виду громадный обличительный смысл его трактатов и народных рассказов. Недаром их так беспощадно запрещала цензура. Только Ленин сумел понять эти противоречия Толстого как единое целое.



Какова же была позиция Чехова в этой литературной полемике?

Она отражена в письме А. С. Лазарева-Грузинского Н. М. Ежову от 2—3 января 1887 г. Незадолго до этого

²⁰ Р. Д. (псевд. Р. Дистерло). Граф Л. Н. Толстой как философ и художник. — «Неделя», 6 апреля 1886 г., № 14, стлб. 493.

²¹ Л. Оболенский. Русская мысльбоязнь и критика Толстого. — «Русское богатство», 1886, № 8, с. 140, 120, 121, 123.

²² «Новое время», 4 ноября 1886 г., № 3838.

к Чехову зашел А. Д. Курепин. «Чехов и Курепин минут 20 спорили по вопросу о сопр<отивлении> злу. NB. Курепин, брат, молодчина! Спорил ловко, и Чехов его не победил. Чехов доказывал, что нужно хорошенько разобратъся в толст<овской> теор<ии> сопр<отивления> злу, а пока нельзя честно говорить ни за ни против, а Курепин доказывал, что и теперь вполне честно <...> можно говорить по своему убеждению за или против»²³.

Рассказ Чехова «Сестра», появившийся в «Новом времени» 22 ноября, вскоре после статьи Лескова, явно полемичен. Образ героя рассказа — критика Владимира Семеновича Лядовского вызывает ряд ассоциаций с фигурами Скабичевского, Михайловского и фельетониста В. К. Стукалича.

Лядовский «вел в газете еженедельный критический фельетон»; Скабичевский печатал еженедельно, по четвергам, в «Новостях» свои статьи в отделе «Фельетон» с подзаголовком: «Литературная хроника». С 15 января 1886 г. в «Русском курьере» Стукалич начал серию «Очерков современной литературы» изложением своей программы. Его «Очерки» отличались самоуверенным тоном, риторическим пафосом, пестрели стилистическими штампами:

«Борьба за правду и право — вот девиз человека, выступившего на общественную арену»; «Неужели думают добиться истины, не говорим уже правды, устранив вдохновение, воодушевление высшими идеалами человечества!»; «На своем знамени «Северный» бестник» написал служение народным идеалам и интересам»²⁴.

Тон и смысл этих статей, их пафос, общие, избитые фразы проступают в фельетонах и речах чеховского героя — критика Лядовского: «Это «пишущий», к которому очень идет, когда он говорит: «Нас немного!» или: «Душно живется, враг сильнее нас, но что за жизнь без борьбы? Вперед!» Не выходит также приторно, когда он начинает толковать об идеалах»; «Я обскурант, рутинер! На моем честном, высоко поднятом знамени написано

²³ ЦГАЛИ, ф. 189, оп. 1, ед. хр. 19, л. 165 об. См. также письмо Чехова к М. В. Киселевой от 14 января 1887 г.

²⁴ *Виссими*. Очерки современной литературы. — «Русский курьер», 15 и 30 января 1886 г., № 14 и 29.

стремление вперед, честное служение истине, свобода, гуманность, искусство — и я рутинер!»²⁵

В фельетоне Лядовского о «непротивлении злу» есть текстуальные совпадения с началом другого фельетона Стукалича, написанного незадолго до появления рассказа «Сестра»: «Проповедь гр. Л. Н. Толстого о несопротивлении злу силою <...> вызвала дружный отпор со стороны наиболее чутких органов печати». «Как нельзя более своевременно поэтому явилось «Сказание о Флорентийце» Вл. Короленко <...> Это, очевидно, продукт сознательного творчества, направленного против пресловутой теории гр. Толстого <...>»²⁶.

У Чехова Лядовский свой фельетон о непротивлении «начал <...> с того, что «все чуткие органы нашей печати уже достойно оценили это пресловутое учение»...»²⁷.

Специального фельетона «непротивлению злу» Стукалич не посвящал. Из всех опубликованных в то время статей о «непротивлении» ближе всех по содержанию к фельетону Лядовского фельетон Скабичевского от 30 января 1886 г.²⁸ Лядовский, не дав своего определения теории «непротивления», затем непосредственно приступил к примерам из евангелия, истории и обыденной жизни. Скабичевский тоже сразу переходил к примерам из истории и жизни: «Обратим внимание на основной догмат учения графа Л. Толстого, на непротивление злу насилием. Граф Л. Толстой противоположностью этому догмату ставит ветхозаветное «око за око, зуб за зуб» <...> ветхозаветный догмат равномерного отмщения представляет собою довольно уже высокую ступень нравственного развития человечества, большой шаг вперед в истории цивилизации. Первоначально же, может быть, целые тысячи лет, человечество руководствовалось иным принципом, еще более зверского характера». Проследив, как менялась психика человека на протяжении веков, Скабичевский заключал: «И тем более праздными и

²⁵ *Ан. Чехов. Сестра.* — «Новое время», 22 ноября 1886 г., № 3856, отдел: «Субботники». Последняя цитата не вошла в окончательный текст. Здесь и в дальнейшем — цитаты даются по газете.

²⁶ «Русский курьер», 8 ноября 1886 г., № 308.

²⁷ Текст этот и последующий о фельетоне Лядовского не включен в окончательную редакцию рассказа.

²⁸ «Повести и биржевая газета», 30 января 1886 г., № 30.

суетными представляются нам все эти отвлеченные умствования в духе самых прекрасных истин, когда мы от них обращаемся непосредственно к самой жизни <...>».

Рассуждения Лядовского в «Сестре» о непротivлении, как о «чепухе и белиберде», «темной, туманной теории», его слова: «Мы будем носиться в туманном поднебесье, а человечество пусть страдает, коснеет в рабстве, невежестве!»²⁹ — соответствуют некоторым оценкам непротivления в статьях Скабичевского, а главное, их общему тону. Скабичевский утверждал, что во всей системе взглядов Толстого «мы видим много темного, невыясненного, противоречивого»³⁰, что с идеалами Толстого человечество будет вечно «топтаться на одном месте»³¹.

В следующих словах Лядовского угадывается один момент из статьи Михайловского: «Меня бросает в жар, — говорит Лядовский, — когда моя сестрица берется проповедовать свое учение и старается перетолковать евангелие в свою пользу, когда она нарочно умалчивает об изгнании торгующих из храма!»³² У Михайловского сказано, что Толстой «вычитал в евангелии для себя обязанность отказаться от участия в суде и <...> публично отказался от обязанности присяжного заседателя, хотя на самом деле ничего подобного в евангелии нет. Это вяжется и с общим учением Толстого о непротivлении злу, тоже будто бы коренящемся в христианстве, причем Толстой натурально избегает упоминать об эпизоде изгнания торгующих из храма»³³.

Отношение Чехова к фельетону Лядовского о непротivлении, к его методу и стилю напоминает отношение Оболенского к статьям Михайловского о Толстом в «Северном вестнике». Оболенский так оценивал статьи Михайловского: «Характер их можно определить одним словом — «неуловимость»; вы напрасно будете отыскивать у почтенного автора точного и ясного определения его собственных мыслей, против которых был бы возможен серьезный спор. Он не пытается изучить писателя и

²⁹ Цитируемый текст не включен в окончательную редакцию.

³⁰ «Новости и биржевая газета», 9 мая 1885 г., № 126.

³¹ «Новости и биржевая газета», 25 сентября 1886 г., № 264.

³² Эпизод из Евангелия от Марка (гл. 11, ст. 15—17) и Луки (гл. 19, ст. 45—46).

³³ Н. М. Дневник читателя. II. Еще о гр. Л. Н. Толстом. — «Северный вестник», 1886, № 6. Отдел второй с. 198.

сперва систематически изложить его идеи, а потом систематически же их разобрать; ему больше нравится изображать из себя шаловливого мотылька, грациозно порхающего с одного цветка на другой, по капризу хватяющего то один, то другой факт из жизни или сочинений писателя, с той же капризной шаловливостью небрежно бросающего свои замечания в виде вопросов, шуточек, прибауточек и т. п. неуловимых подобий мысли»³⁴.

Чехов сходным образом характеризовал фельетон Лядовского о «непротивлении»: «С первых же строк его труда видно было, что он совсем не уяснил себе того, о чем писал, что, вместо лица, он видел перед собой вуаль, вместо поля битвы — туман и дым. «Непротивление» с непостоянством хамелеона на каждой странице по несколько раз меняло свое значение: то оно выступало как безучастие и пассивность, то как равнодушие камня или малодушное смирение раба перед силой, то как попустительство и даже пособничество. Основная мысль мелькала, как разноцветный огонь маяка, когда бывает трудно различить главный цвет и время мельканий, а потому и сами примеры, остроумные и красивые, только увеличивали потемки и напоминали недоумение того невежды, который, слушая рассказы о силе пара, насмешливо спрашивает: «Так, значит, если вы приделаете к самовару колеса, то он и поедет?» <...> не верилось, что автор состоит кандидатом юридических наук, приучающих, как известно, мысль к строгим определениям, методике и системе»³⁵.

В фельетоне Лядовского «непротивление» по несколько раз меняет свое значение. В его оценках можно узнать то понимание, которое вкладывали в этот термин разные критики Толстого: «безучастие и пассивность» (Стукалич); «равнодушие камня» (Михайловский); «малодушное смирение раба перед силой» (Короленко, Стукалич); «попустительство и даже пособничество» (Слонимский и П. С.).

В возражениях Веры Семеновны брату проступают некоторые строки из статей Оболенского — защитника

³⁴ Л. Оболенский. Русская мысльбоязнь и критики Толстого. — «Русское богатство», 1886, № 8, с. 129—130.

³⁵ Цитируемый здесь и в следующем абзаце текст не вошел в окончательную редакцию рассказа.

Толстого. Оболенский утверждал, что «все нападки на Толстого <...> объяснимы только паникой стадной мысль-боязни», что в России «до такой степени не привыкли к возникновению <...> оригинальных мыслителей, теоретиков, творцов философских и моральных систем, до такой степени привыкли жить мыслью массовой, стадной или же заимствованной, что появление малейшей оригинальности, малейшего отступления от шаблонного цикла либеральных или консервативных идей <...> кажется нам чуть не светопреставлением»³⁶. Вера Семеновна думает, что причина нерешенности вопроса о непротивлении — в робости человеческого мышления: «Мне кажется, — говорит она, — что современная мысль засела на одном месте и слишком приурочила себя к оседлости. Она вяла, робка, боится широкого, гигантского полета, как мы с тобой боимся взобраться на высокую гору».

Приведенные сопоставления чеховского текста и русской периодики 1886 г. убеждают, что «Сестра» — злободневный, полемический рассказ. Цель его — защита Толстого-человека, что вовсе не означает солидарности с его учением. Чехов выступил против определенных критиков, которые, не вникнув в суть дела, пытались развенчать Толстого — мыслителя и философа. Он высмеял грубость, резкость и высокомерность тона Скабичевского; самоуверенное фразерство и отсутствие элементарного анализа в статьях Стукалича; присоединился к Оболенскому, упрекавшему Михайловского в нежелании уяснить себе предмет, о котором он судит так категорически.

Вера Семеновна говорила брату, что такие вопросы, как непротивление, решились бы сами собой, если бы мыслящие люди «не были узкими, предубежденными рутинерами»³⁷. Чехов упрекал их в нечестности, невоспитанности: «Ни изысканная воспитанность, ни честность, ни блестящее образование не помогли ему избежать этой ошибки. Ошибка не в том, что он «непротивление злу» признавал абсурдом или не понимал его, а в том, что он не подумал о своей правоспособности выступать судьей в решении этого темного вопроса. Нечестно вторгаться в чужой дом или читать чужое письмо; нечестно лечить,

³⁶ «Русское богатство», 1886, № 8, с. 123—124.

³⁷ Цитируемый здесь и далее газетный текст не вошел в окончательную редакцию рассказа.

не зная медицины, или судить вора, не познакомившись предварительно с делом, но странно, в общежитии не считается бесчестным, если люди, неподготовленные, не посвященные, не имеющие на то научного и нравственного роста, берутся хозяйничать в той области мысли, в которой они могут быть только гостями. В этом отношении житейская честность еще недостаточно культивирована. Названный грех почти общ и чаще всего бессознателен, по крайней мере, мой приятель писал искренно, не думая о возможности ошибки».

Предлагая серьезно и глубоко исследовать вопрос о непротивлении, чеховская героиня говорит: «Отнестись к этому вопросу честно, с восторгом, с той энергией, с какой Дарвин писал свое «О происхождении видов», Брем — «Жизнь животных», Толстой — «Войну и мир». Работать не вечер, не неделю, а десять, двадцать лет... всю жизнь! Бросить эту фельетонную манеру, а отнестись к вопросу строго научно, с серьезной эрудицией...»

Все это не значило, что Чехов разделял евангельское учение. Он только советовал прислушаться к Толстому. С точки зрения врача, материалиста, Чехов находил эту теорию неприложимой к жизни: «Одни естественные науки могут дать тебе ключ к разгадке! Из них ты узнаешь, например, что инстинкт самосохранения, без которого невозможна органическая жизнь, не мирится с непротивлением злу, как огонь с водой...», — высказывает, вероятно, мнение самого Чехова Вера Семеновна.

Но для нее вопрос о непротивлении не был ясен, так как ее мышление было односторонним, ей не хватало эрудиции. Да героиня Чехова и не могла ответить на этот вопрос, если он не был тогда ясен и для писателя.

Спор сестры с братом — это преломленное отражение спора Оболенского с Михайловским, Скабичевским, Стукаличем, Слонимским. Родство спорящих — в непонимании предмета спора.

Тем не менее, очевидно, рассказ Чехова не прошел незамеченным для защитников Толстого. Оболенский вскоре опубликовал статью, в которой Чехов как истинный художник жизни был противопоставлен романтику Короленко, не в пользу последнего ³⁸.

³⁸ Л. Е. Оболенский. Обо всем. (Критическое обозрение). — «Русское богатство», 1886, № 12, с. 166—185.

А. С. Лазарев-Грузинский вспоминал, как «в очень тесном кружке заговорили об этой статье». Чехов объяснил одному из присутствовавших позицию Оболенского: «Ведь почему Оболенский меня хвалит, а Короленко бранит? Ведь на это же есть причина!

— Какая?

— Оболенский — страстный поклонник Толстого. Я недавно напечатал в «Новом времени» «толстовский» рассказ, а Короленко написал кое-что против «толстовства» — вот и попал в немилость. Ведь это же ясно! Я так на это и смотрю!»³⁹

Следующий рассказ Чехова на тему о непротивлении злу — «Встреча»⁴⁰, по сюжетной канве напоминает легенду Толстого «Крестник», где праведник побеждает разбойника жалостью и любовью. Но с первых же строк «Встречи» начинается спор с Толстым. У Толстого эпитафия — цитата из евангелия: «Не противься злему»⁴¹. У Чехова уже в эпитафии вопрос и обрисовка звериных черт чьего-то облика («А зачем у него светящиеся глаза, маленькое ухо, короткая и почти круглая голова, как у самых свирепых хищных животных?») настораживают. Взял эпитафия из очерка С. Максимова «Два пустосвята (Из воспоминаний)» и передает внешность страшного преступника Зыкова, встреченного Максимовым в Нерчинске. Зыков когда-то совершил убийство, но не раскаивался в преступлении. Поговорив с ним, Максимов сделал вывод: «Зыков — безнадежно несправим»⁴².

У Чехова эпитафия настраивает на отрицание того, что может пробудиться что-то человеческое в воре Кузьме; портрет его похож на данный в эпитафии: «<...> нос и уши поражали своею мелкостью, глаза не мигали, глядели неподвижно в одну точку, как у дурачка или удивленного, и <...> вся голова казалась сплюснутой с боков, так что затылочная часть черепа правильным полукругом сильно выдавалась назад».

Очерк Максимова вышел в свет, когда еще продолжалась полемика вокруг философских произведений Толстого и, очевидно, был написан не без связи с ней. Обра-

³⁹ А. Грузинский О Чехове. (Отрывки воспоминаний). — «Русская правда», 11 июля 1904 г., № 99.

⁴⁰ Ан. Чехов. Встреча. — «Новое время», 18 марта 1887 г., № 3969. Текст цитируется по газете.

⁴¹ «Сочинения графа Л. Н. Толстого», ч. 12, с. 192.

⁴² «Русская мысль», 1887, кн. 2, с. 26, 42.

щейшем к этому очерку Чехов как бы подтверждал собственные выводы о невозможности исправления некоторых людей.

У Толстого разбойник перевоспитан добротой крестника. «А растаяло во мне вовсе сердце, только когда ты пожалел меня и заплакал передо мною», — говорит он. Разбойник «стал жить, как велел ему крестник»⁴³.

У Чехова после кратковременного испуга вор Кузьма, которого не наказывает обворованный им Ефрем, ведет себя по-прежнему: лжет, хвастает и т. п.

Несмотря на то что в рассказе «Встреча» заключено несогласие с идеей «Крестника», он нес на себе следы влияния дидактического стиля сказок Толстого. Чехов был сам недоволен этим, о чем сообщал Лазарев-Грузинский Ежову 3 апреля 1887 г.: «Встреча» — прекрасн^{ый} рассказ (Чехову он не нравится, т. е. частью и совершенно верно, в чем: и мне и ему не нравится мораль, приделанная в конце. — Этого не должно быть. Мораль не должна «выскакивать», а должна уж если идти, так идти незаметно)»⁴⁴.

Чехову оказалась близкой толстовская теория нравственного самоусовершенствования, и она использована в рассказе «Нищий»⁴⁵.

Толстого волновали огромные размеры нищенства в Москве в те годы. «В Москве нельзя пройти улицы, чтобы не встретить нищих, и особенных нищих, не похожих на деревенских», — писал Толстой. Он сравнивал их с двумя знакомыми мужиками, ходившими с ним пилить дрова на Воробьевы горы. Толстого интересовало: «Почему те работают, а эти просят?» Однажды мужику из Калуги он дал денег на пилу и велел прийти на Воробьевы горы, где много работы. «Мужик клянется, что придет, и мне кажется, что он не обманывает, а имеет намерение прийти.

На другой день прихожу к знакомым мне мужикам. Спрашиваю, приходил ли мужик? — Не приходил. И так несколько человек обманули меня. Обманывали меня и такие, которые говорили, что им нужно только денег на

⁴³ «Сочинения графа Л. Н. Толстого», ч. 12, с. 212.

⁴⁴ ЦГАЛИ, ф. 189, оп. 1, ед. хр. 19, л. 196.

⁴⁵ А. Чеховге. Нищий. — «Петербургская газета», 19 января 1887 г., № 18; отдел: «Легучие заметка». В дальнейшем — цитаты по этому тексту.

билет, чтобы уехать домой, и через неделю попадались мне опять на улице. Многих из них я признал уже, и они признали меня, и иногда, забыв меня, повторяли мне тот же обман, а иногда уходили, завидев меня»⁴⁶.

У Чехова в начале рассказа подобная же картина: Лушков обманывает присяжного поверенного Скворцова, выдав себя за сельского учителя, лишившегося места из-за доноса. Он говорит, что ему предлагают работу в Калужской губернии, но у него нет денег на дорогу. Скворцов узнает в нем человека, называвшего себя студентом, которого исключили, и уличает его во лжи.

Как Толстой калужскому мужику, Скворцов предлагает Лушкову колоть дрова. Тот соглашается, но «просто из самолюбия и стыда, как пойманный на слове...».

Анализируя поступки нищих, Толстой пришел к выводу, что чаще всего — это безнравственные люди, развращенные городом и примером праздной жизни богатей: «они потеряли способность, охоту и привычку зарабатывать свой хлеб, т. е. их несчастье было в том, что они были такие же, как я»⁴⁷. Наблюдая за Лушковым, Скворцов замечает, что тот «не чувствовал ни малейшего расположения к работе»; в итоге оказывается, что дрова за него колола кухарка Ольга, а он все время был пьян.

В подачках богатого бедному Толстой усматривал самолюбование и фальшь. Не стыдно дать три копейки, писал Толстой, это долг учтивости. Но если поговорить с нищим, то он будет видеть в вас доброго человека. Доброта же не может остановиться ни на 10, ни на 100 рублях. «А если вы поштылись, то вы этим самым показали, что все, что вы делали, вы делали не потому, что вы добрый человек, а потому, что перед людьми, перед ним хотели показаться добрым человеком»⁴⁸. В «Нищем» Скворцов не любит Лушкова, выдавая ему за «работу» то полтинник, то копейк двадцать-сорок, то старые брюки. Долгое время он даже не знал, как его зовут.

Толстому понравился выход, предложенный Слютевым: денежные подачки только развращают нищих; задача в том, чтобы призвать им любовь к труду: «Ты идешь, у тебя попросит человек 20 копейк. Ты ему дашь. Разве это милостыня? Ты дай духовную милостыню, на-

⁴⁶ «Сочинения графа Л. Н. Толстого», ч. 12, с. 268, 271, 271—272.

⁴⁷ Там же, с. 324.

⁴⁸ Там же, с. 340.

учи его; а это что же ты дал? Только, значит, «отвяжись». Чтобы изменить мирозерцание человека, не любящего труд, надо взять его к себе домой и воспитывать личным примером: «Мы и работать пойдем вместе; он будет видеть, как я работаю, будет учиться, как жить, и за чашку вместе за одним столом сядём, и слово он от меня услышит и от тебя. Вот это милостыня, а то эта ваша община совсем пустая»⁴⁹, — говорил Сютаев. Но для этого надо самому иметь лучшее мирозерцание, т. е., по Толстому, заниматься физическим трудом. Решив поставить на ноги нищего мальчика Сережу, Толстой взял его к себе на кухню, но тот, видя праздность детей Толстых — своих ровесников, сбежал, чтобы добывать деньги более легким трудом: за 30 копеек в день водил слона в процессии «каких-то дикарей»⁵⁰. Также и Скворцов не мог воздействовать на Лушкова, потому что наблюдал за ним из окна и «воспитывал» нотациями. По-настоящему жалела Лушкова Ольга, она же его и перевоспитала (по методу Сютаева), усюветив примером своего трудолюбия и человечностью.

Как видим, «Нищий» может быть назван «толстовским» рассказом; тема его явно перекликается с одной из тем трактата «Так что же нам делать?». Вот почему никак нельзя согласиться с В. Я. Лакшиным, считающим концовку «Нищего» чеховской, а не толстовской⁵¹.

Идея братской, всепрощающей любви к ближнему нашла отражение в рассказах «Казак»⁵² и «Миряне»⁵³. В первом ощутима сюжетная общность со сказкой Толстого «Чем люди живы», в «Мирянах» — некоторое тематическое сходство с рассказом Толстого «Упустишь огонь — не потушишь».

*

26 января 1899 г. Чехов заключил договор с А. Ф. Марксом об издании собрания своих сочинений. Готовя их к печати, он многие ранние рассказы нашел нужным не включать, а многие значительно изменил.

⁴⁹ «Сочинения графа Л. Н. Толстого», ч. 12, с. 336, 337.

⁵⁰ Там же, с. 310.

⁵¹ В. Лакшин. Толстой и Чехов, изд. 2-е, персп., с. 29.

⁵² А. Чехонте. Казак. — «Петербургская газета», 13 апреля 1887 г., № 99.

⁵³ А. Чехов. Миряне. — «Новое время», 18 апреля 1887 г., № 3993. За недостатком места анализ этих рассказов опущен.

Литературоведы, писавшие о «толстовских» рассказах, не ставили задачей отделить то, что в них принадлежало только 80-м годам, от того, что сохранилось в 900-е годы. Анализ авторской правки этих рассказов обнаруживает эволюцию в отношении Чехова к Толстому.

В марте-мае 1899 г. Чехов переработал рассказ «Сестра» и дал ему заглавие «Хорошие люди». Он стремился придать рассказу больший обобщающий смысл и избавить его от налета злободневности: вычеркнул значительные куски текста, связанные с литературной полемикой: авторское отступление, в котором осуждались безответственные критики, и оценку фельетона Лядовского о «непротивлении злу» (приводилось выше). Вместо этого вписал лаконичную характеристику восьмидесятых годов XIX в.: «Это было как раз время — восьмидесятые годы, когда у нас в обществе и печати заговорили о непротивлении злу, о праве судить, наказывать, восвать, когда кое-кто из нашей среды стал обходиться без прислуги, уходил в деревню пахать, отказывался от мясной пищи и плотской любви»⁵⁴. Во многом сокращен спор брата с сестрою; в газетной редакции Вера Семеновна настаивала на том, что необходимо серьезно, глубоко и всесторонне исследовать вопрос, занимавший в то время читающую публику (также приводилось выше). В «Сестре» Чехов смеялся над фельетонистом, трактовавшим о вещах, о которых он еще не составил себе ясного представления: там содержались и прямая насмешка над ним, и монологи Владимира Семеновича, выдававшие его самоуверенность, и узкий, предвзятый подход к явлениям общественной мысли (частично приводилось выше). Вначале внимание писателя было сосредоточено на обличении Лядовского и ему подобных критиков. Рассказ назывался «Сестра», так как обличающей стороной была Вера Семеновна. В «Хороших людях» центр тяжести переместился: Чехов привнес в характер Веры Семеновны новые черточки: незнание и неприятие практической медицины (она не говорила о медицине и «не производила впечатления знающей», «практическая медицина была не по ней, не удовлетворяла и утомляла ее»). В окончательном описании того, как героиня занимается уборкой

⁵⁴ Антон Чехов. Рассказы. Сочинения А. П. Чехова, т. VI. СПб., 1901. Изд. А. Ф. Маркса, с. 341.

дома и другим черным трудом, чувствуется известная прония Чехова над толстовским призывом к опрощению: «В этой работе, совершаемой всегда с некоторою торжественностью, он <брат> видел что-то патянутое, фальшивое, видел и фарисейство, и кокетство»⁵⁵. Таким образом, в «Хороших людях» Чехов пронизирует и над критиками, нападавшими на Толстого, и над слепыми последователями его учения.

Также оценки, как «весь рассказ в конечном итоге оказывается посвященным не идее непротизления злу насиллем, а анализу причин, мешающих «хорошим людям» строить свои отношения на основе взаимопонимания и справедливости»⁵⁶, — могут быть соотнесены с последним вариантом в гораздо большей степени, чем с газетным, где идея о непротизлении находилась в центре. Правка «Сестры» свидетельствует о том, что «непротизление злу» в конце 90-х годов перестало быть для Чехова вопросом, прежде казавшимся ему столь важным и требующим глубокого анализа.

Другой рассказ на эту же тему — «Встреча» — Чехов даже не включил в собрание сочинений, хотя предполагал включить и весной 1899 г. значительно его переделал⁵⁷. В частности, сократил места, где «выскакивала» мораль: снял рассуждение о непротизлении злу насиллем, о противоречивости этой формулы Толстого: «Равнодушные обижепного загадочно и страшно. В нем, как бы оно ни было искренно, чувствуется какая-то большая хитрость, неведомая, но суровая сила. Ефрем был искренно равнодушен, но ни он сам, ни Кузьма, конечно, не понимали, что в его равнодушии кроются хитрость и сила, что, ссылаясь на бога, он тем самым хитрил, боролся, наказывал...». Выпустил Чехов слова Ефрема, утверждавшего любовь к ближепму как основу существования: «Кто хлебца даст, а кто сепца, а кто в избу пустит — так изо дня в день... На добрых людях, парепь, земля держится...» и др.

Исправляя в 1901 г. рассказ «Нищий», Чехов сделал более отчетливой толстовскую идею о неискренней, фаль-

⁵⁵ *Антон Чехов. Рассказы*, т. VI, с. 338—339, 345—346.

⁵⁶ Г. Бердников. А. П. Чехов. Идеиные и творческие искания. М., «Художественная литература», 1970, с. 193.

⁵⁷ Правленый Чеховым список «Встречи» хранится в ЦГАЛИ, ф. 549, оп. 1, ед. хр. 164.

пшвой помощи нищим деньгами. Важной для понимания сущности «доброты» Скворцова была замена слов: «оскорбил его доброту, чувство сострадания к несчастным людям»⁵⁸ на «оскорбил то, что он, Скворцов, так любил и ценил в себе самом: доброту, чувствительное сердце, сострадание к несчастным людям <...>»⁵⁹.

Значительно переписан финал. В газетном варианте Лушков несколько туманно выражал мысль о причине своего перерождения; он говорил о правоте Ольги и неправоте Скворцова. В тексте собрания сочинений подчеркнута эта причина — воспитательное влияние примера и душевного благородства трудящейся женщины (привлекшая Толстого мысль Сютаева). Вот эти два отрывка:

«Почему права именно она, а не вы, не могу вам объяснить. Знаю только, что она меня исправила, и никогда я ей этого не забуду».

«Почему она меня спасла, почему я изменился, глядя на нее, и пить перестал, не могу вам объяснить. Знаю только, что от ее слов и благородных поступков в душе моей произошла перемена, она меня исправила, и никогда я этого не забуду»⁶⁰.



Как видим, в 1886 — начале 1887 года Чехов активно интересовался философскими сочинениями Толстого и включился в литературную полемику, вызванную их публикациями.

Чехов выступил в защиту Толстого и выразил согласие с некоторыми его выводами о путях исправления зла, но рассказы Чехова тех лет обнаруживают неодинаковую степень его заинтересованности разными идеями Толстого.

В вопросе «непротivления злу» Чехов не присоединился к Толстому, хотя, возмущенный тоном писаний отдельных критиков, высмеял их в «Сестре». Он соглашался с Толстым в некоторых конкретных случаях: в воспита-

⁵⁸ *А. Чехонте*. Нищий. — «Петербургская газета», 19 января 1887 г., № 19.

⁵⁹ *Антон Чехов*. Рассказы. Сочинения А. П. Чехова, т. III. СПб., [1901]. Изд. А. Ф. Маркса, с. 89.

⁶⁰ *Антон Чехов*. Рассказы, т. III, с. 94.

нии детей «наказание очень часто приносит гораздо больше зла, чем само преступление»⁶¹.

Вместе с Толстым он считал, что частная благотворительность не изменит жизни бедняков, а верил в силу и необходимость исправления людей личным примером («Нищий»). Именно в этом можно отметить его полную и постоянную солидарность с Толстым.

Но то отречение от Толстого, в котором Чехов признавался А. С. Суворину в письме от 27 марта 1894 г. («<...> толстовская мораль перестала меня трогать, в глубине души я отношусь к ней недружелюбно, и это, конечно, несправедливо»), не было внезапным и неожиданным. Чехов ни прежде, ни потом не разделял выступлений Толстого против научного и технического прогресса, его призыва к опрощению и религиозного смысла его морали. Он объяснял Суворину, что находился под влиянием писательской манеры Толстого: «<...> толстовская философия сильно трогала меня, владела мною лет 6—7, и действовали на меня не основные положения, которые были мне известны и раньше, а толстовская манера выражаться, рассудительность и, вероятно, гипнотизм своего рода». Газетные тексты рассказов Чехова свидетельствуют о некотором влиянии на него в те годы стиля Толстого.

Впоследствии Чехов высказал недовольство рассказами, отмеченными этим влиянием. Два из них: «Встреча» и «Казак» — он не поместил в собрание сочинений, а два: «Сестра» и «Миряне» — значительно сократил, исправил и дал им новые заглавия.

⁶¹ *Ан. Чехов*. Дома. — «Новое время», 7 марта 1887 г., № 3958.

ЧЕХОВ В РУССКОЙ ДООКТЯБРЬСКОЙ КРИТИКЕ

Интерес исследователей к проблемам идейно-художественной жизни России на рубеже XIX—XX вв. явно возрастает¹. В целом можно говорить о новом моменте в изучении 900-х годов. Его отличает потребность в более глубоком и полном представлении об идейных течениях и художественных процессах этого периода русской истории. Как невозможно вообразить литературно-общественную жизнь этой эпохи без творчества Чехова, так нельзя понять ее без оценки чеховских произведений в критике начала века.

900-е годы были временем, быть может, наивысшего при жизни Чехова внимания критики к его творчеству, хотя полного понимания и признания он так и не узнал. Имя Чехова выдвинулось на передний план в связи с глубинными изменениями в чеховском творчестве и громадной популярностью писателя среди читателей. Немалую роль играли процессы, происходившие внутри критики. Взаимосвязь этих явлений сложна и неоднозначна. Проследить ее, тем не менее, можно, что позволит, в частности, приблизиться к решению вопросов: Чехов и первая русская революция; природа и содержание «легенды» о Чехове.

В современной советской «чеховпане» широко бытует понятие — «легенда» или «традиционно певенное представление» о Чехове. Авторы работ подразумевают под этим чаще всего суждение буржуазной русской критики о Чехове, как о писателе безыдейном и пессимистическом. Между тем «легенда» о Чехове — понятие более сложное и широкое. Оно включает в себя комплекс далеко не однозначных оценок Чехова и представляет большой интерес в историко-литературном плане.

¹ В. Р. Щербина. Ленин и вопросы литературы. М., 1967; П. А. Николаев. Возникновение марксистского литературоведения в России. М., 1970; Г. Ю. Стернин. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1970; «Русская литература конца XIX—начала XX в. 1901—1907». М., 1971; А. Анисст. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М., 1972; В. И. Куликов. История русской критики XVIII—XIX веков. М., 1972.

Среди множества заметок о Чехове, появившихся в самом начале века, немалое число публикаций принадлежало критикам-марксистам. Они менее известны, чем журнальные очерки о Чехове В. В. Воровского и А. А. Дивильковского². Но без них трудно до конца понять напряженный спор, разгоревшийся между марксистской и буржуазной критикой вокруг чеховских произведений. Об одном из критиков, В. В. Быховском, мы уже писали³. Здесь речь пойдет о другом марксистском критике.

В 72-м томе «Литературного наследства» есть фотография — М. Горький среди студентов и курсисток, высланных в Нижний Новгород. Снимок относится к 1901 г. Позади писателя стоит высокий человек. Это Алексей Васильевич Яровицкий. Предполагают, что он послужил прообразом большевика Корнева в романе «Жизнь Клима Самгина»⁴. Он рано умер — двадцати семи лет. Не успела осуществиться надежда Горького, однажды написавшего: «...будущему крупному писателю Алексею Васильевичу Яровицкому...»

Творчество этого незаурядного человека пока мало оценено. До сих пор не привлекала должного внимания, например, статья Яровицкого о Чехове и Андрееве, помещенная в газете «Нижегородский листок» 25 октября 1903 г.

Статьи и заметки Яровицкого дают возможность понять, что привлекало его в чеховских произведениях. Одна из излюбленных мыслей Яровицкого — «пусть человек творит красоту новой жизни в себе и вокруг»⁵ — созвучна размышлениям чеховского героя из рассказа «Крыжовник»: «Человечку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа». В другом месте Яровицкий пишет о людях с пустой душой, говорящих всегда только об известном: «Как трудно бывает дышать человеку, когда попадает он в цепкие когти такого собеседника. Он льет тяжелый свинец своей глупости на его мозг и угаром слов

² Обе статьи напечатаны в журнале «Правда», 1905, № 7.

³ См. нашу статью «Из истории марксистской критики периода первой русской революции». — «Вестник Моск. ун-та». Журнал-листок, 1974, № 1, с. 23—31.

⁴ Псевдоним «А. Корнев» был предложен Яровицкому Горьким.

⁵ А. Корнев. На Волге. — «Нижегородский листок», 8 ноября 1903 г., № 306.

своих вызывает тошноту во всем теле»⁶. Как не вспомнить Беликова и заключительные слова рассказчика «Человека в футляре»: «А то, что мы проводим всю жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор — разве это не футляр?»

Часто писал Яровицкий об одиноких, не решающихся изменить свою жизнь людям. Он считал это состояние унижительным и разрушительным для человека. Чеховский Алехин («О любви») заканчивает свой печальный рассказ запоздалым откровением: «...со жгучей болью в сердце я понял, как ненужно, мелко и как обманчиво было все то, что нам мешало любить». Судя по письмам, Яровицкий относился к Чехову с особой любовью, разделял тревогу этого великого художника за человека. Он не мог не знать оценку творчества Чехова в критике начала века хотя бы потому, что часто публиковался в провинциальных газетах, где эта оценка получила не меньшее распространение, чем в столичной прессе.

Вопрос о литературной и театральной критике местных российских органов печати, к сожалению, рассматривался в нашей науке мало. Анализ этот таит большие возможности, в частности — открытие неизвестных публикаций критиков-марксистов. Высланные в провинциальные города, они использовали сотрудничество в газетах как средство общественной деятельности. Яровицкий много писал для приволжских газет.

26 октября 1902 г. в «Самарской газете» появилась статья Яровицкого «По поводу «Мысли» Л. Андреева». Автор писал о вечно присущей обществу способности к возрождению. В современной жизни он отмечал процессы обновления, но и философию иного склада. Враждебную новому, проповедующую покой, удовлетворение. Но «всегда найдутся люди, — утверждал критик, — которые будут производить «переоценку ценностей» и звать общество от застоя к жизни и движению... И чем дальше, тем больше будет появляться таких людей, ибо на смену мещанского застоя идет новая психология».

Критик отметил характерные настроения, отразившиеся в книгах русских писателей. Желание изменить жизнь томило многих чеховских героев. Одному «хотелось перестать быть устрицей, хотя на один час» («Расстройство компенсации»). Другому становилась невыно-

⁶ Там же.

сима привычная обывательская обстановка («Учитель словесности»). Третий вдруг ужасался безнравственности «светлой, шумной жизни среди счастливых, довольных людей», ибо «постоянно мечтать о такой жизни — это значит мечтать о новых самоубийствах людей, задавленных трудом и заботой, или людей слабых, заброшенных, о которых только говорят иногда за ужином, с досадой или с усмешкой, но к которым не идут на помощь» («По делам службы»). О таких философствующих «за ужином», но не идущих на помощь, Яровицкий с гневом писал однажды: «Вы, книжные фарисеи, столь глубоко рассуждающие о жизни и столь любящие рассуждать о ней. Вы всегда повторяете одно и то же... Но ближним вы — все равно — делаете много зла, ибо боитесь жизни... Нет у вас веры в жизнь»⁷.

Рассказы и пьесы Чехова обнаружили сдвиг в отношениях людей, в психологии, в быте. Они явили глубину перемен, захвативших даже самые устойчивые элементы действительности. В либеральной критике в это же время настойчиво отстаивался тезис об ирреальном смысле чеховских произведений. В них находили религиозное начало, мистицизм или анализ болезненных явлений.

19 ноября 1902 г. в ответ на статью Яровицкого в «Самарской газете» появилась заметка Ч. Ветринского (псевдоним В. Е. Чешихина) о рассказе «Мысль» Л. Андреева. Наблюдения Яровицкого он назвал «малосостоятельными», а сам рассказ, построенный «на чисто психиатрической теме», оказался сродни чеховской «Палате № 6», «где так же незаметно сходит с ума доктор, возвращающийся в кругу сумасшедших». Несколько ранее, в 1901 г., Ветринский писал об эволюции чеховского творчества, состоящей, на его взгляд, в переходе от «беззаботно-веселого тона к мрачному, тоскливому». Настроением последних лет он назвал особо безысходный скептицизм Чехова, его якобы «тоскливое меланхолическое раздумье», одинаково безнадежно оценивающее прошлое, настоящее и будущее⁸. В 1903 г., рецензируя книгу Волжского о Чехове, Ветринский в другой газете дал общую характеристику творчества писателя. Вывод был таков: Чехов преодолел

⁷ А. Корнев. Зимою. — «Нижегородский листок», 19 ноября 1900 г., № 318.

⁸ Ч. Ветринский. Пьесы Чехова. — «Нижегородский листок», 10 мая 1901 г., № 125.

сумрачное настроение своих героев, свойственное самому автору, и приобрел «трогательную веру в торжество правды... в сфере духовного освобождения»⁹.

Во всех трех заключениях критика есть нечто общее. В них — ни слова о социальной проблематике чеховских произведений, сущности его новаторства. Сильные стороны таланта Чехова: постановка жгучих вопросов современности, неприятие многих явлений буржуазной России затушеваны или размыты смутными предположениями и неопределенными обобщениями.

Иногда эти обобщения сводились в буржуазной критике к некоему символу с большой буквы. 3 сентября 1903 г. в полемику о Чехове и Андрееве на страницах «Самарской газеты» включился критик Волжский. В статье «Ужасы жизни» он назвал общими мотивами произведений двух писателей вопросы непостижимого, подсознательного. Действительность, по мнению критика, смотрит в творчестве Чехова и Андреева «сплошным ужасом». Позже, в другой статье, Волжский нашел, что смысл чеховского творчества — «поэзия бессильного, великого бoga, тоска и боль из-за неосуществимости идеала»¹⁰. А. В. Луначарский в отзыве на книгу Волжского о Чехове определил источник выводов: «жизнебоязнь»¹¹.

25 октября 1903 г. в «Нижегородском листке» вслед за выступлением Ветринского и Волжского появилась статья Яровицкого «О рассказах Л. Андреева». Полемизируя со своими оппонентами, Яровицкий сразу заявил: «Нельзя <...> слишком просто, без оговорок трактовать о тоскливом настроении у Чехова».

⁹ Ч. Ветринский. Новая книга о Чехове. — «Самарская газета», 25 января 1903 г., № 20.

¹⁰ Волжский. На могилу Чехова. — «Журнал для всех», 1904, № 8, стр. 475. Булгаков свел смысл чеховского творчества в одной из своих статей к «правде бога»; Мережковский писал о хаосе, якобы являющемся содержанием чеховских произведений и состоянием души писателя. Имея в виду такой апализ, Блок писал в 1907 г.: «Мучительно слушать, когда каждую крупицу индивидуального, прекрасного, сильного Мережковский готов за последние годы свести на «хлестаковщину», «мещанство» и «великого хама». Когда эти термины применяются к Горькому и, особенно, к Чехову, — душа горит; думаю, что негодующая в этом случае и не должно быть пределов» (А. Блок. О реалистах. — «Золотое руно», 1907, № 5, с. 63).

¹¹ А. Луначарский. О г. Волжском и его идеалах. — «Образование», 1904, № 5, с. 111—112.

Суждению о глубоком скептицизме Чехова критик противопоставил очень важное наблюдение. У Чехова «есть страницы глубокой веры не только в возможность, но и в самое существование человеческого счастья». Это заключение не совсем обыкновенно для тех лет. Даже в критике, искренне желающей осмыслить чеховское творчество, было принято связывать его надежды с отдаленными временами, облекать их в форму рассуждений о почти надзвездном идеале. Причиной тому отчасти служили слова некоторых чеховских героев о десятках и сотнях лет, разделяющих нынешнее положение человека и времена грядущего счастья. Но лишь отчасти.

Либеральная критика использовала присущую чеховскому творчеству неопределенность представлений о силах, способных обновить общество, для более общих целей, чем просто анализ произведений Чехова. Она предпочитала говорить о смутных духовных формах будущего счастья человечества и тем самым обходить стороной самые злободневные вопросы современности. Неопределенности рассуждений чеховских героев приписывали значение осознанной истины.

Критик-большевик Яровицкий поставил вопрос о сущности чеховского недовольства жизнью. В размышлениях его героев над окружающим, в страданиях и крушении иллюзий многих из них он увидел признаки глубоких общественных процессов, свидетельство происходящего разрушения связей и выработки нового сознания, движение ума и сердца. В 1905 г. эту мысль поддержит А. Дивильковский в оценке «Вишневого сада»: «Здесь впервые Чехов выставляет свою идею о жизни прекрасной и счастливой не как простое поэтическое представление, которому, быть может, и нет места в жизни и никогда не будет, а как *надежду*, как что-то осуществляющееся, как идею, *воздействующую на жизнь*»¹².

То, что многим современникам казалось апофеозом тоски, Яровицкий расценил иначе. В беспокойстве чеховских героев он почувствовал веяние перемен. Безусловно, в этом сказалась особенность дарования самого Яровицкого. Он любил описывать переходные состояния, моменты перерождения, минуты, когда в душе человека вместо пе-

¹² А. Дивильковский. Памяти А. П. Чехова. — Журн. «Правда», 1905, № 7, с. 103.

чали и горя возникают иные ощущения. В одном из стихотворений в прозе он писал: «В душу вливалась с каждым шагом глубокая радость от сознания того, что старое вместе со всем своим пессимизмом и бесплодностью уйдет от меня далеко и не вернется никогда... Я думал о том, что на обширном пространстве России не я один должен переживать такую минуту, что многие, быть может, очень многие, переживают то самое, что пережил я, и что все гуще и плотней будут наши ряды»¹³.

Главную мысль — о принципиально жизнеутверждающем характере творчества Чехова — Яровицкий уточнил последующими дополнениями. Каждое из них одновременно отводило те или иные выводы либеральной критики.

Чехова называли часто отрицателем всей жизни и современного человека. За этим характерным для буржуазно-либеральной критики заявлением, кроме непонимания, иногда скрывалась попытка умолчать об освободительных тенденциях в обществе. Недовольству Чехова и его героев сначала приписывали всеобщий и универсальный характер, и затем уже исходили из этого. Яровицкий назвал те явления и ту область жизни, которые были подвергнуты Чеховым особому анализу и отрицанию. «Тоска Чехова, — писал он, — не безысходная тоска. Ему не кажется тоскливо-бессмысленной жизнь вообще, но лишь мещански пошлая и самодовольная жизнь настоящего». В 1905 г. в статье «Лишние люди» Воровский заголовком и ходом рассуждений подчеркнул глубину чеховского анализа в исследовании психологии определенного общественного слоя, возможность «ближайшего изучения» этого слоя. Тогда же большевик М. В. Морозов в противовес буржуазной критике утверждал в статье о Чехове: «Перед вами во всем ужасе раскрывается картина разрушения человеческой породы, но именно породы, а не людей»¹⁴.

Замечание Яровицкого об отдельных явлениях действительности, которые дали Чехову материал для критики общества и его устройства, но отнюдь не для отрицания самой жизни, имело в те годы большое значение. Оно подводило к мысли об историзме чеховских произведе-

¹³ «Нижегородский листок», 12 апреля 1900 г., № 98.

¹⁴ *Мруз*. Мертвая жизнь. — «Самарканд», 20 мая 1905 г., № 101.

ний. Для некоторых буржуазных критиков эта мысль была даже не столько проблематичной, сколько несущественной. Так, например, Булгаков считал, что чеховские образы «...вовсе не связаны с условиями данного времени и среды, так что их нельзя целиком свести и, так сказать, погасить общественными условиями данного момента»¹⁵.

Исследование таких органичных свойств чеховского таланта, как историческая достоверность, глубокое проникновение в явления жизни, неизбежно привело бы к открытому обсуждению злободневных проблем, к анализу самой действительности. Критикам спокойнее было рассуждать о настроениях самого Чехова. Снижение уровня чеховского постижения жизни и сглаживание остроты его критики, естественно, заканчивались созданием образа писателя с «мягкой, нежной, щемящей тоской о жизни, уходящей в даль, скорбью <...> о бессмысленности и безнадежности существования»¹⁶. При этом «скорбь» Чехова мыслилась ко всему относящейся.

Яровицкий выступил против распространенного тогда в критике положения о равнодушии Чехова, писателя, как говорили, «объективно пессимистического». Сам много писавший о мещанской пошлости и духовной несостоятельности русского обывателя, он видел в Чехове страстного и заинтересованного современника, человека, наделенного особой взыскательностью к окружающим. Яровицкий не отождествлял, как это иногда происходило в тогдашней критике, Чехова и его героев. «Если героев его, — писал Яровицкий о Чехове, — держит в своих цепких руках тоска бессилия и безволия, и если он обыкновенно слишком любовно и мягко относится к ним, то все же

¹⁵ С. Булгаков. Чехов как мыслитель. — «Новый путь», 1904, № 10, с. 48.

¹⁶ К. Арабажин. «Вишневый сад». — «Новости и биржевая газета», 6 апреля 1904 г., № 3. В белой рукописи «Невесты» есть замечание, которое нельзя не вспомнить, читая некоторые рассуждения буржуазной критики о Чехове. Саша рассказывает об одном из приятелей: «Говоришь ему, положим, что я оскорблен глубоко, задавлен насильем, что мы вырождаемся, а он мне в ответ на это толкует о великом инквизиторе, о Зосиме, о настроениях мистических, о каких-то зигзагах грядущего — и это от страха ответить прямо на вопрос. Ведь ответить прямо на вопрос — страшное!»

сам он знает и подсказывает читателю, как надо жить, чтобы слово это было достойно своего названия».

Размышляя над тем, как Чехов подсказывает читателю иное мироощущение, критик снова возвращался к диалектике чеховского отрицания: «Он делает это, вскрывая отрицательные черты человеческой души и дрянные струны его сердца. Его трилогия «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви» как бы говорит читателю: «Иди навстречу жизни, не замыкаясь от нее и не боясь ее, раскрой свое сердце для всех человеческих чувств, не дави их в себе из страха перед людьми и перед собой, дай им свободу и простор в своей груди, в них жизнь и без них — смерть».

Эти слова Яровицкого перекликаются с мнением о Чехове другого марксистского критика, Дивильковского: «Одною критикой поэт не живет, и если он критикует современное течение жизни, то к этому его направляет какое-то, быть может, скрытое чувство, категорическое требование души, которому нет удовлетворения в окружающем. Это требование, само по себе, вещь *положительная*, именно какая-то представляемая себе поэтом прекрасная форма жизни, с которой он и сравнивает настоящее... Несомненно, и у Чехова есть своя идеальная форма жизни»¹⁷.

Так рассматривали критики-марксисты основные особенности творчества Чехова, противопоставляя свое суждение бытующему в буржуазной критике суждению об исчерпанности реализма, якобы доказанной Чеховым¹⁸. Еще в 1899 г. в письме к брату Яровицкий заметил, что последние произведения Чехова «именно в силу того, что им найдены положительные идеалы, или, по крайней мере, позитивная точка для его рефлексии, отличаются еще большей глубиной и художественностью»¹⁹.

И снова нельзя не сопоставить эти слова со статьей Воровского 1910 г. «А. П. Чехов»: «Последний период творчества Чехова замечателен во многих отношениях... Он выходит на новый путь — путь движения: во-первых, он вносит в жизнь и мысль своих героев новые движу-

¹⁷ А. Дивильковский. Памяти Чехова, с. 103.

¹⁸ См., напр., статью З. Гиппиус: А. Крайний. «Слово о театре». — «Новый путь», 1903, № 8, с. 234.

¹⁹ Цит. по кн.: Л. Фарбер. А. В. Яровицкий. Волго-Вятское кн. изд-во, 1964, с. 52.

щие мотивы (работа для будущего), во-вторых, вступая на этот путь, он сам начинает развивать свои мысли»²⁰.

Слова из статьи Яровицкого о том, что Чехов «подсказывает читателю, как надо жить», о жизнеутверждающем содержании чеховского творчества солидарны с тем выводом, к которому в 1940 г. пришел Воровский, увидевший, как в поздних произведениях Чехова «вырисовывается другая формула: надо жить».

В данной статье названы лишь некоторые имена критиков-марксистов. Очевидно, в будущем, по мере исследования оценки творчества Чехова в русской дооктябрьской критике, станут известны новые имена, новые статьи. И тогда еще более очевидным станет напряженный и сложный спор вокруг Чехова на рубеже веков.

²⁰ В. В. Воровский, Литературно критические статьи, М., ГИХЛ, 1956, с. 252.

ГЛАЗАМИ ЧИТАТЕЛЕЙ

«Огромное Вы делаете дело Вашими маленькими рассказчиками — возбуждая в людях отвращение к этой сонной, полумертвой жизни — черт бы ее побрал!»¹

«Но, слушайте, чего Вы думаете добиться такими ударами? Воскреснет ли человек от этого?»²

Оба эти высказывания принадлежат одному из самых чутких и внимательных читателей Чехова — молодому Горькому — и взяты из его писем к Чехову.

Не будем торопиться с ответом на вопрос, поставленный Горьким, соглашаться или опровергать его, опираясь на исторический опыт семи с лишним десятилетий, ссылаясь на выводы позднейшего литературоведения.

Постараемся взглянуть на чеховское наследие глазами его современников, рядовых читателей 80-х—начала 900-х годов. Чехов дал нам эту возможность, сохранив свыше десяти тысяч писем своих корреспондентов. Из этой части чеховского архива представляется целесообразным выбрать именно те письма, авторы которых не были связаны с Чеховым деловыми, тесными дружескими, родственными отношениями, кто, называя себя в этих письмах «средним читателем», «единицей массы», «голосом из толпы», составляли читательскую аудиторию³.

Ясно, что это лишь один из возможных аспектов изучения.

До 1888 г. писем такого рода в чеховском архиве нам выявить не удалось. Можно предположить, что они были, но по каким-либо причинам не сохранились. Не меньше

¹ М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, т. 28. М., 1954, с. 113.

² Там же, с. 46.

³ Использование этой части архива Чехова особенно активно использовалось в последние годы, в связи с подготовкой нового собрания сочинений Чехова в 30 томах, в комментарии к которым широко включаются письма чеховских корреспондентов.

Назовем также статью В. Е. Хализева «Из читательских писем к Чехову» («Научные доклады высшей школы. Филол. науки», 1964, № 4, с. 164—174) и публикацию Н. Алексева «Друг народных талантов» («Художественная самодеятельность», 1960, № 1, с. 22—25), в которой приведены письма к Чехову любителей театра.

оснований полагать, что переход от юмористики к «серьезному» творчеству, к крупным формам и пробудил желание читателей обратиться к автору, поговорить о важных жизненных проблемах. Выход в свет сборников «Пестрые рассказы» (1886) и «В сумерках» (1887), вызвавших многочисленные отклики в печати, естественно, стимулировал читательский интерес к Чехову. В 1887 г. Чехов написал драму «Иванов», которая шла в Москве, а затем в Петербурге, возбуждая споры. В 1888 г. писатель дебютировал в «толстом» журнале повестью «Степь», придавая этому дебюту серьезное значение, принципиально важное для своего дальнейшего творческого пути.

Именно эти произведения и были замечены и выделены современниками.

«Ничего такого, как «Степь», Вы еще не писали... — спешит поделиться с автором своими впечатлениями читательница М. (9 марта 1888 г.⁴). — Теперь вот, думаю я, настало то время, когда Вы должны бы были задумать большой труд, который бы составил Вам имя...» Интересно наблюдение М., высказанное о «Степи» в том же письме: «Только ведь это что-то вроде начала, или просто отрывочек из чего-то большого и, должно быть, тоже прекрасного» — свидетельствует о прозорливости читателя. Чехов, действительно, предполагал вначале, что, если «Степь» будет иметь «хоть маленький успех», он положит ее «в основание большущей повести» (XIV, 26).

Восторженное отношение М. к «Степи» не разделяет читательница О. Г. Галенковская, полагающая, что для большинства она «будет просто скучна» (1 января 1889 г.). «Я хочу сказать, — пишет она, — что нет смысла писателю заниматься ажурными работами, потому что читателям они ничего ровно не дают, кроме кратковременного и очень неглубокого наслаждения (да и то немногим)». «Я очень боюсь за Вас, Антон Павлович, — продолжает корреспондентка, — боюсь, что Ваш способ писать быстро и как бы мимоходом обратится у Вас в привычку. Боюсь, что Вы *спешите* печататься...»⁵

⁴ Шифры всех писем, цитируемых в статье, можно найти в печатном каталоге: «Архив А. П. Чехова. Аннотированное описание писем к А. П. Чехову». Вып. 1—2. М., 1939—1941.

⁵ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем в 30 томах. Письма, т. III. М., 1976, с. 376—377.

В этом письме, а также в некоторых других, полученных Чеховым в 80-е годы читательских отзывах, отчетливо сказывается влияние критиков народнического толка, упрекавших писателя в равнодушии к общественным проблемам, отсутствии идеалов, поспешности, чрезмерном внимании к мелочам. Так, в частности, автор анонимной рецензии на сборник Чехова «В сумерках» укорял Чехова в торопливости и как бы видел перед собой его читателя, «лениво довольствующегося красивой картиной без перспективы»⁶.

Постановка и публикация («Северный вестник», 1889, № 3) первой драмы привлекли к ней внимание и вызвали приток корреспонденции. «Получаю по поводу «Иванова» анонимные и неанонимные письма», — отметил сам Чехов (XIV, 304).

Одно из первых анонимных писем было отправлено 1 февраля 1889 г. и подписано В. Т. (во втором письме корреспондент, принимая упреки Чехова в «недостатке уважения» и «критике из-за угла», называет себя Верой Михайловной Тренюхиной, курсисткой). В. М. Тренюхина не удовлетворена чеховской пьесой, более того, она считает ее общественно вредной: «Что хотели Вы сказать Ивановым, — пишет Тренюхина в своем первом письме, — пусть это «глубоко истинный, высоко художественный тип» — тем хуже. Он говорит собой — молодежь, не трать слишком свои силы, — или — не берись ни за что горячо, не увлекайся никаким делом, брось горячие порывы, горячие стремления, не отдавайся ничему весь — беззаветно и бескорыстно, а вечно примеривай — под силу ли ноша». Корреспондентка предпочитает лучше сгореть, погибнуть, отдав все силы души «тому делу, в которое верит»⁷.

Мы не знаем, что ответил Чехов В. М. Тренюхиной, — его письмо неизвестно. Но из многих высказываний писателя ясно, что он не видел в действительности 80-х годов того дела, к свершению которого надо было звать. Более того, скептически относясь к народническому социализму, он сознательно противопоставлял свою творческую позицию писателям-народникам, их идеализации

⁶ «Северный вестник», 1887, № 9, с. 84.

⁷ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем в 30 томах. Письма, т. III, с. 387—388, 493.

«дела». Чехов, утверждавший, что задача искусства — «правда безусловная и честная» (XIII, 262), не раз говорил о том, что образы и ситуации его пьесы взяты не из головы, а представляют собой «результат наблюдения и изучения жизни» (XIV, 274). Подробно разъясняя смысл «Иванова» А. С. Суворину, он писал: «Разочарованность, апатия, нервная рыхлость и утомляемость являются неизменным следствием чрезмерной возбудимости, а такая возбудимость присуща нашей молодежи в крайней степени. Возьмите литературу <...> Социализм — один из видов возбуждения. Где же он? Он в письме Тихомирова к царю. Социалисты поженились и критикуют земство. Где либерализм? Даже Михайловский говорит, что все пашки теперь смешались...» (XIV, 270—271). При известной увлеченности Чехова естественными науками и стремлении связать биологические законы с явлениями общественной жизни здесь отчетливо видно его неприятие народнических догм. В. М. Трейхуина была не одинока в резкой оценке «Иванова». Читательница О. Бочечкарова ссылается при этом на авторитет Г. Успенского. «В Ваших руках, — пишет она, — непременно уже была IV книжка «Русской мысли» и Вы уже прочли «Грехи тяжкие» Г. И. Успенского. Я чуть ли не со слезами прочитала про Анну Петровну — тоже Иванову, и от души рада, что такой глубоко честный, правдивый, искренний человек, как Глеб Иванович, дал Вам урок смотреть на людей иначе, чем «Иванов»» (28 апреля 1889 г.)⁸. Земская акушерка Анна Петровна Иванова, о которой идет речь в письме, героиня очерков «Грехи тяжкие», проти-

⁸ В «Грехах тяжких» Успенский вкладывает в уста одного из персонажей, Михаила Петровича, резкую критику «Иванова»: «Дожили, действительно, дожили до такого безобразия, какое представлено в драме г. Чехова». Далее — о главном герое: «Слишком страстно предался, видите ли, устройству школ каких-то, вероятно ссудно-сберегательных товариществ — словом, взорвался в любви к ближнему делу до того, что, будучи земским гласным, не может ехать в собрание, а предпочитает отдохнуть от своих ужаснейших разочарований все-таки при ней... И ведь читает советы: не женитесь на женщинах с убеждением, не суйтесь в реформы, — все это прах, все это доводит до бессмысленного состояния» (Г. И. Успенский. Полн. собр. соч., т. 11. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1952, с. 441—442).

Отношение Чехова к «Грехам тяжким» известно, но ранее, в марте 1888 г., он очень резко отзывался об очерках «Живые цифры»: «Вздор, который трудно читать и понимать» (XIV, 66).

воспоставлена Успенским безвольным, павшим духом герою чеховской пьесы. Ее сердечность, пылкая любовь к крестьянам, неустанное стремление бороться за правду делают чудеса: она помогает мужикам совершить покупку необходимой им земли, а местного «господина Купона», уже почти завладевшего этой землей, принуждает отступить. Анна Петровна дана Успенским как подлинная героиня, «луч света» в мраке жизни 80-х годов, как образец для подражания.

Между тем Чехов, работая над «Ивановым», решал совсем другую, очень сложную задачу — правдиво изобразить жизнь, не укладывая ее ни в какие готовые стандарты, не выводить ни злодеев, ни ангелов. В разговоре с В. Г. Короленко он особенно подчеркивал, что Иванов — совсем не герой, а человек массы, каких тысячи.

Как известно, Чехов был доволен тем, что его «Иванов» вызывал такие горячие споры, задевал за живое, многих заставлял задуматься. Студент Киевского университета М. Домбровский сообщал ему (8 августа 1889 г.), что в «захолустном уголке» Новоградволинские силами любителей, заинтересованных «тем всеобщим интересом», который вызвала чеховская пьеса, сыгран спектакль «Иванов». По словам М. Домбровского, это был редкий случай, когда «сама пьеса возбудила гораздо больше толков и внимания, чем исполнение ее»⁹.

Уже в 80-е годы появляются читатели (и с каждым годом число их будет увеличиваться), которые пишут Чехову: его книги помогают им жить и противостоять ударам судьбы. «Ваши произведения, Антон Павлович, Вы избавляете меня от чувства одиночества», — пишет И. А. Сабанеев (конец 80-х годов). И. Френкин обращается к Чехову со словами благодарности: «Если я не имею чести знать Вас лично, то я слишком хорошо знаю Вас по тем произведениям, которые послужили мне нравственной поддержкой и спасли меня от ужасной, мучительной тоски в первые месяцы моего одиночного тюремного заключения» (13 октября 1890 г.).

«Представьте же себе человека, у которого, кроме того, что Вы пишете, ничего нет близкого, сродного, согласного» — это из письма Екатерины Н. Н. (4 июля 1897 г.).

⁹ Цит. по журн. «Художественная самодеятельность», 1960, № 1, с. 23.

Учительница С. Семененко из Краснодара просит Чехова прислать ей его сочинения: «Для меня Ваши книги будут служить в моей ссылке огромным утешением», — пишет она 30 марта 1904 г.

Если в 80-е годы в понимании Чехова читатели часто опирались на мнение прессы, то в 90-е и 900-е годы они пытались выработать свое отношение, подчас даже защитить любимого писателя от нападков критики¹⁰. Студент Московского университета Б. А. Петровский признается: «Читая различные критики на «Чайку» и «Дядю Ваню»... я ни с одной из них не мог согласиться» (декабрь 1889 г.). О. И. Лебедева из Саратова рассказывает (6 сентября 1902 г.) о прослушанной ею лекции в одной из «Воскресных школ для взрослых». Лектор, по ее словам, пытался осветить личность Чехова и рассказ «Палата № 6». «Он говорил, — читаем в письме, — что Вы, передавая нам в своих рассказах темные, грустные жизненные явления и безвыходное положение в них человека и не указывая пути <...>, сами не знаете этого пути, не верите в лучшее будущее и стоите беспомощно на перепутье...» О. И. Лебедева сообщает, что и она, и другие слушатели были недовольны лекцией, считая ее крайне неудачной. Не удовлетворяют корреспондентку и статьи о Чехове — ни с одной из них она не согласна.

Возникает потребность в создании кружков, диспутов, посвященных Чехову. М. Б. Полиновский, поклонник Чехова, сообщает, что он организовал в Одессе «многочисленный кружок молодежи», участники которого так же «обожают» Чехова, как и он сам (6 февраля 1900 г.).

О. А. Смоленская со станции Лохвица Псковской губернии описывает обсуждение в местном кружке рассказа «Человек в футляре». Из ее взволнованного и сбивчивого письма выясняется: большинство участников собрания утверждали, что все зло жизни в таких, как Беликов с его приверженностью к циркуляру. О. А. Смоленская считает, что нарисованный Чеховым образ гораздо сложнее

¹⁰ Известный советский критик А. Макаров в статье «Вспоминая Чехова» пишет: «К счастью для меня, прежде чем я удосужился прочесть то, что писала о Чехове и дореволюционная и наша критика 20-х и 30-х годов, я в какой-то мере уже знал нелицеприятный суд читательского сердца. Любить и понимать Чехова меня учили люди, которых принято называть рядовыми читателями» (А. Макаров, Идущим вслед. М., «Сов. писатель», 1969, с. 875).

и не так однопланов. «Со дня рождения, — пишет она, — его держали под крышкой, под колпаком, давили его... и задавили в нем все человеческое». «Сила этого несчастного человека, — по словам корреспондентки, — в нем самом и в слабости, неопределенности, бесформенности общества, среди которого он жил» (февраль 1899 г.).

Все приведенные выше письма корреспондентов принадлежали представителям интеллигенции, точнее — ее демократическому крылу. Но с годами состав корреспондентов расширялся. В конце 90-х—начале 900-х годов Чехову пишут и фабричные рабочие, и мастеровые, и крестьяне. «Простая работница из фабричной семьи» — так аттестует себя корреспондентка, подписавшаяся В. К. «Нельзя выразить словами, — пишет она, — то, что испытываешь и сколько познаешь хорошего и глубокого в Ваших рассказах и повестях. Когда читаешь что-нибудь из произведения Вашего, как-то забываешь самого себя, возвышается чувство к людям и ко всему, и вот в то время хочется, до боли в сердце хочется сказать спасибо Вам» (октябрь 1900 г.).

С. Яновский, типографский рабочий из Одессы, страстный любитель книг, знаком с книгами Чехова, но мечтает иметь их в своей библиотеке. Не имея возможности купить их из-за «мизерности» жалованья, корреспондент просит Чехова прислать ему свои произведения.

Почти за каждым из таких писем — судьба, личность человека, нелегким путем идущего к культуре, к знаниям. Крестьянин Иван Смирнов отправил Чехову 29 ноября 1900 г. письмо на дорогой бумаге. Имя его выведено на бумаге типографской печатью по-французски — «Jean Smirnoff». История корреспондента такова: с 80 рублями в кармане и «без языка» он отправился на заработки в Америку, затем работал в Лондоне и Париже. Скопив денег, вернулся на родину со страстным желанием — поступить на сцену. Попавшийся случайно драматический этюд Чехова «Калхас» так понравился ему («глубина мысли, эффектность композиции»), что он мечтает — «освоившись несколько со сценой, выступить в нем» — и просит Чехова послушать его чтение.

Одно из самых интересных писем человека из народа Чехову не удалось прочесть — оно было послано 17 июня 1904 г., тогда, когда Чехов уже находился в Баденвейлере. Автор его — крестьянин села Рассказово

Тамбовской губернии И. Р. Яковлев. Письмо начинается словами: «Добрый сеятель Антон Павлович! Считаю Вас за великого вождя современного общества и твердо надеюсь получить от Вас то, о чем попрошу, пишу Вам вот это письмо». Дело в том, что И. Р. Яковлев, прочтя «Дядю Ваню», «Дуэль», «Три сестры» и стремясь разобраться в этих сложных произведениях, обратился к критике, набрасываясь «на попадавшиеся, хотя и очень редко, журналы». Корреспондента совершенно не удовлетворяет трактовка этой критикой Чехова как «полного пессимиста — пессимиста в настоящем, пессимиста в будущем». Особенно возмущает его Е. Соловьев «Андреевич», который видит в Чехове «одного художника и пессимиста». Чехов для Яковлева — «писатель прежде всего», т. е. «великий вождь и учитель жизни», «се светоч, источник». К нему он и обращается с главным для себя вопросом: «Что остается делать человеку с дорогими порывами, с святою искрою в душе... Неужели ему придется <...> покориться этой мелкой жизни или пустить себе в лоб пулю?».

В отзывах читателей отражен рост популярности писателя, расширение сферы воздействия его творчества. От упреков в поспешности и легковесности читатели приходят к признанию большого общественного значения Чехова и его высокого мастерства. Если в конце 80-х годов читатель мог, укоряя писателя, противопоставить ему Г. Успенского, то в 90-х — 900-х годах Чехов в сознании общества стоит рядом, а иногда и выше других выдающихся писателей. «Вы мне представляетесь единственным достойнейшим и славным учеником графа Л. Толстого. Нужно самому пметь многое, чтобы стать таким учеником такого могучего гения. По крайней мере, Вы позаимствовали у него сжатость и простоту слога, красоту образного и живого языка, поэтичность мышления, меткость сравнения, жизненную верность тончайшего психического анализа» — это из письма В. Г. Сысоева, от 28 ноября 1891 г. А 6 февраля 1900 г. начинающий литератор М. Б. Полиновский пишет Чехову: «Я считаю Вас недосыгаемо талантливым писателем, стоящим даже выше гр. Л. Н. Толстого. Бесспорно, он очень велик, но у него нет Вашего языка. Притом же я должен Вам сказать, что горячо люблю Вас за Ваш юмор, и за Ваш ум, и за Вашу грусть-тоску».

«Из всех писателей нашего времени Вы для меня самый лучший и самый любимый», — признается Е. Г. Корсунская из Житомира (октябрь 1900 г.).

Что же больше всего привлекало читателей в творчестве Чехова? Прежде всего — ощущение необыкновенной правдивости изображаемого и своей сопричастности этому. Современники Чехова увидели в его книгах себя, своих знакомых, жизнь своего города — такую знакомую, обыденную и в то же время страшную засасывающей пошлостью, сытостью, бездуховностью. «... Когда я читала последние Ваши вещи — «Человека в футляре», и «Любовь» <«О любви»>, и «Ионьча» — я подумала — господи, ведь вот оно, вот — то страшное и темное, что может со всяким случиться — вот как просто и незаметно из него душа живая уходит. И рядом сейчас встает то, чем ты сама так мучишься, о чем так часто думаешь...» — пишет Н. Круковская 9 октября 1898 г. С ней солидарна Н. Я. Грещук. «Ваши произведения, — признается она Чехову в письме от 4 ноября 1898 г., — всегда на меня производят большое впечатление. Во всем, что мне ни приходилось читать, Вы так много высказываете правды, так верно передаете жизнь, так хватаете за сердце. Всякий раз, как окончишь Ваше произведение, делается грустно, кругом все кажется так пусто, серо и безотраднo, и жизнь становится страшна. Приходит мысль: неужели это правда? Вглядишься: да, так, кажется, и есть на самом деле». Н. Душина из Костромской губернии обращается к Чехову со словами глубокой благодарности: «Вы — сама правда, сама жизнь, без прикрас, без лишних черных теней, а прямо жизнь, живая. Я жду каждого Вашего рассказа...» (январь 1899 г.). Студент Ф. Г. Мускатблит из Одессы рассказывает о том чувстве радости, которое он испытывает, постигая при помощи Чехова жизнь, самую ее суть, до того лишь слабо ощущаемую им: «Прояснить это содержание, которое лишь смутно чувствуется, схватить его, наколоть его, так сказать, на булавку — Ваше дело! Вы его честно исполняете: «Крыжовник», «Человек в футляре» — все это отдельные акты этой работы. Спасибо Вам! <...> И я чуял человека в футляре. Я знал его — иначе я б его не узнал!» (из письма 1899 г.).

Слушательницу акушерских курсов в Рязани Ф. И. Гайкович более всего потрясло, что в рассказах Чехова

«действуют не исключительные, а потому немногие люди, а *обыкновенный, средний человек*, громадное большинство нашего общества». «...Да неужели же все это правда? — спрашивает она Чехова и сама отвечает: — Да, правда, правда! Если бы это была выдумка, она бы не действовала так ошеломляюще...» (январь 1902 г.). «Когда читаешь Вас, — пишет Чехову А. Ураносова (31 декабря 1903 г.), — то только удивляешься и удивляешься, — до того Вы все хорошо и до тонкости понимаете и знаете, точно вот насквозь видите <...>. И становится все проще и ясней и начинаешь как будто понимать все вокруг себя».

Свидетельств такого рода очень много в читательских письмах, адресованных Чехову.

Все современные исследователи, характеризующие творческий метод писателя, обязательно упомянут, что его реализм «отточен» до символа. Эту особенность творчества Чехова — умение добиваться необычайной силы обобщения, не теряя бытовой силы достоверности, — почувствовали уже первые читатели. Н. Кончевская (11 апреля 1900 г.) пишет, передавая свое впечатление после чтения «Человека в футляре»: «Вся Россия показалась мне «в футляре»».

Чехов в своих повестях и рассказах держался объективности повествования, не выявляя прямо авторского отношения к изображаемому. Его персонажей трудно было отнести к привычным категориям положительных или отрицательных героев. Все средства художественной выразительности были мобилизованы писателем для того, чтобы показать жизнь во всей сложности, избегая назидательности, прямолинейности. При этом Чехов рассчитывал на читателей думающих, способных к самостоятельным наблюдениям и выводам. И надо заметить, что уже многие из современников верно уловили и поняли его новаторскую смелость. «Всякий раз, как я читаю какую-нибудь Вашу вещь, я восхищаюсь Вашим умением оставаться всегда объективным, Вашей своеобразной манерой, Вашим стилем, — словом, всей Вашей личностью писателя», — пишет читательница М. (октябрь, 1896 г.), называя себя «голосом из толпы».

В. Г. Сысоева (28 ноября 1891 г.) особенно заинтересовал Лаевский в «Дуэли»: «Это метко очерченный тип, в котором так верно отразился ненормальный и прав-

ственно искалеченный век. Но как Вы умело заставляете читателя полюбить этого человека!».

А. Зеллинская, восхищаясь «Домом с мезонином», благодарит писателя «за образ Лиды» — «она совсем живая, и таких много теперь. Работают они хорошо, но как удивительно верно изобразили Вы их своеобразную сухость и педантичность. Вы большой художник...» (14 июля 1896 г.).

Рассказывая, как ее потряс рассказ «Крыжовник», Н. Душина говорит о том, что ей было одновременно и «жутко» и «жалко» «бедного, одинокого, черствого душой человека» (март 1899 г.).

Читатели пытаются определить эту особенность чеховских героев, чуждых романтической идеализации и обличительной прямолинейности (в герое «ограбился непорочный и нравственно-искалеченный век», но автор «умело заставляет» полюбить его; героиня много и хорошо работает, но суха и педантична; «жутко» и «жалко» «бедного, одинокого, черствого душой человека» — сочетание, казалось бы, несовместимого).

Книги Чехова были поистине «беспокойными», они будили совесть, заставляли пересматривать многие привычные представления, сопоставлять литературу с собственными жизненными наблюдениями, и многие читатели были благодарны художнику за это. Врач Л. Злобина из Лодзи находит в произведениях Чехова «столько оригинальности, мощи, какое-то чарующее мастерство, уменье наводить читателя на размышление, не давать ему всего просто, а заставлять его додумываться...» (26 февраля 1894 г.). «... Сотни, тысячи, миллионы людей, читая Ваши произведения, задумываются, думают, будут думать...», — пишет Чехову А. Федорова (1900 г.). Студент Н. А. Жилль утверждал, что именно духовное общение с Чеховым «пробуждает лучшие дремлющие в нас возможности, которые без этого общения обречены на бездействие» (15 сентября 1902 г.). Ф. М. Гайкович приходит к выводу: «Ведь если только вдуматься во все то, что Вы пишете, то можно или с ума сойти, или сделаться честнейшим человеком; другого исхода нет» (январь 1902 г.).

Однако бывали случаи, когда приглушенность авторского голоса и сложность, объемность чеховских образов вызывали недоумение у читателей, и они требовали у ав-

тора объяснений. Так, Е. Ламакина не поняла «Душечку» и спрашивала Чехова, считает ли он подобный тип женщины положительным или нет. «Должна Вам сознаться, — обращается она к писателю, — что во мне и в большей части моего кружка тип, выведенный Вами, вызвал не столько сочувствие, сколько вполне отрицательное отношение, а во многих даже насмешку и недоумение» (4 января 1899 г.)¹¹.

Иногда читатели осуждали Чехова за недоговоренность, отсутствие авторских оценок, незавершенность финалов. Н. Ф. Забелло (станция Ярцево Московско-Брянской железной дороги) обратился к Чехову от имени местного «читающего кружка», не понявшего повесть «Рассказ неизвестного человека». «Несмотря на все удовольствие, которое мы получили от прочтения ее, как и всего того, что выходит из-под талантливого пера Вашего, тем не менее мы остались под неприятным чувством полной неудовлетворенности того рассказа, как чего-то недосказанного и невыясненного», — пишет Н. Ф. Забелло Чехову (1893 г.?).

«Прочитала я Ваш рассказ «Дама с собачкой» и осмеливаюсь просить Вас написать его продолжение» — с таким предложением обращается к Чехову С. С. Ремизова из Петербурга (15 октября 1903 г.). Ее не удовлетворяет, что писатель оставил своих героев «так сказать, в самую критическую пору их жизни, когда надо принять какое-нибудь решение...». «Писать продолжение этого рассказа Вы, пожалуй, не захотите, так будьте добры, черкните несколько слов, как бы Вы поступили, будучи на месте Гурова», — спрашивает читательница автора рассказа, интересуясь, как можно в такой ситуации устроить свое счастье, не делая никого несчастным.

Мы сталкиваемся здесь с очень распространенным, дожившим до наших дней типом читателя, ищущего в художественной литературе практическое руководство для решения своих личных, сугубо частных жизненных проблем.

Между тем, так называемые «бесфинальные» завершения повестей, рассказов, пьес Чехова 90—900-х годов были также своеобразным способом стимулировать активность читателя — автор не давал готовых решений, а за-

¹¹ Цит. по сб. «В творческой лаборатории Чехова». М., 1974, с. 81.

ставлял его вместе с героем духовно прозреть и прийти к мысли о необходимости «перевернуть» свою жизнь.

Об очень распространенном типе читателя, тоже дожившем до наших дней, дают представление названные ниже два письма. С точки зрения читательницы Г. А., во всех прочитанных произведениях «красной нитью проходит мысль, что женщина — врунья, двулична, лукава, обладает всеми пороками...». Чувствуя себя обязанной вступить за честь своего пола, она осыпает Чехова упреками и оскорблениями, считая его самого носителем этих пороков (13 октября 1898 г.). Фельдшер С. Сендерихин возмущен тем, что Чехов в своих рассказах «оплевывает» всех фельдшеров, и яростно вступает за свое слово.

Но следует отметить, что подобные письма — редкость в чеховском эпистолярном архиве. Преобладающее число читателей, восхищаясь талантом художника, чувствуя его своеобразие, стремились понять, каким образом ему удастся, рисуя самые мрачные картины, не скрывая самой суровой правды, дать почувствовать существование какой-то иной жизни, ощутить присутствие идеала.

«Многие произведения Ваши, кроме... великой художественности, заключают в себе еще нечто гораздо большее, какое-то проникновение, какую-то как бы пророческую правду. И это — ощущение громадного круга читателей», — утверждает В. Оболенцев (13 ноября 1903 г.).

Читательница Е. И. Кристи из Кишинева (март 1900 г.) после чтения повести «В овраге» увидела в ней отражение, присутствие «общего *стройного, цельного* мировоззрения», которое она находит в последних произведениях Чехова. «Мне кажется, — пишет она, — что главным элементом этого мировоззрения выходит свобода — свобода в самом лучшем глубоком смысле этого слова»¹².

¹² 30 января 1900 г. М. Горький напечатал в «Нижегородском листке» статью «По поводу нового рассказа А. П. Чехова «В овраге», которая понравилась Чехову («...Ваш фельетон в «Нижегородском листке» был бальзамом для моей души», — писал он Горькому 15 февраля 1900 г.). Горький, отвечая критикам, которые упрекали Чехова в отсутствии «миросозерцания», писал: «У Чехова есть нечто большее, чем миросозерцание, — он овладел своим представлением жизни и таким образом стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее нелепости, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения» (М. Горький. Собр. соч., т. 23. М., 1953, с. 316).

Как видно из многих писем чеховских корреспондентов, писателю удавалось пробудить общественное самосознание, вызвать критическое отношение к действительности, способность противостоять собственнической мещанской среде, сытости, нравственной глухоте.

«Страшно, страшно подумать, сколько хороших, только слабых волей людей губит пошлость, как она сильно затягивает и потом уже не вырвешься», — пишет Н. Душина под впечатлением прочитанного рассказа «Ионыч» (март 1899 г.). В. И. Киселев (21 августа 1901 г.), знакомый Чехова по санаторию в Уфимской губернии, утверждает, что Чехов дорог «для всего интеллигентного русского общества». «... Дороги Вы, — пишет он, — потому что во всех своих произведениях открываете перед нашими глазами отрицательные стороны всего нашего современного русского общества и заставляете нас остановиться, отнестись ко всему критически и идти по пути, достойному человечества <...>. Хотя все честные порывы у нас подавляются самым грубым, варварским насилием, но никогда нельзя остановить течения, разве только переменить его русло. Вы пробуждаете... силы... нашего спящего общества, которое не сегодня — завтра проснется и своей могучей силой произведет такой переворот, которого еще многие не ожидают, и исполнятся Ваши и наши желания».

Петербургский чиновник М. П. Пойгин утверждает (2 октября 1903 г.), что произведения Чехова раскрыли ему многое в «нашей будничной жизни», заставили содрогнуться сердце «от тех незаметных драм, которыми «кишит» наше нудное существование». В произведениях Чехова он «почувствовал сильную пламенную любовь к человеку», «понимание самых глубин жизни», «услышал вопль о несовершенствах жизни», но вместе с тем и веру в «грядущую зарю», «в то, что жизнь в будущем станет прекрасной».

Учительница фабричной школы Ф. И. Коренева (ст. Бараново Моск. губ.) пишет: «Нельзя жить доктору, «дяде Ване», «Чайке», «Липе» — у них ничего не остается. А «Соня»? Соня еще верит — и эта вера могуча, хотя бы она была в другой, фантастический мир <...>. Пусть то иллюзия — но она спасает» (12 февраля 1900 г.).

Некоторые читатели были разочарованы, не находя среди героев Чехова таких, кого можно было бы, говоря словами Чацкого, «принять за образцы». Н. Кончевская,

признавая громадную пользу «такой вещи, как «Дядя Ваня», благодаря Чехова за все, что он уже сделал для русского общества, просит писателя «сосредоточить свои силы на отыскании... светлой точки в жизни». «Дайте нам, — призывает она, — такой тип, который бы смог повести за собой молодежь по какому-нибудь светлому пути, не приводящему к бездне отчаяния» (11 апреля 1900 г.).

Попадают среди чеховских корреспондентов и такие, кто, выходя за рамки литературных вопросов, обращаются к писателю, которому верят, со своими наболевшими вопросами, просят вывести их из тупика, нравственно подержать.

Часто это — представители молодежи. «Мне 21 год», — пишет Н. Алексеев (декабрь 1903 г.), умоляя писателя: «Ради бога, скажите, как жить, что делать, чтобы найти жизнь (ведь Вы наблюдаете жизнь людей недовольных собой, недовольных окружающим, вы думали много об этом), жизнь, имеющую смысл, цель, чтобы не стоял вопрос: зачем это? Для чего?».

Некоторые читатели прямо пишут о том, что ждут от Чехова проповеди, учительства, «апостольства». Эта мысль наиболее отчетливо выражена в письме А. Громан (16 февраля 1899 г.): «Мы себя, как в зеркале, видим в Ваших произведениях, они с точностью фотографического снимка показывают нам наши недостатки, но мы не знаем, как исправиться. Для развитого человека достаточно сознавать свои ошибки, чтобы исправиться. Но много ли таких людей? <...> Притом толпа уже создана так, что нуждается в руководителе, ей нужно дать смысл жизни, за который бы она могла ухватиться. Когда-то Фемистокл, Алкивиад, Цицерон, Катон с высоты трибуны властвовали над умами своих сограждан и при звуках их голоса рождались те знаменитые люди, памятникам которых мы теперь поклоняемся <...>. Теперь же красноречие заменилось пером и владеющие им обладают еще одним преимуществом, что их одновременно слышат в разных местах».

Еще в 1890 г. Чехов, отвечая на упрек в «объективности», писал: «Конечно, было бы приятно сочетать художество с проповедью, но для меня это чрезвычайно трудно и почти невозможно по условиям техники» (XV, 51). За последующее десятилетие изменялось в чем-то мировоззрение писателя, совершенствовалась «техника», но он

до конца остался верен принципам своего сдержанного, внешне объективного тона, находя различные формы выявления авторского отношения (роль детали, внутренняя проция и т. п.), не прибегая нигде к проповеди, прямому обращению с ней к читателю.

Одним из тех, кто ждал от Чехова «светлых» точек, большей мажорности, был и М. Горький.

«Настало время нужды в героическом, — писал он Чехову в январе 1900 г., — все хотят возбуждающего, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее». «Обязательно пужно, — утверждал он в том же письме, — чтобы теперешняя литература немножко пачала прикрашивать жизнь, и, как только она это начнет, — жизнь прикрасится, т. е. люди заживут быстрее, ярче»¹³.

Чехов, несмотря на эти призывы, до конца остался в рамках строго реалистической объективной манеры, не отошел от задачи — показывать жизнь и человека такими, каковы они есть в действительности. Высоко оценивая реалистические рассказы М. Горького («На плотях», «Мой спутник»), он не принимал романтического пафоса его ранних рассказов, как раньше в 80-е годы не принял романтизацию действительности у писателей-народников.

И в то же время Чехов в самые последние годы своей жизни ощущал потребность «поймать... бодрое настроение»¹⁴, охватывающее широкие круги русского общества в начале 900-х годов, ввести в свое творчество новые образы и картины.

Может быть, никогда так остро не ощущается трагедия безвременной ранней смерти Чехова, как при чтении адресованных ему писем читателей, когда особенно понимаешь, что из жизни ушел, накануне нового этапа своего творчества, большой и нужный людям художник.

¹³ М. Горький. Собр. соч., т. 28. М., 1954, с. 113.

¹⁴ «Чехов в воспоминаниях современников», М., Гослитиздат, 1954, с. 572.

КАЛУЖСКИЕ ЧЕХОВЫ

В музейной корреспонденции вместе с обычными за-
явками на экскурсии была толстая бандероль в полиэти-
леновом пакете. В обратном адресе значилось: Москва,
Черемушки, В. М. Чехов. Вспомнился высокий, пожилой,
подтянутый и очень скромный человек, приехавший
в Мелихово прошлым летом вместе с обычной экскурсией.
Его сослуживцы потихоньку сказали нам, что в экскурсии
присутствует родственник великого писателя. Мы стали
расспрашивать его. Владимир Михайлович Чехов — двою-
родный племянник А. П. Чехова, инженер-механик. Он
выглядел молодо, никак не верилось, что ему уже
80 лет.

И вот на столе толстая пачка писем на пожелтевшей
и местами истлевшей от старости бумаге: письма деда
писателя Егора Михайловича, письма его сыновей Ми-
хаила Егоровича, Павла Егоровича, Митрофана Егорови-
ча, письма Михаила Михайловича Чехова отцу, сестрам,
жене и детям. А среди них — это уже совсем не ожи-
данно — небольшая открытка, написанная знакомым по-
черком А. П. Чехова. Бланк — 9×12, меньше теперешних
почтовых открыток. В широкой рамочке крупными бук-
вами печатный заголовок «Открытое письмо». Ниже напе-
чатано «городское» и рукой А. П. Чехова зачеркнуто,
а сверху его же рукой написано «иногороднее».

На штемпельной печати значится: Таганрог, 22 де-
кабря 1878 г.

Адрес:

Москва,
На Мещанском Подворье,
дом братьев Бубновых № 2

Михаилу Михайловичу
Чехову

«Дорогой брат Миша!

Имею честь поздравить тебя и все твое дорогое се-
мейство с праздником Рождества Христова и с наступаю-
щим Новым годом. Пожеланий всего лучшего посылаю
тебе целую кучу.

Брату Грише желаю дослужиться до офицерского чина. Я жив, здоров, чего и тебе желаю.

Будь здоров и не забывай уважающего тебя брата и всегда готового к услугам А. Чехова. Желаю тебе провести праздники как можно веселей.

Кланяйся дедушке Г. М. Я не пишу ему, ибо не знаю, где он обретается»¹.

На первый взгляд, обычная поздравительная открытка, и нет в ней ничего такого, что могло бы расширить наше представление о жизни Антона Павловича.

Но даже для нас, работников музея, письмо стало понятным после того, как мы прочли все остальные письма, переданные В. М. Чеховым.

«Кланяйся дедушке Георгию Михайловичу...» Дедушка писателя Георгий (Егор) Михайлович был лично незаурядной. В 1841 г. он сумел выкупить всю свою семью из крепостной зависимости, заплатив крупную сумму, по 700 руб. ассигнациями за душу, за себя, жену и троих сыновей. На выкуп дочери денег не хватило, и помещик Чертков (сын которого впоследствии был ближайшим другом Л. Н. Толстого) «милостиво» отдал ее в придачу. Старший сын, 20-летний Михаил, сразу же был отдан в Калугу в ученики к переплетчику. С двумя младшими сыновьями Егор Михайлович через два года переселился на юг, приписал всех к ростовским мещанам и определил сына Павла в город Таганрог к городскому голове купцу Кобылину, а Митрофана — к ростовскому купцу Байдалакову. О жизни Павла и Митрофана Чеховых написаны многочисленные воспоминания, исследования, а о Михаиле Егоровиче Чехове дошли до нас очень скудные сведения.

Он женился в Калуге в 1845 г., завел собственную переплетную мастерскую, в которой, кроме него и жены, работали 2 сына и 4 дочери. Дела шли плохо, и чтобы избавиться от лишнего рта, он в 1864 г. отдал старшего сына, 13-летнего Мишу, в «мальчики» в амбар к московскому купцу Гаврилову. 4 года Миша работал бесплатно, только за харчи. За харчи... «А еды нету никакой. Утром дают хлеба, в обед каши и к вечеру тоже хлеба, а чтоб чаю или щей, то хозяйева сами трескают», — пишет мальчик Ванька Жуков на деревню дедушке Константину Мака-

¹ Письмо публикуется впервые.

рычу в чеховском рассказе «Ванька». Миша Чехов тоже решил написать письмо дедушке — он его никогда не видел.

Детей дед воспитывал в строгости, к подчиненным был требователен и взыскивал за малейшую провинность. Его боялись, а некоторые за глаза называли «аспидом». Жена говорила ему «Вы», а за глаза «они». Про бабушку внуки слышали, что она очень суеверна и боялась чертей, которые будто бы водились у них в погребе. «Як вин до себе потяг», — рассказывала она про черта, напугавшего ее в кладовой. В то же время дед был человеком очень добрым, всю жизнь помогал нуждавшимся, нищим, убогим.

За долгие годы работы у графини Платовой он не нажил ничего, кроме маленького кусочка земли в Таганроге, подаренного сыновьям. В то время, когда мальчик Миша Чехов собрался писать деду письмо, дед был управляющим огромного имения графини Платовой. О чем писал Миша, мы не знаем.

Зато сохранилось ответное письмо деда к внуку, и теперь оно лежало перед нами. Письма деда Чехова мы увидели впервые.

«В Калуге, получено 1-го августа 1864 г.

В Москве получено 24-го декабря 1864-го года

Многолюбящий наш внучек, Михаил Михайлович!

Письмо твое из Москвы от 1 июля Настоящего года, мы имели счастье Его получить и с удовольствием читать, за которое изъявляем тебе нашу благодарность, просим тебя, чтобы ты был так добр и уперед, не оставлять нас твоими милыми письмами. Это для нас, и для всех очень интересно и приятно, иметь письменные разговоры, очень и весьма приятно для нас, что ты чрез посредство добрых твоих родителей, определен в Москве, как видно по торговой части, для общего блага, на будущее время, для чего, Господи тебя благослови, и Мати божия, в помощь твою, и в познание сущего совершенства, достигнуть безмятежно и непорочно; и впоследствии времени оправдать себя пред божием законом и людьми. А паче родителям твоим представить себя таковым; чтобы они тобою порадовались, подобно как мы, в настоящее время радуемся Нашими сынами, во всех благих их делах оправданных; Посылаем тебе Наше заочное Господне благословение, которое да почиет на главе твоей всегда, ныне и

присно; На многие лета; при том, подаждь Господи, тебе благопоспешение, На враги видимые и не видимые победу и одоление, и от плодов дел твоих доброе изобилие; Милое Чадо. Прими всякого рода труд, будь со старшим послушлив и уважителен, убегай Гордости; и всякого зла противного богу; будь всегда весел, в предлагаемой тебе пища, будь хозяину благодарен; безпросу старших никуда не отлучайся, со строптивыми людьми не общайся, а со избранными збран будиши; посылаем тебе гостинца, 1 рубль сер. с коих будиши употреблять на посылку к нам писем; Молись усердно богу, и божией Матери, и всем святым, на досуге Ходи в Церковь, но здозволения старших, ибо Молитва избавляет Человека от всякого зла, беды, скорби, печали, и напрасные Смерти; в заключении сего, целуем тебя, До свидания Милейший Мишенька, остаемся Милостию всемилосердного Создателя Нашего Господа, до селе в совершенном здравии и благополучии, твои Многолюбящая Дедушка, и бабушка, Георгий и Ефросинья Чеховы, Настинька уже в своих Папаша и Мамаши, Кожевниковых, в слободе Твердохлебовой, Воронежской Губернии богучарского уезда. Тамо ее обрящещи;

Чехов.

22 июля

1864 год. Слобода Малая волчек, волчанского уезда».

В таких нравственных устоях Егор Михайлович воспитывал всех своих сыновей, а затем его наставления передавались внукам. Жизнь у всех складывалась по-разному, характеры отличались друг от друга, но было и нечто общее, идущее от деда.

С 1869 г. стали поговаривать об отдаче в «мальчики» и второго сына Михаила Егоровича, 12-летнего Григория. «О Грише я Вам скажу, — пишет в Калугу отцу Михаил Михайлович, — что порядочного места сейчас нет, но в плохое не хочется. По моему мнению, если его отдать зимой, то 1-ое: ему нужна шуба. Второе, зимой ему будет привыкать очень трудно, как только выйдет место, то я не замедлю Вам написать, то я прошу Вас меня уведомить, согласны ли Вы отдать его зимой.

Тятенька, я слышал, что вы думаете, что я будто бы забыл о брате Грише, то это напротив, я помню о Вас и брате относительно ему места более, нежели Вы обо мне относительно писем (это моя шутка)».

Наконец, в июне 1870 г. и Гришу отдали в тот же гавриловский амбар. В марте 1873 г. Михаил Егорович пишет сыну: «Мишенька, мне очень совестно пред тобою обременять тебя своими просьбами, да делать нечего... скажу несколько слов относительно кожи. Переплетное дело у меня на ниточке, как говорится, висит. Работу я взял для двух библиотек семинарии, а кожи не достанет...»

Через месяц он радуется подарку, полученному от Миши: «Мишенька, позволь тебя обнять и расцеловать как сына за присланный тобой с пальто спорок. Из него вышло великолепное для твоего отца пальто. Я обновил его в четверг страстной недели и сердечно благодарю за него тебя...».

Старый ветхий дом, в котором жили калужские Чеховы, стал разваливаться. Решено было строить новый. Но у Михаила Егоровича своих средств не было. Вся финансовая тяжесть постройки пала на сына Михаила. Сумма 217 руб. 76 к., в которую обошелся новый дом без покраски крыши, едва ли не вся была выплачена им.

Из таганрогских Чеховых первыми познакомились с Михаилом Михайловичем его дядя и тетка, Павел Егорович и Евгения Яковлевна, во время их приезда в Москву в 1872 г. Их дети Александр и Николай встретились с ним впервые летом 1875 г., когда приехали в Москву. Александр поступал в университет, а Николай в училище живописи, ваяния и зодчества.

27 сентября 1876 г. Александр писал Антону в Таганрог: «... Миша (он же Чехов) не прочь ответить тебе, если только ты ему первый напишешь. Он задушевный малый из числа тех, которых нельзя не любить»². Михаил Павлович Чехов вспоминал: «Поразительный красавец, очень порядочный человек, добрый и великолепный семьянин, Михаил Михайлович, наслышавшись от нас об Антоне и еще не будучи с ним знакомым, несмотря на значительную разницу лет (ему было тогда около 30 лет), первый написал Антону в Таганрог письмо, в котором предлагал ему свою дружбу»³. Они встретились в декабре 1876 г., когда Антон приехал в Москву на каникулы. После этой

² «Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова». М., 1939, с. 34.

³ М. П. Чехов. Вокруг Чехова. — «Московский рабочий», 1959, с. 76.

встречи дружба окрепла, и Антон Павлович стал доверять двоюродному брату некоторые свои секреты (через него пересылал «тайные» письма к матери).

В то время родителям Антона Павловича приходилось очень трудно. Разорившийся Павел Егорович 23 апреля 1876 г. тайно уехал в Москву к двум старшим сыновьям, бывшим уже студентами.

Здесь начался тяжелый период бедности, недоедания, поисков службы и забот о приехавшей вслед за ним семье. Через своего племянника, Михаила Михайловича Чехова, ему удалось было устроиться на временную работу в амбар купца Гаврилова в качестве писца, но скоро вновь наступила безработица. Десять месяцев ходил Павел Егорович по Москве без всякого занятия, пока, наконец, Гаврилов не принял его на постоянную службу конторщиком, с правом жить и столоваться у него.

26 июля 1877 г. Павел Егорович пишет в Таганрог сыну Антону: «Где деньги, там почет, уважение, любовь, дружба и все блага, а где их нет, ох как приходится горько! Родные делаются совсем другими <...> Антоша! припомни это, ты будешь жить, будь благодетелем ко всем просящим у тебя помощи. Не отвращайся никогда от бедных. Пример родители твои! Как мы теперь ценим всякое даяние и всяк дар, посылаемый от бога чрез добрых людей <...>. Так бывает сладко, отрадно утешительно, что на земле нет выше того удовольствия, которое получается нуждающимися от доброго и чувствительного человека <...> Благодетели и друзья узнаются в несчастии» (ГВЛ).

12 мая 1877 г. Егор Михайлович посылает внукам калужанам последнее письмо, написанное рукой Митрофана Егоровича.

Егор Михайлович оставил службу у графини Платовой и, летом 1878 г. побывав в Таганроге у сына Митрофана, поехал в Москву навестить семью сына Павла, а затем собирался съездить в Калугу к семье умершего за год до того сына Михаила. Его внук Михаил Михайлович так описывает сестре Елизавете встречу с Егором Михайловичем в Москве.

«В воскресенье в амбар приходит дядюшка Павел Егорович и привел с собой дедушку Егора Михайловича, который приехал в субботу 25 августа и по окончании запорки амбара он у нас обедал, а вечером пришли к нам

Тетушка, Коля и Маша, и просидели вечер в доме Гаврилова семейно и любезно. Он очень хороший старик, всем нам нравится, и Грише нравится, а Гриша ему нет, по одному предмету. Он предполагает пробыть в Москве и сам не знает сколько времени, потом отправится в Калугу, а из Калуги в Воронежскую губернию к дочери, а где он останется на окончательное житие своей жизни, он говорит там, где меня примут, если примут в Москве, то в Москве, если в Калуге, то в Калуге, если же у дочери, то там. Одним словом, он останется там, где его пожелают или попросят остаться, но только он очень хороший и прямой старичок». Навестив в Калуге семью сына Михаила, Егор Михайлович осенью отбыл на юг «на окончательное житие своей жизни» к дочери Александре, которая жила в это время в селе Твердохлебово Богучарского уезда Воронежской губернии. Там он скончался 12 марта 1879 г. в преклонном возрасте от сердечной болезни. (Недавно Сергей Михайлович Чехов получил письмо от учительницы Н. И. Анпиловой из села Твердохлебово с сообщением, что надпись на могиле Е. М. Чехова еще теплится и ученики за могилой ухаживают.)

Начавшаяся так активно дружба и переписка калужских и таганрогских Чеховых в дальнейшем стала ослабевать, но родственные отношения не прекращались. Павел Егорович работал в амбаре купца Гаврилова вместе с Михаилом Михайловичем Чеховым до 1891 г. Владелец амбара Гаврилов прозвал Михаила Михайловича «Чеховым», и прозвище это в чеховской семье закрепилось за калужскими Чеховыми. Как известно, по воспоминаниям М. П. Чехова, жизнь этого амбара дала Антону Павловичу материал для повести «Три года».

Родные навещали друг друга в Москве и в Мелихове, знали о всех семейных событиях.

Из переписки М. М. Чехова с женой мы узнаем, что когда А. П. Чехов с О. Л. Книппер-Чеховой приехал лечиться в Аксеново, он застал там семью Михаила Михайловича. Интересно и второе совпадение: Антон Павлович с женой в 1903 г. ищут дачу в Царицыне как раз в то время, когда М. М. Чехов живет в Царицыне.

В. М. Чехов прислал в музей 68 писем вековой давности. Мы привели только небольшую часть не известного раньше чеховского архива. Работа над изучением писем продолжается.

**ПЕРЕПИСКА А. П. ЧЕХОВА
С ПЕРЕВОДЧИЦЕЙ ЭЛЬЗОЙ ГОЛЛЕР
(Публикация Э. Олоновой)**

Первые переводы произведений Чехова стали появляться в Европе в середине 80-х годов, одновременно с выходом сборников «Пестрые рассказы» (1886) и «В сумерках» (1887). Особенно быстро росла популярность рассказов и повестей Чехова в славянских странах — Чехословакии, Польше, Югославии, Болгарии, а также Венгрии.

Переводчики обращались к Чехову с просьбами о разрешении на перевод, об авторизации, делились своими мыслями и чувствами по поводу рассказов и повестей, которые переводили, просили советов, книг, фотографий, биографических сведений. В Чехословакии первым обратился к Чехову известный писатель и переводчик Кирил С. Мудры (1889), затем Августин Врзал (1890), Елизавета Била (1895) и, наконец, Эльза Голлер (1898).

В архиве Чехова сохранилось 48 писем Голлер и присланная ею фотография. Краткая характеристика этих писем дана в обзоре Ш. Ш. Богатырева «Чехов в Чехословакии» («Литературное наследство», т. 68, стр. 749—750). Но ответные письма самого Чехова оставались до сих пор неизвестными. Они находятся в Литературном архиве Музея чешской письменности (Прага) и публикуются впервые.

Эльза Голлер (1868—1955) — писательница и переводчица чешско-немецкого происхождения. Выступила в печати в конце XIX в., писала фельетоны для немецких газет и журналов, издававшихся в Чехии («Teplitz-Schönauer Anzeiger», «Budweiser Zeitung», «Bohemia Deutsches Volksblatt», «Reichswehr Wien», «Politik» и др.). Там же она печатала свои переводы литературных произведений с русского, французского, английского и чешского языков.

К наиболее значительным принадлежат ее переводы произведений Чехова и Эмиля Золя. С обоими своими знаменитыми современниками она вела переписку, а с Э. Золя познакомилась лично.

Эльза Голлер издала также несколько собственных книг: прозу представили избранные фельетоны, вышедшие

под названием «Traüme», поэзию — сборник стихотворений «Gedichte».

Переписка А. П. Чехова с Э. Голлер продолжалась с 1898 г. до самой смерти писателя. В статье письма Чехова приводятся полностью, письма Голлер — с незначительными сокращениями, с сохранением некоторых неправильных оборотов.

Первое письмо переводчицы датируется 22 июня 1898 г. по новому стилю:

«...*Прошу Вас* Антон (мне жаль, что я не знаю Вашего другого имени) *меня авторизовать* на то, что можно *мне это сделать!*.. Я знаю, что можно переводить без авторизации... русские произведения на немецкий язык. Но, видите ли, месье, мне доставит такую огромную радость иметь несколько строчек, написанных вашей рукой!

Я бы хранила эти ваши строчки, как драгоценнейший клад! Я уже перевела и опубликовала ваш великолепный рассказ «Страх», сейчас я перевожу «Бабы».

Вчера я получила, увы, неутешительный ответ, что ваша книга «Рассказы» вся распродана. Я бесконечно сожалею об этом! Но надеюсь, что чуть позже я получу еще один экземпляр... Я работаю для газеты «Politik» в Праге. Если вы позволите, я вам пошлю «Страх» в немецком переводе?»

На это письмо Чехов сразу же ответил:

«17 июня.

Милостивая государыня!

Я разрешаю Вам переводить мои рассказы на немецкий язык для газеты «Politik» в Праге. Если этой авторизации на русском языке недостаточно, то напишите по-немецки, пришлите мне, и я подпишу.

За Ваше предложение прислать мне переведенный Вами рассказ «Страх» приношу Вам мою искреннюю благодарность.

Книгу мою «Рассказы», о которой Вы пишете, посылаю Вам одновременно с этим письмом.

Желаю Вам всего хорошего и остаюсь готовый к услугам

А. Чехов

Мой адрес: Лопасня Московской губ.»

За 1899 г. мы располагаем только двумя письмами Чехова к Голлер. Первое письмо — ответ на поздравление

переводчицы с Новым годом. Письмо Э. Голлер приводится полностью:

«Будвейс 1898 $\frac{29}{12}$

У нас «Новый год», я желаю Вам всего лучшего в этом мире. Не сердитесь, пожалуйста!!! Если бы я была женщиной, я бы приехала в Москву, чтобы пожать Вам руку в знак живой симпатии и искреннего восхищения.

Здравствуй сударь!

Эльза Голлер»

«Поздравляю Вас с Новым годом, с новым счастьем и желаю Вам от души всего лучшего.

Искренно Вас уважающий

А. Чехов

1-го января 1899 г.

Ялта

(Jalta. Crimée)»

Второе письмо Чехова датируется апрелем 1899 г. На протяжении всего месяца Э. Голлер неоднократно обращается к нему с просьбой выслать ей две книги: «В сумерках» и «Хмурые люди».

«... 5 или 6 раз я просила у моего издателя в Праге ваши книги «Хмурые люди» и «В сумерках» и не получила! Я так хочу их прочесть...» (Париж, 9 апреля); «... Прошу вас, если это возможно, прислать ваши книги «В сумерках» и «Хмурые люди». Уверяю вас в моем глубоком восхищении. Не досаждают ли вам мои письмашки?» (Париж, 18 апреля); наконец, в письме от 23 апреля Э. Голлер пишет: «... У меня недостает только двух ваших книг: «Хмурых людей» и «В сумерках»... Если что-нибудь новое появится у вас, милостивый государь... я вас прошу о любезности назвать мне это произведение.

Я пробуду в Париже еще 3—4 недели, я была бы рада получить их здесь, но также буду очень довольна, если получу их по возвращении к себе в Будвейс... пошлите их либо в Париж, либо в Будвейс...»

Ответ Чехова:

«Многоуважаемая Эльза Антоновна, я с большим удовольствием исполню Ваше желание, только напишите, куда выслать Вам книги — в Париж или Будвейс. Кроме

«В сумерках» и «Хмурых людей», какие еще нужны Вам книги?

Скоро я уезжаю из Ялты домой; благоволи́те теперь писать мне по адресу: Лопасня Московской губернии. Антону Павловичу Чехову.

Будьте здоровы и счастливы. Искренно Вас
уважающий А. Чехов

3/15 апреля 1899 г.
Ялта»

Последнее письмо Чехова к Голлер представляет собой ответ на поздравление с новым, 1902-м, годом.

«Будвейс 1. I 1902

Милостивый государь, Антон Павлович, с Новым годом, с новым счастьем! Получили ли вы мою книгу стихов, которую я вам послала летом? Мне писали, что вы женились;.. я вам шлю мои искренние поздравления.

С симпатией

Э. Голлер»

Ответ:

«Многоуважаемая Эльза Антоновна!

Приношу Вам сердечную благодарность за письма и поздравление. Вы посылаете Ваши письма в Москву на Малую Дмитровку, между тем я живу в Ялте. Мой адрес: Ялта. А в мае и осенью я живу в Москве и тогда адресуйте так: Москва, Неглинный, дом Гонецкой.

Вашу книгу, в которой одно стихотворение посвящено мне, я получил и писал Вам об этом. Очень, очень благодарен Вам! Будьте здоровы, желаю всего хорошего!

Искренно преданный

А. Чехов

15 январь 1902 г.»

Книга Голлер «Gedichte» сохранилась в Таганрогском музее А. П. Чехова. На чистом месте перед титулом — дарственная надпись: «Милостивый государь, Антон Павлович Чехов, acceptez je vous prie ce petit livre comme un signe de la profonde, sympathie et de ma sincère amitié. Bien à vous¹ Эльза Антоновна Голлер. Brünne, Bohême, 2. 9. 1901».

Перевод писем Э. Голлер — З. Абдуллаевой.

¹ «примите, прошу, эту малюккую книгу в знак моей глубокой симпатии и искренней дружбы. Преданная вам»

ЧЕХОВ
И ЕГО ВРЕМЯ

Утверждено к печати Институтом мировой литературы
им. А. М. Горького
Академии наук СССР

Редактор издательства *В. Ч. Воробская*
Художник *М. В. Большаков*
Художественный редактор *С. А. Литвак*
Технические редакторы
О. М. Гуськова, Т. С. Жарикова
Корректоры *Е. И. Белоусова, Ф. Г. Сурова*

— Сдано в набор 25/VIII 1976 г.
Подписано к печати 17/II 1977 г.
Формат 84×108^{1/2}. Бумага типографская № 1.
Усл. печ. л. 18,9. Уч.-пзд. л. 19,8. Тираж 70 000 (2-ой завод
20.001—70.000).
А-09722. Тип. зак. 535,
— Цена 1 р. 60 коп.

Издательство «Наука». 117485.
Москва, Профсоюзная ул., 94а
Отпечатано в 4-ой типографии типографии издательства «Наука»
630077, Новосибирск, 77, ул. Станиславского, 25
с матриц 1-й типографии издательства «Наука»
199034, Ленинград, В-34, 9 линия 12