



## Annotation

Биография великого русского писателя Антона Павловича Чехова (1860–1904), основанная на серьезном, глубоком анализе творчества и дополненная архивными фотографиями, открывает новые, неожиданные грани жизненной и писательской судьбы, позволяет почувствовать его душевное одиночество: «как я буду лежать в могиле один, так в сущности я и живу одиноким».

Широта и разнообразие фактического материала, достоверное изображение эпохи и окружения Чехова, нетрадиционный подход к его биографии, любовь к своему герою — вот что отличает книгу Михаила Петровича Громова. Она рассчитана на самый широкий круг читателей.

---

- [Михаил Громов](#)
  - [ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ](#)
  - [«ЧЕХОВ НЕУЛОВИМ»](#)
  - [ТАГАНРОГ](#)
  - [ОТЦЫ И ДЕТИ](#)
  - [ПЕРВАЯ ПУБЛИКАЦИЯ](#)
  - [«БЕЗОТЦОВЩИНА»](#)
  - [В МОСКВЕ](#)
  - [СБОРНИК «ШАЛОСТЬ»](#)
  - [ЧЕХОВ И «МАЛАЯ ПРЕССА»](#)
  - [ВСТРЕЧИ В ПЕТЕРБУРГЕ](#)
  - [ЕСТЕСТВЕННИК И ПОЭТ](#)
  - [ПО ДРЕВНЕЙ ВЕЛИКОЙ ДОРОГЕ](#)
  - [ВНУТРЕННЯЯ СВОБОДА](#)
  - [ПУТЕШЕСТВИЕ НА САХАЛИН](#)
  - [ЕВРОПЕЙСКИЕ ДОРОГИ](#)
  - [СЛУЖЕНИЕ «ОБЩЕМУ БЛАГУ»](#)
  - [О ЛЮБВИ И ПРОТОТИПАХ](#)
  - [СТИХИЯ СМЕХА](#)
  - [ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР](#)
  - [«ПОСЛЕДНЯЯ СТРАНИЦА ЖИЗНИ»](#)
  - [«НОВЫЕ ФОРМЫ»](#)
  - [ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА](#)
  - [«ВИШНЕВЫЙ САД»](#)

- [«ВСЕ СЛОЖИТСЯ...»](#)
  - [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. П. ЧЕХОВА](#)
  - [КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ](#)
  - [Иллюстрации](#)
  - [notes](#)
    - [1](#)
    - [2](#)
    - [3](#)
    - [4](#)
    - [5](#)
    - [6](#)
    - [7](#)
    - [8](#)
-

**Михаил Громов**  
**ЧЕХОВ**

## ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

После отмены крепостного права в 1861 году наступила, как сказал Ф. М. Достоевский, «эпоха перехода ко всему лучшему», пробудившая в русском обществе большие надежды и ожидания. К 1881 году, откуда и ведет счет время собственно чеховское, отошла в прошлое пора революционной демократии и революционного народничества, миновал расцвет «Земли и воли», «Черного передела», тайных кружков, таинственных людей, подобных чеховскому Неизвестному человеку. Были изданы, прочитаны и перечитаны все основные романы Тургенева, Достоевского, Л. Толстого, Лескова, отшумели журнальные споры о них.

В марте 1881 года был убит Александр II. «Победоносцев над Россией простер совиные крыла» — начинались гонения на литературу, которая в глазах российской интеллигенции всегда оставалась единственной трибуной общественного сознания, интеллектуальной и личной свободы.

Эту длившуюся примерно до середины 90-х годов полосу русской истории называли сумеречной и хмурой, будто по заглавиям сборников Чехова «В сумерках» и «Хмурые люди». Так вслед за старыми либеральными публицистами и литературными критиками иногда называем ее и мы.

Чехов не входил в полемику о «безвременье», о сумеречной полосе 80-х годов; хотя ему, изучавшему происхождение и природу расхожих мнений и догм, было бы, вероятно, любопытно знать, когда появились и какой след оставили в сознании людей эти «осенние сумерки Чехова, Чайковского и Левитана...».

Возражая в 1888 году А. С. Суворину, Чехов заметил: «Одно лишь убеждение, что восьмидесятые годы не дали ни одного писателя, может послужить материалом для пяти томов». Ни тогда, ни раньше, ни позднее он не считал свое время бессодержательным и бесплодным; он называл его «больным» (в некрологе И. М. Пржевальскому, 1888), поскольку началось «размножение слизняков и мокриц», появилась ненавистная ему «вялая, апатичная, лениво философствующая, холодная интеллигенция... которая брюзжит и охотно отрицает все, так как для ленивого мозга легче отрицать, чем утверждать». Быстро вошла в моду поэзия С. Я. Надсона и его бесчисленных подражателей: «Пусть арфа сломана — аккорд еще звучит, пусть жертвенник разбит — огонь еще пылает...»

Е. Соловьев (Андреевич) в 1909 году уверял: «Печальна оказалась

участь тех, кто провел в эти годы свою молодость: они быстро состарились. Их неокрепшие мечты, их искренние, но слишком юные убеждения отцвели, не успевши расцвести. Старые идеи отжили свое время, новые еще не народились... В общем — осень и слякоть, вдохновившая Левитана на его «Вечереет», Чехова на его «В сумерках», его «Хмурых людей».

Андреевич принадлежал к характерному для России типу людей, способных судить о жизни только по литературе и создававших на основе впечатлений от прочитанного целые философские системы; как известный чеховский персонаж, лишь на своем письменном столе он находил жизнь и стал одним из теоретиков и апологетов «безвременья», не менее известным в ту пору, чем сам Надсон.

Люди непримиримо разных направлений и лагерей говорили о своем времени одинаковыми словами, словно бы им нравилось чувствовать себя ущемленными, обиженными жизнью, и над всеми вместе, и над каждым из них в отдельности в странной взаимной комбинации царили, как писал Чехов, лень, страх перед смертью и нелюбовь к жизни.

Скоро появился Д. С. Мережковский со своей нашумевшей работой «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»: «Все тает... то, что было белым, как снег, превратилось в грязную и рыхлую массу. На водах — совсем тонкий, изменнический лед, на который ступить страшно. И шумят, и текут мутные вешние ручьи из самых подозрительных источников...»

Мережковский писал «Причины» по возвращении из Европы, под обаянием модных поветрий, под влиянием Ницше; в Италии и потом в Париже он встречался с Чеховым и, конечно, говорил с ним о безвременье, о «нервном веке». Ни в чем, кажется, не расходились они столь очевидно, как здесь. «Никакого нет нервного века, — писал Чехов А. С. Суворину 13 декабря 1891 года. — Как жили люди, так и теперь живут, и ничем теперешние нервы не хуже нервов Авраама, Исаака и Иакова». Он и позднее возвращался к этим «больным» идеям, противопоставляя им более широкое и светлое, более историческое и содержательное понимание вещей: увеличилось не число нервных болезней, а число врачей, наблюдающих эти болезни...

Мысли о «безвременье», нервном поколении, больном веке распространялись лишь в утонченных кругах тогдашней художественной элиты и среди либеральных критиков. Чехов недоумевал и досадовал: «Какой я пессимист? Какой я «хмурый человек»?» Позднее, отказываясь от предложения редактировать журнал «Мир искусства», он написал Дягилеву о Мережковском: «Ведь воз мы вместе если и повезем, то в разные

стороны...»

Люди, духовно близкие Чехову — старшие и младшие его современники, — думали о пессимизме с глубоким беспокойством: «Мрачное, пессимистическое направление в современной поэзии действительно представляет собой явление ненормальное. Как бы ни были безотрадны условия общественной жизни... всегда существует множество шансов на возможность лучшего будущего... если только не терять своей личной энергии и бодрости духа». В 1890 году, когда были написаны эти строки, Бунин не был еще знаком с Чеховым и не знал его слов, с которыми, разумеется, согласился бы: «если настоящее плохо, то прошлое было просто ужасно...»

До поездки на Сахалин, то есть до 1890 года, Чехов был в глазах критики и русской читающей публики подающим надежды автором «Пестрых рассказов», и даже после «Иванова», «Степи», «Скучной истории» и «Огней» никто не назвал бы его «властелином дум» и не поставил "бы рядом с В. Гаршиным, тем более с Надсоном. Больше того: Чехов был юмористом, а юмор — не в духе этой поры, и, конечно же, не «Сирену» и не «Брожение умов» подразумевал М. Горький, сказавший: «Я не знаю в истории русской момента более тяжелого, чем этот». Можно ли было без улыбки прочитать такую, например, истинно чеховскую характеристику времени: «...прежние баре наполовину генералы были, а нынешние — сплошной мездрюшка!» («Свирель», 1887).

Среди старших современников Чехова значительнейшим был, конечно, Лев Толстой, чуждый всякому декадансу, всякому моральному и душевному нездоровью; в отрицании новейших течений искусства он не страшился крайностей, но и в своих крайностях был близок Чехову и понятен ему.

Суровый и недоверчивый в отношении к молодым писателям и новым поколениям, сказавший: «Нынче царство матерьялизма, т. е. женщин и врачей», Лев Толстой тем не менее любил Чехова с какой-то трогательной нежностью, хотя Чехов был и материалистом, и врачом, и мировоззрения у него не было — не было религиозного чувства, слепого ко всему, что ему противоречит, примиряющего в своих иллюзиях и мифах самые непримиримые крайности. Любил, и плакал, и смеялся над его рассказами, потому что Чехов был сильным писателем, единственным среди молодых, кого Толстой ставил вровень с собой и даже выше себя, но, конечно, и потому, что чувствовал в нем светлую душу.

В жизни каждой большой страны с великой историей неизбежны времена смуты; они наступают и проходят, оставляя в исторической памяти светлые имена. Чехов и Толстой были очень разными и очень близкими

людьми; ни при каких обстоятельствах Чехов не назвал бы время Льва Толстого (свое время) «безвременьем».

Серьезный историк культуры Д. Н. Овсянико-Куликовский, с 1888 года профессор Харьковского университета, ставший впоследствии, как и Чехов, почетным академиком, утверждал: «80-е годы были в своем роде эпохой «великих открытий», мы открыли тогда не только Достоевского и Толстого, но даже Пушкина... Произведения наших классиков получили новую литературную жизнь, и это не могло не отразиться на умственном складе и мирозерцании новых поколений. Молодая интеллигенция 80-х и 90-х годов, можно сказать, воспитывалась на Пушкине, Лермонтове, Гоголе и их преемниках».

Наш современник, А. И. Солженицын, много занимавшийся русской историей конца XIX — начала XX века, назвал это время «лучшими годами русской мысли, в духе совестливости, честности и народности».

Мы мало того, что «ленивы и нелюбопытны», как сказал Пушкин, мы еще до крайности небережливы, особенно к великим ценностям нашей истории.

Вольно ли, невольно ли, но утрата исторических первооснов приводила к обескураживающему выводу о неполноценности русской культуры 80—90-х годов. Если незначительна эпоха, то и писатель или философ значительными быть не могут: «Не случайно Чехов был мастером маленького рассказа... Эпоха была такова, что люди были маленькие, эмоции были мелкие, и роман у Чехова не вытанцовывался».

Это настораживало и обижало людей, склонных к объективному и трезвому взгляду на вещи; в конце концов, ни у кого из нас нет никаких причин видеть в прошлом своей страны один лишь свинцовый мрак.

Младший современник Чехова и наш современник, врач, нейрохирург Н. Н. Бурденко говорил П. Нилину, задумавшему книгу о нем: «Только не пишите ничего излишне слезливого о моем якобы несчастном детстве и моей ранней юности, как пишут некоторые. Им, видимо, надо это для контрастов. Вот, мол, глядите, из какой трясины нищеты и бедности выбрался к свету некий профессор. И что это за нелепое у нас обыкновение теперь — во имя контрастов до и после изображать наше прошлое в столь мрачных тонах, что даже противно. Во-первых, лживо это, во-вторых, унижительно для самой нашей родины. Уж если до такой степени была дремуча и дика Россия, так непонятно, откуда взялись Пушкин и Сеченов, Менделеев и Толстой, Чайковский...»

В 80-е годы наука, как сказал Достоевский, «перла со всех сторон», но лишь очень немногие — может быть, один только Чехов — видели, что



жизнь, хоть и звонили в урочные часы колокола и чередовались по-прежнему будни и праздники, изменилась настолько, что назад уже нет пути: «Молодежь не идет в литературу, потому что лучшая ее часть теперь работает на паровозах, на фабриках, в промышленных учреждениях; вся она ушла в индустрию, которая делает теперь громадные успехи». Собственно, слово «безвременье» мелькало в ту пору лишь в словаре гуманитариев; наука и техника, как заметил в письме к А. С. Суворину 25 ноября 1892 года Чехов, переживали великое время, «для нашего же брата это время рыхлое, кислое, скучное...».

В эту пору совершались научные перевороты мирового значения; были опубликованы основные постулаты неевклидовой геометрии Н. И. Лобачевского, периодический закон Д. И. Менделеева; среди современников Чехова был К. Э. Циолковский (1857–1935). В декабре 1866 года в Москве родился основоположник абстрактной живописи В. В. Кандинский.

Как не вспомнить К. А. Тимирязева, П. Н. Лебедева, измерившего впервые силу давления светового луча, множество других имен, о которых современники мало что знали?

Герои Чехова с недоумением размышляют о том, почему Россия так мало знает о своих инженерах и естествоиспытателях, вообще о тех трудолюбивых и творческих людях, чьи имена не мелькают в газетах и в молве.

Но здесь-то, по-видимому, и скрыта настоящая трудность: люди, о которых говорят в рассказе «Пассажир 1-го класса», делали все же нечто понятное современникам: строили здания, мосты, железные дороги; оставаясь безвестными, они были нужны. Лобачевский же, Менделеев и особенно Циолковский опережали свое время по крайней мере на полвека, современники думали о них не больше, чем думали мы о теории относительности и А. Эйнштейне, пока не донеслось до нас эхо атомной войны. Мисаил Полознев в повести «Моя жизнь» признается: «Мне уже казалось странным, что раньше я не знал, что весь мир состоит из шестидесяти простых тел».

Можно было бы сказать, что Чехов всю жизнь писал об одном и том же, если вспомнить, что это «одно и то же» постепенно менялось, пока он писал. Об одном и том же городе, людях, о тех же улицах, дорогах, реках, лесах. В будничном течении жизни перемены были почти незаметны: рождались, учились в гимназии, зарабатывали хлеб свои, потом умирали, «волокли на кладбище своих покойников» («Крыжовник»). Но уже замигал электрический свет, и чеховские персонажи на первых порах

запротестовали: «А по моему взгляду, электрическое освещение — одно только жульничество... Всунут туда уголек да и думают глаза отвести! Нет, брат, уж если ты даешь освещение, то ты давай не уголек, а что-нибудь существенное, этакое что-нибудь особенное, чтоб было за что взяться! Ты давай огня — понимаешь? — огня, который натуральный, а не умственный!» («Свадьба»). Позднее к электрическому свету стали понемногу привыкать («Архиерей», 1902). Становилось ясно, что предстоящая жизнь не будет походить на прошлую или нынешнюю, но будет гораздо богаче, по крайней мере в техническом отношении, бесконечно требовательнее к человеку и сложнее. Будущее стало предметом газетных обзоров и застольных бесед, оно казалось предсказуемым в каком-то новом, непривычном для людей календарном смысле, и чеховские персонажи говорили о необратимых последствиях этого будущего, об оскудении земли, рек и лесов, о слабосилии душ человеческих.

Менялось отношение людей к религии, к церкви — наследственные духовные ценности таяли на глазах, в храмы ходить было незачем, и, хотя по-прежнему звонили дорогие, тяжелые колокола, сами храмы ветшали и старились, и начинало казаться, что их скоро снесут. Все это происходило в реальной русской жизни, отражаясь в чеховском творчестве, и оно — при всей его фрагментарности — приобретало глубину и цельность летописания, и один из современников справедливо заметил, что если бы каким-нибудь чудом Россия исчезла вдруг с лица земли, то по рассказам Чехова ее можно было бы воссоздать до мельчайших подробностей.

Достоверность и точность — это действительно важно, и сам Чехов высоко ценил их, не прощал литературе даже мелких ошибок, даже незначительных отступлений от жизненной правды. Но здесь, в этой летописи, не одно только прошлое; здесь есть и то, что наступило лишь в наши дни, что входило в жизнь при нас и на наших глазах, и теперь нам кажется, что так было и раньше, во времена доктора Астрова, например, и мы не замечаем, что этот увлекающийся земский доктор опередил свое время почти на целый век.

Неэвклидова геометрия Лобачевского и космология Циолковского понадобились лишь в XX веке; современники не верили им: «Но вот, однако, что надо отметить: если Бог есть и если он действительно создал землю, как нам совершенно известно, создал он ее по евклидовой геометрии, а ум человеческий с понятием лишь о трех измерениях пространства. Между тем находились и находятся даже и теперь геометры и философы, и даже из замечательнейших, которые сомневаются в том,

чтобы вся вселенная или, еще обширнее, — все бытие было создано лишь по эвклидовой геометрии, осмеливаются даже мечтать, что две параллельные линии, которые, по Эвклиду, ни за что не могут сойтись на земле, может быть, и сошлись бы где-нибудь в бесконечности. Я, голубчик, решил так, что если я даже этого не могу понять, то где ж мне про Бога понять... Пусть даже параллельные линии сойдутся и я сам это увижу: увижу и скажу, что сошлись, а все-таки не приму. Вот моя суть, Алеша, вот мой тезис».

Не то что космические полеты, но слова Менделеева о нефти, о том, что дешевле топить печи ассигнациями, — кто принимал их всерьез? Это уж в наш век появились синтетика, электроника и многое, многое еще... Если бы Достоевский знал, что нефть имеет прямое отношение к моде, он догадался бы и обо всем остальном...

Но что же говорить о Достоевском и Чехове, когда в не столь уж отдаленные времена, при жизни людей, не достигших еще пенсионного возраста, при нашей жизни по улицам городов разъезжали керосинщики и дудели в жестяные рожки, собирая к бочке, влекомой гнедой или буланой лошадкой, людей с керосиновыми бидонами, и на кухнях ревели примусы, сжигая дорогое топливо современных «Антеев» и «Боингов». И словато такого не было в чеховском словаре: «лайнер».

Теперь о Циолковском знает любой первоклассник, и начинается понемногу то, чего он особенно опасался, — подготовка звездных войн.

Русская наука 80—90-х годов обращена была в будущее и готовила будущее. Трудно представить себе астронома, биолога, физика, вообще хоть сколько-нибудь серьезного ученого, который назвал бы эту пору «безвременьем».

Понимая это, правильнее понимаешь милые мечты о жизни, которая будет прекрасной через много веков, Войницкого и Вершинина с их иллюзиями и мечтами, всю чеховскую концепцию будущего: «Пусть грядущие поколения достигнут счастья: но ведь должны же они спросить себя, во имя чего жили их предки и во имя чего мучились...»

Будущее зависит от прошлого, и беда, если оно остается в его власти: «...если бы теперь вдруг мы получили свободу, о которой мы так много говорим... то на первых порах мы не знали бы, что с нею делать, и тратили бы ее только на то, чтобы обличать друг друга в газетах в шпионстве... и запугивать общество уверениями, что у нас нет ни людей, ни пауки, ни литературы, ничего, ничего! А запугивать общество, как мы это делаем теперь и будем делать, значит отнимать у него бодрость, то есть прямо расписываться в том, что мы не имеем ни общественного, ни

политического смысла».

Уйти из жизни умно и достойно, освобождая место для тех, кого любил и вырастил, — великое дело, важнейшее, может быть, дело людей, и беда, если оно сделано плохо: «И я думал также, что прежде чем заблестит заря новой жизни, мы обратимся в зловещих старух и стариков и первые с ненавистью отвернемся от этой зари и пустим в нее клеветой».

Это будущее в творчестве Чехова — не льстивая иллюзия, не праздная мечта, а неизбежность, противостоящая прошлому; что бы ни говорили Толстой и Достоевский, истинные ценности не потеряны, по еще не найдены человечеством, и, какой бы долгой ни была к ним дорога, ее придется пройти: «Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, может быть, еще десятки тысяч, лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога, т. е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре» (С. П. Дягилеву, 30 декабря 1902 г.).

Какое это соблазнительно простое и какое неверное решение вопроса — считать Чехова атеистом. Без веры, без духовных ценностей, которые всегда назывались святыми, поскольку другого слова для них нет, без мысли о прошлом и надежды на будущее, без боли за ближних жить нельзя, как нельзя жить без совести, и никакие иллюзии тут ничего не изменят: нет совести — нет и закона. «Мне хотелось бы написать много, много, но лучше воздержаться, тем более, что письма теперь читаются главным образом не теми, кому они адресуются. Скажу только, что в вопросах, которые Вас занимают, важны не забытые слова, не идеализм, а сознание собственной чистоты, т. е. совершенная свобода души Вашей от всяких забытых и не забытых слов, идеализмов и проч. и проч. непонятных слов. Нужно веровать в Бога, а если веры нет, то не занимать ее место шумихой, а искать, искать, искать одиноко, один на одни со своею совестью...» (В. С. Миролюбову, 17 декабря 1901 г.).

Всегда серьезны обращения к слову Чехова и к его имени в записях его современников, людей большой науки. «Во всем современном мирозерцании лежит основою второй принцип термодинамики... С этим вторым принципом есть, вероятно, какая-нибудь очень хитрая закорючка, так как на вопрос, откуда являются туманные пятна с диссоциированной материей и несметными запасами колористической энергии, приходится, по выражению Чехова, «своим умом до сотворения мира доходить».

Было что-то важное для Лебедева, что-то нужное ему в его раздумьях о законах термодинамики в словах Чехова, в чеховском настроении, столь

заурядно и односторонне истолкованном старой критикой; ученые тех лет понимали Чехова по-своему, не так, как понимали его в литературных кругах, — может быть, потому, что у них не было поводов печалиться о безвременье, они много работали и не были похожи на «хмурых» людей:

«Хочу быть Чеховым в науке», — сказал К. Э. Циолковский.

Вот слова, смысл которых, нужно надеяться, будет со временем понят и объяснен.

## «ЧЕХОВ НЕ УЛОВИМ»

Портрет Чехова, написанный Иосифом Бразом, хранится теперь в запасниках Третьяковской галереи. Выставляют его лишь изредка, в дни чеховских юбилеев и торжеств.

Портрет был заказан П. М. Третьяковым. Браз — тогда совсем еще молодой, начинающий живописец, только что окончивший Петербургскую Академию художеств по классу Репина, — работал над ним более двух лет. Первый вариант (1897) он забраковал сам. Второй, проданный Третьякову, не нравился Чехову: «Мне противен бразовский портрет...»; «Ведь это плохой, это ужасный портрет...»; «Кажется, трудно написать менее интересный портрет. Не повезло со мной Бразу».

Художник придал своей модели изящную, слегка манерную позу. Чехов тонет в старинном кресле с высокой бархатной спинкой. Худое, тонкое лицо склонено на бескровную руку; за стеклами пенсне — сухие, печальные глаза. Полотно выдержано в голубовато-мглистых тонах. Краски так холодны, как будто портрет внесли сюда прямо с мороза, и он в этом теплом и людном зале сразу заиндевел. Только пятна лессировки у щек тлеют бледным румянцем болезни.

Элегантный портрет.

«...портрет мне не кажется интересным. Что-то есть в нем не мое и нет чего-то моего».

Браз — живописец *fin du siècle*<sup>[1]</sup> — понял Чехова как человека своего круга. Он писал обобщенный тип российского интеллигента конца века: «Мы увидим все небо в алмазах... мы отдохнем...»

Портрет Чехова, написанный одним из его персонажей.

«Если я стал пессимистом и пишу мрачные рассказы, то виноват в этом портрет мой».

Размноженный в бесконечных копиях, портрет из Третьяковки стал обязательным, как документ. К нему привыкли, и сила этой привычки столь велика, что реальные свидетельства о Чехове удивляют. Например, в отпускном билете, выданном в 1879 году Таганрогской мещанской управой, обозначен рост Чехова: 2 аршина 9 вершков (выше 180 сантиметров). А все кажется, что Чехов — это невысокий хрупкий человек, со слабой грудью, с негромким, хрипловатым от тяжелой легочной болезни голосом.

Голос у него был «низкий бас с густым металлом; дикция настоящая русская, с оттенком чисто великорусского наречия; интонации гибкие, даже

переливающиеся в какой-то легкий распев, однако без малейшей сентиментальности и, уж конечно, без тени искусственности».

В воспоминаниях К. А. Коровина сказано: «Он был красавец... Вся его фигура, открытое лицо, широкая грудь внушали особенное к нему доверие...»

Репину при первом знакомстве (это было в 1887 году) вспомнился тургеневский Базаров, бросились в глаза здоровье, трезвость, физическая сила Чехова: «Тонкий, неумолимый, чисто русский анализ преобладал в его глазах над всем выражением лица. Враг сантиментов и выпренных увлечений... он казался несокрушимым силачом по складу тела и души».

Другой художник, Н. П. Ульянов, познакомившийся с Чеховым в 1904 году и захотевший написать его портрет, вспоминал: «Сеансы наши не состоялись. Но отказаться от мысли написать его портрет я уже не мог и потому решил изобразить хотя бы некоторые черты, хотя бы намек на тот ускользающий его духовный облик, который волновал меня все время.

«Чехов неуловим. В нем было что-то необъяснимо нежное», — сказал, осматривая мою работу, В. А. Серов, который так же обожал Антона Павловича и когда-то сделал с него набросок. Этот набросок служил мне некоторое время подспорьем, хотя сам В. А. находил его не совсем удачным».

Обе эти работы, Ульянова и Серова, находятся в московском музее Чехова.

Представляя себе Чехова в жизни, веришь глазу и слуху людей, способных профессионально судить о человеческой внешности, — художникам, людям театра или же наблюдательным, недоверчивым людям, как И. А. Бунин: «В Москве, в девяносто пятом году, я увидел человека средних лет, в пенсне, одетого просто и приятно, довольно высокого, очень стройного и очень легкого в движениях». Бунин часто бывал в доме Чеховых, среди немногих, кто был принят там по-домашнему: «Никогда не видал его в халате, всегда он был одет аккуратно и чисто. У него была педантическая любовь к порядку — наследственная, как настойчивость...»

Иные суждения о Чехове остаются единственными вдвоем роде: «Однажды Антон Павлович шел по дорожке парка, а Толстой, еще больной в ту пору, сидя в кресле на террасе, весь как-то потянулся вслед ему, говоря вполголоса:

— Ах, какой милый, прекрасный человек: скромный, тихий, точно барышня! И ходит, как барышня. Просто — чудесный!» (М. Горький).

Какое настроение владело Толстым, старым, чутким к слову и не столь уж щедрым на слова? Правда, «отношение его к Чехову было отношением

нежной влюбленности», но все же меньше всего Чехов похож был па барышню. Другие не находили в нем этой «миловидности». «Если бы Вы были менее суровы на вид и напоминали бы хоть слегка романтика, я бы рассказал Вам о дубовых лесах, о соловьях курских и о двух голубых звездах», — писал ему в августе 1891 года Ф. А. Червинский, драматург и поэт.

С появлением воспоминаний Горького облик Чехова словно бы затушеван сплошной скромностью — не осталось других черт, не было, например, места для той запомнившейся В. И. Немировичу-Данченко небрежности, с какой он здоровался со знакомыми литераторами или актерами.

Бунин, далеко не сентиментальный, хорошо знавший закулисную сторону литературной жизни и тончайшие оттенки писательских отношений, не считал Чехова «скромным» в обыденном смысле этого слова.

Общее отношение к нему полнее других выразил, вероятно, Ф. И. Шаляпин.

«Помню, например, как горячо хотел он познакомиться с Чеховым, сколько раз говорил мне об этом, — писал Бунин в воспоминаниях о нем. — Я наконец спросил:

— Да за чем же дело стало?

— За тем, — отвечал он, — что Чехов нигде не показывается, все нет случая представиться ему.

— Помилуй, какой для этого нужен случай! Возьми извозчика и поезжай.

— Но я вовсе не желаю показаться ему нахалом! А кроме того, я знаю, что я так оробею перед ним, что покажусь еще и совершенным дураком. Вот если бы ты свез меня к нему...

Я не замедлил сделать это и убедился, что все была правда: войдя к Чехову, он покраснел до ушей, стал что-то бормотать... А вышел от него в полном восторге:

— Ты не поверишь, как я счастлив, что наконец узнал его, и как очарован им! Вот это человек! Вот это писатель!...»

Чтобы понять эту сцену вполне, нужно представить себе Шаляпина в расцвете славы, совсем еще молодого, избалованного успехом; какие люди искали его дружбы или хотя бы знакомства с ним, как мало стеснял он себя — и в жизни, и в отношениях с миром, насколько это было не в его характере — робеть, искать случая для знакомства...

Одна помета в бунинской книге о Чехове кажется особенно



примечательной. Бунин бывал в Ялте после 1904 года, разделяя с родными боль и горе утраты:

«Я спрашивал Евгению Яковлевну (мать Чехова) и Марию Павловну:

— Скажите, Антон Павлович плакал когда-нибудь?

— Никогда в жизни, — твердо отвечали обе.

Замечательно».

О Чехове написано такое множество воспоминаний, что один только их библиографический перечень составляет целую книжку; для издания их в полном виде понадобилось бы немало объемистых томов. В сущности, это целая мемуарная библиотека, погружаясь в ее каталог, невольно и с некоторым изумлением спрашиваешь себя: сколько же людей прошло сквозь жизнь Чехова? Какой многолюдной, прямо-таки перенаселенной была эта недолгая жизнь!

«Он был гостеприимен, как магнат. Хлебосольество у него доходило до страсти» — такими фразами начал свою повесть о Чехове К. И. Чуковский, рассказавший далее о размашистом и щедром, «веселом, бравурном, игровом, затейливом» радушии Чехова, о постоянной его «охоте якшаться с людьми».

Между тем в 1888 году Чехов писал В. Г. Короленко: «...около меня нет людей, которым нужна моя искренность и которые имеют право на нее». В его записной книжке есть помета: «Как я буду лежать в могиле один, так в сущности я и живу одиноким». Что касается гостеприимства, действительно щедрого, то и здесь был свой очень глубокий, но едва ли «бравурный» подтекст: «Я положительно не могу жить без гостей. Когда я один, мне почему-то становится страшно, точно я среди великого океана солистом плыву на утлой ладье».

В том-то и дело, что при всем многолюдстве и перенаселенности жизнь Чехова оставалась замкнутой для посторонних глаз, и мемуаристы не только не исчерпали ее содержания, но, кажется, даже не зачерпнули из главного ее течения, проходившего на недоступной глубине.

«Нет, право, Антон, мною овладевает какое-то беспокойство, какая-то тоска, отчаяние, когда я чувствую, что ты от меня отдаляешься, и когда я начинаю мало понимать тебя, — писала О. Л. Книппер. — Мне интересен... весь твой духовный мир, я хочу знать, что там творится, или это слишком смело сказано и туда вход воспрещается?»

«Вход» в эту своеобразную жизнь никому и никогда не воспрещался, но тем не менее дальше входа никто даже из числа близких людей, судя по воспоминаниям и письмам, не пошел. Так и случилось, что, например, Иван Щеглов, писатель, долго шедший в литературе по следам Чехова, все-

таки написал после его смерти: «Мы ничего не знали...»

Временами кажется, что люди, жившие рядом с Чеховым, словно бы и не в силах были увидеть его во весь рост — быть может, потому, что искали в нем лишь общепонятное и, как живописец Браз, писали его портреты — на уровне собственных глаз. Очень уж разные получались портреты, и, когда вчитываешься в старые мемуары, возникает впечатление, что Чеховых было много — почти столько же, сколько людей, писавших о нем.

Между тем в воспоминаниях, в сущности, нет предумышленной неправды, ни тем более расчетливого лжесвидетельства. Есть другое: неверные ракурсы, своеобразные перспективные искажения, как это и должно быть, когда люди смотрят на очень большое, очень высокое и не могут подняться до этой высоты. Соразмерность или, по крайней мере, пропорциональность взгляда свойственна лишь мемуарам таких людей, как Короленко, Бунин, Горький или Немирович-Данченко, писавший о Чехове: «...он — как бы талантливый я».

Если же мемуарист, не совладав с высотой, упрощал или принижал ее, случалась беда: воспоминания, написанные на тему «Я и Чехов», становились опасными, как внезапное саморазоблачение.

Так отразил Чехова крошечный литературный осколок 80-х годов — Ежини, граф Хитрины, Двойников, Людофил, Арлекин — словом, Н. М. Ежов, юморист, у которого было 66 псевдонимов.

Он пришел в малую прессу по следам Чехова, долгие годы состоял с ним в переписке, подражал ему, бывал у него. Казалось бы, уж кого-кого, а Чехова он знает. Мемуары Ежова, опубликованные в 1909 году, вызвала громкий скандал, долго не утихавший на страницах тогдашней печати.

Его называли зоилом, клеветником. Он же был убежден, что написал о Чехове правду — одну правду, ничего, кроме правды; и он действительно написал правду, но не о Чехове, а о самом себе.

Как же так: начинали вместе, печатались вместе, и вот — не успели износить башмаки, в которых шли за гробом, как уж причисляют Чехова к лику классиков русской литературы. Чуть ли не Гоголь, чуть ли не Пушкин — подумать страшно, не то что сказать.

«Увы! В наше невежественное время все спуталось, — писал он издателю «Исторического вестника» С. Н. Шубинскому, — и беспристрастная оценка среднего писателя Чехова считается посягновением как бы на Пушкина и Гоголя!.. По-моему, возвеличивать Чехова до Толстого и говорить, что это был ангел во плоти, не «возвышающий», а прямо низкий обман публики, и в особенности нашей ничего не читающей, кроме похабной беллетристики, молодежи...»

Ежов боролся за истину и готов был за нее претерпеть. «Я всегда буду отстаивать взгляд, что моя истина о Чехове — честная, и не побоюсь нападок левой прессы. Но, — предусмотрительно добавлял он, — было бы хорошо, если бы В. В. Буренин сказал несколько слов по поводу моей характеристики Чехова и хоть немного защитил меня своим сильным пером...»

Истина же его состояла в том, что Чехову все давалось легко, непозволительно легко, без усилий, без всяких помарок. О легкости чеховского пера среди осколочной молодежи ходили легенды: очевидцы утверждали, что рассказы и сценки для Лейкина Чехов писал прямо набело, да и вообще работал как бы между прочим, даже при гостях, отвлекаясь на минуту-другую, чтобы записать фразу, только что пришедшую на ум. А там, не успеешь опомниться — то «Налим», то «Живая хронология», то «Шуточка», то «Медведь». И платили ему — это Ежов превосходно помнил — гораздо больше, чем другим. Взять, к примеру, хотя бы и самого Ежова: ему лишь в 1890 году накинули лишнюю копейку, так что стало выходить по восемь копеек со строки, а Чехову в «Новом времени» с первого дня платили по двенадцать копеек. Бешеные деньги... 10 марта 1893 года, когда «Палата № 6» была издана «Посредником», Ежов извещал автора: «Ваша «Палата № 6» выставлена всюду. Даже у нас на Плющихе и на Арбате в писчебумажных магазинах есть. Вот как Вас расхватывают».

Легкая слава, легкий успех. О Чехове говорили — Потемкин, баловень фортуны, временщик. И все прекрасно знали, что слава его ненадолго. Мало ли их перебывало в литературе, этих падучих звезд...

Сам Ежов работал добродетельно и усердно. В глубине души он знал, что время его придет, и на славу рассчитывал так же твердо, как чиновник рассчитывает на орден, на пенсию за выслугу лет. Завидовал ли он Чехову? Нет, писал он и простодушно подчеркивал: нет, не завидовал. Нет. Но нельзя, чтобы слава давалась так беззаботно. Ежову, всю жизнь прикованному к своему столу тяжелой цепью усердия, это казалось святотатством. Это было неправильно. Это было обидно. И если бы он выбирал для своих мемуаров эпиграф, то, конечно, остановился бы на пушкинском:

...я избран, чтоб его  
Остановить — не то мы все погibili,  
Мы все, жрецы, служители музыки,  
Не я один с моей глухой славой...

А какие появлялись мемуары о Чехове! Какие похвалы, какие преувеличения! Несведущие, посторонние люди. Мещане! Он-то знал, что у Чехова была любовница, француженка, актриса, и еще другие любовницы. При жизни Чехова он молчал об этом, но теперь — нет, пусть общественное мнение хоть теперь узнает правду, потому что как семейный человек он этого никогда не одобрял.

Чехов писал Ежову в 1892 году: «Ну, строгий человек, будьте здоровы и снисходительны к нашим слабостям».

Из этих двух пожеланий лишь первое исполнилось безусловно: Ежов умер в 1942 году, пережив Чехова на тридцать восемь лет. Как литератор он забыт совершенно — и справедливо забыт. Он выбрал для себя роль Сальери, но, поскольку Ежов повторялся, трагедии не вышло. Он не был Сальери, он был Людофилом, но в конце концов — не капля яду, так ложка дегтю — разве не все равно?

...Ты заснешь  
Надолго, Моцарт...

При жизни Чехова не он один вел свой завистливый счет. «Решительно надо сделаться эгоистом вроде Чехова — и только тогда успеешь что-нибудь сделать!» — писал в своем дневнике И. Щеглов. Он же сохранил для потомства злую фразу Суворина: «Чехов — кремень-человек и жестокий талант... Избалован, самолюбие огромное... Никогда большим писателем не был и не будет...»

Вероятно, это утешало, и собственные неудачи и обиды судьбы казались не такими уж страшными. Но ненадолго. У того же Щеглова вырывалось вдруг, как крик души: «Что за талант, что за чуткость, что за симпатичная личность, этот проклятый Антуан!»

И через долгие, долгие годы, в конце пути: «Как-никак, несмотря на многие потери, до смерти Чехова я не мог считать себя одиноким... Для меня он слишком был высок. Вот все недоразумение».

## ТАГАНРОГ

Антон — третий сын в обширном семействе Павла Егоровича Чехова — родился в Таганроге 17(29) января 1860 года, когда его матери было двадцать пять, а отцу — тридцать пять лет.

В рассказах о себе Чехов был сдержан и прост — «ничего из себя не делал... ни тени рисовки или любования самим собою». Автобиографические заметки, которые ему приходилось давать в последние годы жизни — то по просьбе редакции энциклопедического словаря, то в ответ на запросы переводчиков — написаны суховато и кратко, без всяких лирических подробностей. «Автобиография? У меня болезнь: автобиографофобия. Читать про себя какие-либо подробности, а тем паче писать для печати — для меня это истинное мучение».

Должно быть, такая сдержанность разочаровывала современников. Первый биограф Чехова — А. Измайлов, отлично сознавая опасность «поддаться той чрезмерной идеализации, образцы которой уже нашли место в отдельных характеристиках этого чудесного писателя и обаятельного человека», привнес в его жизнеописание оттенок легенды. Сообщив, что дед писателя был из крепостных, он добавил, что о происхождении его фамилии сведений не сохранилось.

Фамилия же эта была не Чехов, но Чех.

Дядя писателя, Митрофан Егорович, рассказывал:

«— Несомненно, что наш предок был чех, родом из Богемии, бежавший вследствие религиозных притеснений в Россию. Здесь он, естественно, должен был искать покровительства кого-нибудь из сильных людей, которые его и закрепостили впоследствии, или же, женившись на крепостной, он тем самым закрепостил и прижитых от нее детей, сам, по своей воле, или же в силу требований закона.

При этом романтик-дядя прибавлял:

— Я так думаю, душенька, что простому крестьянину бежать из своей родины незачем и даже почти совсем невозможно. Наверное, это был какой-нибудь особо знатный человек».

Вероятно, Измайлов следовал не только семейному преданию, но еще и давнему обычаю биографов, привыкших объяснять гениальность причудами необычной наследственности.

Так уж одно за другим получилось: Пушкин — Ганнибал, Лермонтов — Лермант, Гоголь — Яновский, Чехов — Чех.

Родословная Чехова записана в официальных ревизских сказках слободы Ольховатки Острогожского уезда Воронежской губернии. Они сохранились до наших дней, хотя найдены сравнительно недавно. Ревизская сказка — это список, статистический документ, куда после каждой очередной переписи («ревизии») заносились имена и фамилии крестьян; «мертвые души» помечались крестами.

Здесь и значатся имена прямых предков Антона Чехова: Евстафий, Михаил, Егор, Афросинья, и боковые ветви семьи: Семен, Андрей, Кирилл, Домникия, Акилина Чеховы.

Фамилии Чех в ревизских сказках нет.

«На протяжении XVII столетия родиной предков А. П. Чехова было село Ольховатка Острогожского уезда Воронежской губернии.

...Первый Чехов, поселившийся здесь, был пришельцем из других мест и, вероятно, с севера, а не из украинских земель, так как речь Чеховых и в XIX веке и раньше была русская...

Иван, Артем и Семен и все их потомки в пяти поколениях числом более ста шестидесяти были землепашцами.

Младший сын Михаила Емельяновича Чехова — Василий — сельским хозяйством не занимался. Он был иконописцем», — писал И. А. Бунин в незавершенной книге о Чехове.

Иконописью занимались и предки Чехова по материнской линии. В 1901 году, получив в подарок от археолога академика Н. П. Кондакова его брошюру «Современное положение русской народной иконописи», Чехов благодарил автора: «Я прочел ее с большим интересом и с большим удовольствием. Дело, между прочим, в том, что моя мать, уроженка Шуйского уезда, 50 лет назад бывала в Палехе и Сергееве... у своих родственников иконописцев, тогда они жили очень богато... в двухэтажном доме с мезонином, громадном доме... По сохранившимся у нее впечатлениям, тогда была хорошая, богатая жизнь; при ней получались заказы из Москвы и Петербурга для больших церквей».

В XVIII веке Ольховатка со всеми своими живыми и мертвыми душами принадлежала полковнику Ивану Тевяшову, а затем отошла к роду Чертковых. Последний из владельцев крепостной Ольховатки, В. Г. Чертков, был ближайшим сотрудником Льва Толстого и в 1893 году вел с Чеховым переговоры об издании «Палаты № 6». Тогда же Чехов писал А. И. Эртелю: «Моя фамилия... ведет начало из воронежских недр, из Острогожского уезда. Мой дед и отец были крепостными у Черткова, отца того самого Черткова, который издает книжки». Сохранилось письмо В. Г. Черткова к Чехову: «Радуюсь за Вас, за ту высоту, па которой Вы

находитесь, за ширину Вашего кругозора и глубину взгляда...»

Первым грамотным человеком в крепостном чеховском семействе, был, по-видимому, Егор Михайлович, дед Антона. Немногочисленные известия рисуют его человеком сильной воли и высокого жизненного упорства. Он был из тех русских простолюдинов, которые на пути к знаниям способны были сворачивать горы. «Я глубоко завидовал барам, — говорил он, — не только их свободе, но и тому, что они умеют читать...». С большими препятствиями, прячась с дворовым грамотеем по хлевам и конюшням, он постиг грамоту... очень полюбил книги и читал чрезвычайно много, за что был часто бит. Грамотность и хорошее знание сельского хозяйства позволили Егору Михайловичу выкупиться на волю и впоследствии занять место управляющего имениями графов Платовых в Приазовье, неподалеку от Таганрога, и вывести в люди своих сыновей. Навсегда уезжая из «крепости», дед Чехова увозил с собою два сундука с книгами — немалую по тем временам библиотеку.

Егор Михайлович был человеком образованным и дельным; современник запомнил, что и одевался он не так, как другие, «а всегда соединял жилет и брюки посредством пуговиц в одно целое» — то есть носил самый удобный из всех видов рабочей одежды, появившейся, впрочем, уже в наше время, — комбинезон. Может быть, он даже изобрел комбинезон, но что значит опережать свой век: автору старых воспоминаний казалось, что дед Чехова «представлял собою как бы подвижную бронзовую статую».

«Освободивши себя и свою семью от крепостной зависимости, он дал возможность свободному развитию природных дарований своего сына Павла и в дальнейшем внука Антона Павловича Чехова, талант которого обессмертил его род».

У семейства Чеховых были крепкие крестьянские корни; сам Чехов принадлежал к первому поколению интеллигентных «выходцев из парода», не забывавших о своих истоках и происхождении. «Во мне течет мужицкая кровь» — это Чехов помнил до конца своих дней. Родовые приметы явственно и сильно запечатлелись и в его внешнем облике, и во всем укладе его жизни — в разное время и совершенно независимо друг от друга Короленко и Куприн отметили в нем особую складку, как у деревенского парня, что-то простодушное, чрезвычайно русское в лице, в говоре и в оборотах речи. Ту же складку видел в Чехове и П. А. Сергеенко: «В редкой деревне не встретишь крестьянина, похожего на Чехова, с чеховским выражением лица, с чеховской улыбкой...»

Бунин заметил: «Толстой... сказал: «Вот вы — русский! Да, очень,

очень русский...»

В словах П. А. Сергеевко ощущается все же и некая одноцветность, некая стилизация: реальный облик Чехова был богаче, разностороннее, и другие мемуаристы замечали в нем как раз аристократичность, а не мужиковатость — аристократичность жеста, поведенческих привычек.

Детство и юность Чехова прошли в Таганроге — небольшом портовом городе на степной окраине страны, у мелководного и теплого азовского лукоморья. Основанный Петром I для обороны южных границ, город быстро рос и долго был «в случае». Сюда переселялись иноземные купцы, торговавшие вином и хлебом; Греция, Италия, Англия держали в городе свои консульства. Здесь ворочали миллионами, и было время, когда Таганрог соперничал с морской купеческой Одессой.

У города были свои исторические реликвии, достопримечательности, памятные места. Гавань, построенная царем Петром; одноэтажный просторный дом генерала Панкова, где в 1820 году останавливался по дороге в ссылку Александр Пушкин, и отделенный от него небольшим садом «дворец», где через пять лет скончался сославший его император Александр I. Его скоропостижная, при неясных обстоятельствах совершившаяся смерть породила легенду: говорили, будто бы император не умер, а удалился от мира под именем старца Федора Кузьмича, похоронили же вместо него фельдъегеря, ростом и внешностью несколько на него похожего.

В доме Панкова, между прочим, поселилась и осиротевшая семья Якова Морозова, бывшего у генерала «комиссионером по суконной части». Евгения Яковлевна, мать Антона Чехова, впоследствии рассказывала: «В Новочеркасске умер от холеры мой отец... Могилки его мы не нашли... и решили ехать в Таганрог, прямо к самому генералу Панкову. Он предложил нам помещение в своем доме, и так мы и прожили у него на квартире несколько лет. Дом генерала Панкова в Таганроге находился позади дворца Александра I... Смотрителем дворца в то время был некто Лаговский. У него была дочь Людмилочка... Чтобы нам веселее было играть вместе, Лаговский приказал прорубить в каменной стене калитку... Поэтому неправда, что будто бы эту калитку прорубил князь Воронцов по приказу Александра I, так как князь Воронцов жил тогда в доме Панкова, и Александру I затруднительно было ходить к нему в гости кругом. Я читала об этом в «Историческом вестнике».

Что касается Павла Егоровича, отца писателя, то в Таганроге он очутился не случайно. С юных лет избрав карьеру купца, он, естественно, стремился в город больших купцов и большой торговли.



В 1841 году, когда Чеховы вышли на волю, ему было шестнадцать лет. Он был предприимчив и трудолюбив, знал счетоводство и грамоту и вскоре, отделившись от отца, начал самостоятельную жизнь.

В Таганроге Павел Егорович сколотил «капитал» — две с небольшим тысячи рублей, необходимых для вступления в купеческую гильдию; здесь в 1854 году женился на Евгении Яковлевне Морозовой, дочери моршанского купца-суконщика, как и Чеховы, недавнего крепостного.

К началу 60-х годов слава Таганрога была уже позади. Город пережил дни своего благоденствия и доцветал. Таганрогский залив обмелел, тяжелые купеческие суда вынуждены были останавливаться на далеком морском рейде — это было невыгодно. Товары шли теперь по железной дороге, проложенной в обход, через Ростов — как утверждали, из-за нерасторопности таганрогского градоначальства.

«Вы хорошо делаете, печатая мартиролог русских городов, обойденных взяточниками-инженерами. Вот что писал известный писатель Чехов в своей повести «Моя жизнь»:

«Вокзал строился в пяти верстах от города. Говорили, что инженеры за то, чтобы дорога подходила к самому городу, просили взятку в пятьдесят тысяч, а городское управление соглашалось дать только сорок; разошлись в десяти тысячах, и теперь горожане раскаивались, так как предстояло проводить до вокзала шоссе, которое по смете обходилось дороже» (А. С. Суворину, 8 января 1900 г.).

Промышленности в городе не было, он заметно пустел, набережные его зарастали сорной травой.

Город жил памятью о миллионных состояниях своих купцов, людей темной, как у Марка Вальяно, а иногда и кровавой, как у одноглазого корсара Варваца, судьбы.

Деньги определяли психологию, быт, нравственный облик города, населенного «мелочной толпой, то есть приказчиьей аристократией, которая дерет нос оттого, что живет не в Бахмуте, а в портовом городе». Неустанный в своих поучениях Павел Егорович писал Антону, которому было тогда семнадцать лет: «Где деньги, там почет, уважение, любовь, дружба и все блага, а где их нет, ох как приходится горько!.. Св. Писание истинно говорит: и ближние далече от меня стоша у нуждахуся души моей».

Лучшие кварталы Таганрога были застроены каменными особняками, удачно воплощавшими в своем архитектурном облике идею крепости, точнее — идею сейфа, денежного сундука. Решетчатые ограды и решетки на окнах оберегали особняки от нескромного взора, от ночного вторжения;

тротуары вокруг были вымощены изразцовыми плитками, по вечерам горели фонари — все было устроено так, чтобы ближние держались подальше. Так жили Петровская, Александровская, Греческая улицы. В переулках Богудонья и Собачеевки, тонувших в распутицу в невылазной грязи, стояли саманные или мазаные, редко — кирпичные домишки без всякой архитектуры, обнесенные заборами в рост человека; с наступлением вечера окошки наглухо запирались и собаки спускались с цепей: «Что отвратительно в Таганроге, так это вечно запираемые ставни».

Вспоминая таганрогские годы, Чехов заметил: «Я страшно испорчен тем, что родился, вырос, учился и начал писать в среде, в которой деньги играют безобразно большую роль».

В Таганроге он прожил девятнадцать первоначальных, решающих лет своей жизни, когда складывались основы характера, когда под натиском житейских невзгод и обид, под каждодневным влиянием обыденных впечатлений возникал его собственный взгляд на жизнь и вместе с ним зарождалось предчувствие судьбы и таланта.

О Таганроге Чехов говорил и писал много, и если его суждения звучат по-разному и временами противоречат друг другу, то это естественно: очень уж сложна и противоречива была его таганрогская жизнь.

Между тем о чеховском Таганроге часто писали однотонно, выбирая либо черную, либо одну только белую краску. Как Бунин, например: «Чехов родился на берегу мелкого Азовского моря, в уездном городе, глухом в ту пору, и характер этой скучной страны немало, должно быть, способствовал развитию его прирожденной меланхолии».

Или, наоборот, как А. Роскин: «Город фантастических богатств и таинственных кладов, — город второй в России Итальянской оперы и прославленных контрабандистов, город... из новелл Грина, в чьей гавани хлопали флаги Греции и Англии, Испании и Турции. Панорама Таганрога была знакома морякам всего мира».

В реальном облике Таганрога было, конечно, и белое, и черное, но к этим крайностям подмешивалось множество других оттенков и красок. Была Итальянская опера — рассказывают даже, что гимназист Антон Чехов носил галстук такого же цвета и топа, как платье примадонны Беллати. Была отцовская лавка и скудный родительский очаг: сначала флигель в доме Гнутова, потом дом Третьякова по Петровской улице, затем маленький двухэтажный дом Моисеева на углу Монастырской улицы и Ярмарочного переулка: внизу размещались лавка, кухня и столовая, сверху — жилые комнаты семьи. И наконец одноэтажный собственный дом во 2-й Екатерининской части, на земле, подаренной дедом — Егором

Михайловичем. Постройка этого дома сильно подорвала материальное положение семьи. Были сказочные богатства грека Алфераки и легендарные клады, о которых говорится в рассказе «Счастье»; было разорение отца; были контрабандисты и гимназические наставники, двойки и ловля птиц, иноземные флаги и степь; были первые заработки и первая любовь; наконец, из того же Таганрога Чехов вывез крылатую фразу «Свадьбы»: «В Греции все есть...»

Таганрог чеховских времен, конечно, не был «культурным и умственным центром», хотя действительный статский советник Нестор Кукольник — человек переменчивой судьбы, драматург, финансист, поэт и подрядчик, проводивший в Таганроге последние десять лет своей жизни, — и ходатайствовал перед правительством об основании здесь Южного императорского университета.

Но Таганрог, конечно, не был и «скучной страной», заштатным городишком вроде Пустозерска или Глупова, и едва ли юношеские впечатления Чехова были однообразно меланхолическими — тогдашний таганрогский быт отличался как раз контрастностью, своеобразной красочностью, и правда о чеховском Таганроге заключается, может быть, в том, что черты переходной поры проявлялись здесь резко, драматично и по-своему живописно. Для Чехова Таганрог оказался таким же типичным и ярким воплощением России, каким для А. Н. Островского было Замоскворечье, для Достоевского — Петербург.

Бывший военной крепостью при Петре, Таганрог оставался своеобразной крепостью и при Чехове: за глухими ставнями, за высокими заборами город отсиживался от нахлынувших на Россию перемен, отрещивался от них своими иконостасами, розгой отбивая у своих детей всякую охоту к переменам, всякое самостоятельное хотение.

Среди таганрогских гимназистов-младшеклассников, которым Чехов давал домашние уроки, был некий Петя Кравцов, приславший впоследствии своему репетитору следующее письмо: «Да, Таганрог, Таганрог, проклятый город, я даже до сих пор ненавижу его всей душой, при воспоминании о нем я похож на человека, испытывающего какую-то жгучую радость, глядя в пропасть, в которую чуть было не сорвался, но которую благополучно миновал».

В семилетнем возрасте Антон был определен в греческую школу. «Сливки общества в тогдашнем Таганроге составляли богатые греки, которые сорили деньгами и корчили из себя аристократов, — писал М. П. Чехов, — и у отца составилось твердое убеждение, что надо пустить детей именно по греческой линии и дать им возможность закончить образование

даже в Афинском университете».

Это был весьма своеобразный педагогический эксперимент: трудно и вообразить себе, что получилось бы, если бы Антон Чехов пошел «по греческой линии»...

После неудачного опыта с греческой школой Чехов по настоянию матери был отдан в подготовительный класс Таганрогской классической гимназии. Было ему тогда уже полных восемь лет. Ему сшили мундир со светлыми пуговицами и проводили из дому. Прозвенел его первый звонок.

Гимназический мундир шился по государственной выкройке, которая в дальнейшем употреблялась для чиновничьих, судейских, армейских мундиров; он был формой сословия, соблюдавшего форму с неукоснительной строгостью.

«Гимназисты с первого взгляда должны обращать на себя внимание привлекательной строгостью своей внешности, мне неприятно в молодом человеке щегольство, но неряшливость и растрепанность еще более противны, а потому, чтобы сохранить середину, вы должны быть приличны. Я вас уверяю — это имеет большее значение, чем вы думаете».

Нужно полагать, Чехов внимательно выслушал и правильно понял речь своего директора. Кулыгин, муж Маши Прозоровой, учитель гимназии, произносит в «Трех сестрах» такой монолог: «Наш директор говорит: главное во всякой жизни — это ее форма... что теряет свою форму, то кончается — и в нашей обыденной жизни то же самое».

Должно быть, этот директор преподавал логику, до такой степени безупречен его силлогизм, или, в терминах его предмета, «непосредственное умозаключение по подчинению»: от истинности общего суждения можно всегда заключать к истинности частного, но не наоборот.

Все дело в том, что Чехов представлял собою единственное в своем роде, неповторимое и полное исключение из правил; в его случае умозаключение следовало строить как раз *наоборот*, и догадаться об этом можно было уже в ранние годы. Было замечено, например, что, подчиняясь дисциплине, Чехов упорно, с каким-то юмористическим вызовом нарушал форму. Носил, как положено было, мундир, но брюки были какого-нибудь неожиданного цвета. «От начальства ему постоянно влетало за несоблюдение формы, но он упорствовал в своих вольностях.

— Чехов, будете в карцере! — пригрозил ему как-то директор, увидев его в клетчатых панталонах».

Эта провинциальная гимназия, как, впрочем, и сам Таганрог, остались в исторической памяти, поскольку там жил и учился Чехов. Но формальная

логика потому и логика, что не знает исключений; отсюда противоречия в воспоминаниях и сочинениях о Чехове-гимназисте.

Например, одноклассникам своим Чехов не запомнился. Так о нем и писали: никакими особенными добродетелями или способностями не отличался. Ни то, ни се. И впоследствии это учлось как признак позднего созревания или, может быть, запоздалого развития.

Но кому он был нужен в гимназии, этот бедняк, от природы сдержанный, замкнутый, гордый? Дети коммерсантов, маклеров, адвокатов, зубных врачей, практичные дети практичных родителей — зачем им было водиться с этим сыном разорившегося лавочника? И можно ли было его понять и серьезно к нему относиться, если на обычные вопросы о будущем он отвечал без тени улыбки: «Буду попом»? Вот если бы знать заранее, если бы можно было предвидеть, кем ему суждено стать — о, тогда совсем другое дело, тогда они подсели бы поближе, набились бы в друзья, запомнили бы и первые стихи, и название первой пьесы, и каждый час, каждую минуту, проведенную в обществе Чехова, потому что, как это выяснится на исходе жизни, только это время и стоило вспоминать, только оно одно имело историческую ценность. Вот уж воистину: «Если бы знать... если бы знать!»

Министр народного просвещения, инспектировавший гимназию, сделал директору внушение: «В Университет... должны попадать только исключительные молодые люди, нужные для государства и общества; для заурядных людей существуют другие учебные заведения, которые также готовят к полезной и честной работе, но в пределах обывательского мировоззрения».

Министр нашел, что выпускники в таганрогской гимназии были слишком многочисленными и что среди старшеклассников было слишком много заурядных людей.

Если слова, сказанные одним из персонажей «Человека в футляре», изъять из контекста и отнести к реальной жизни, то впечатление получится однотонным и мрачным, какого у самого Чехова не было: «Эх, господа, как вы можете тут жить! Атмосфера у вас удушающая, поганая. Разве вы педагоги, учителя? Вы чинодралы, у вас не храм науки, а управа благочиния, и кислятиной воняет, как из полицейской будки».

А чаще всего так и делается, хотя известны другие чеховские суждения, имеющие прямой автобиографический смысл.

В 1888 году Чехов познакомился с московским учителем Козачковым, человеком забитым, запуганным циркулярами, горько жаловавшимся на начальство, которое педагогов переделало в фельдфебелей. «Оба мы

полиберальничали, поговорили о юге (оказались земляками), повздыхали... Когда я ему сказал: — А как свободно дышится в наших южных гимназиях! — он безнадежно махнул рукой и ушел». Уйти-то ушел, но запомнился, попал в круг прообразов Человека в футляре.

Дышалось и в южной гимназии не всегда легко, но нужно быть справедливым: она не убила в Чехове живую душу, позволила ему вырасти и впоследствии не чувствовать себя чужим в среде московских студентов и литераторов. Иные из гимназических дисциплин — например, древнегреческий — выветрились из его памяти сразу же, но литература, русская и латинская грамматика, немецкий, закон Божий с его древним словарем оказались далеко не лишними для него: «Я не совсем забыл немецкий язык. И я понимаю, и меня понимают». То же самое мог он сказать и о французском, который, как выяснилось и поездках во Францию, знал достаточно, чтобы не теряться в обиходной речи, просматривать газеты (тогда бурно обсуждалось дело Дрейфуса), с увлечением растолковывать в письмах к сестре трудные для русского слуха оттенки французской фонетики. Правда, сам он более чем скромно оценивал свои познания, считал, что основными европейскими языками русские должны владеть свободно. Но понимали его слова слишком уж буквально, и постепенно утвердилось мнение, что Чехов и вовсе не знал языков — мнение, основанное, как он заметил однажды, «на одних только парадоксах».

О гимназических своих наставниках Чехов вспоминал впоследствии без горечи, иной раз с юмором, а иногда и тепло. Инспектор А. Ф. Дьяконов (он-то и считался с давних пор истинным прототипом Беликова), И. Ф. Крамсаков, прозванный «китайским императором», надзиратель П. И. Буков упоминаются в его письмах множество раз, а о законоучителе Ф. П. Покровском он до конца дней сохранил благодарную память. По преданию, знаменитый псевдоним «Антоша Чехонте» придумал Покровский. Вызывая к доске, он возглашал отдельно, по слогам: «Чехонте». Выпускной балл по его предмету у Чехова был высокий — пятерка.

«Вместо священной истории, — сказано в одной из биографических книг, — на уроках Покровского говорили о Шекспире, Гёте и Пушкине». Говорили, да; по едва ли «вместо». Отец Федор, конечно же, преподавал своим ученикам то, что и должен был преподавать: священную историю и закон Божий. Только для него это был закон справедливости и добра, и он пояснял его, обращаясь к Шекспиру и Пушкину, даже к Щедрину, когда речь заходила о беззаконии...

В молодости Покровский был армейским священником, прошел всю

русско-турецкую кампанию, в его облике и характере осталась особая складка, о которой Чехов в 1883 году спрашивал: «Как поживает поп Покровский? Еще не поступил в гусары?» Через пятнадцать лет Чехов выхлопотал для него болгарский орден — «за заслуги, оказанные им в последнюю русско-турецкую войну». Награду дали, но она не застала Покровского в живых. «Протоиерей Покровский, о котором я говорил Вам в Париже, несколько недель тому скончался... Я никогда не забуду того участия, с каким Вы отнеслись к моей просьбе, и прошу Вас считать меня Вашим должником», — писал Чехов дипломату и публицисту С. С. Татищеву, благодаря за хлопоты об этом ордене.

Реальные лица и характеры отражаются в литературных образах лишь отдельными чертами и гранями, имеющими достоинство художественности и правды. Кроме того, в большой литературе не сводятся личные счёты. Например, в натуре того же Покровского далеко не все было светло, в ней царило не одно лишь добродушие. Законоучитель таганрогской гимназии едва ли принимал дарвинизм, и если бы гимназисты стали доказывать ему, что человек произошёл от обезьяны, то он, нужно догадываться, заговорил бы с ними как Учёный сосед, и цитировал бы уж не Гёте, а Библию. Напротив, протоиерей В. А. Байдаков, который слышать не мог о «небесной механике» и в этом смысле был очень похож на чеховского Василия Семи-Булатова, был строг и суров в обличении житейского зла. Чехов написал о нем тёплый некролог, в котором, между прочим, говорилось: «Как проповедник, он был страстен, смел и часто даже резок, но всегда справедлив и нелицеприятен. Он не боялся говорить правду, и говорил ее открыто, без обиняков; люди же не любят, когда им говорят правду, и потому покойный пострадал в своей жизни немало».

В этой среде были люди, имевшие прямое отношение к дальнейшей истории страны, но были и свои злодеи: латинист Урбан, истинный шпион и мучитель. Гимназисты едва не взорвали его, подложив под крыльцо его дома пороховой заряд. Мина, по недостатку опыта, была сделана плохо и в нужный момент не сработала. Ее нашли, в городе прогремело целое дело о покушении на жизнь учителя. Урбану суждено было умереть своею смертью, но случилось это не скоро. В 1887 году он все еще трудился на педагогической ниве; и Чехов получал зловещие напоминания о нем: «У нас периодически повторяются самоубийства гимназистов. Вчера опять застрелился молодой человек 17 лет... которому бы только жить да жить. Говорят, Урбан... оскорбил его. Молодая, вспыльчивая натура не выдержала...»

О самоубийстве гимназиста, о нервных и впечатлительных душах

Чехов писал (например, в рассказе «Володя»), но латиниста Урбана в мир своих персонажей все же не допустил, быть может, из-за художественной его несостоятельности и грубой уродливости. «Неужели такое бывает в жизни?» — спросили его однажды о тяжелой повести, написанной в поздние годы. Он ответил, что в жизни бывает еще и не то, но «не то» лежит за пределами художественности.

Впрочем, все это будет сказано и написано много лет спустя, когда гимназия и Таганрог станут далеким воспоминанием, лишь изредка возвращавшимся к Чехову в тревожных снах. А поздние сноски нарушают мерный ход биографического повествования, которое по сути своей тяготеет к последовательности, соразмерности и хронологическому порядку и не может опережать течение событий и забегать вперед. «Володя», «Моя жизнь», «Три года», «Человек в футляре», как и «Степь», как все, в чем угадываются отзвуки и образы гимназических впечатлений и Таганрога, написал не гимназист, а опытный и серьезный писатель, за плечами которого был университет, годы литературного труда и врачевания, человек, в котором невозможно было и узнать южанина и таганрогского уроженца — до такой степени он стал москвичом.

А гимназист — это гимназист; кроме уроков и домашних заданий, кроме увлечения литературой и театром, были еще ловля певчих птиц, море, рыбная ловля, путешествия в степь, домашние спектакли, в которых Чехову доставались роли главным образом комических старух, и еще многие иные радости и удовольствия, дозволенные и недозволенные — да, недозволенные тоже. Да и сама гимназия дала ему далеко не все, в чем он нуждался не то что для целой жизни, но просто для поступления в университет. У чеховской гимназии было два роковых недостатка: она была классической и провинциальной.

В ее программе не было ни химии, ни биологии, ни ботаники — ничего, что нужно было для поступления на медицинский факультет Московского университета, отбиравшего для себя «исключительных молодых людей», элиту всех выпусков гимназий и реальных училищ страны. На первых порах Чехову пришлось много читать и работать, у него почти не оставалось времени для литературного труда; мы склонны забывать об этом, и тогда получается, что в университете он занимался лишь юморесками для «Стрекозы», «Будильника» и «Осколков»...

Министр, посетивший гимназию, приказал вынести из учительской портрет Белинского; этим, судя по всему, можно было бы и ограничиться. Но затем из городской библиотеки были изъяты комплекты «Современника», «Отечественных записок» и «Русского слова», роман



Герцена «Кто виноват?», все издания сочинений Белинского, и тут уже определенно чувствовался «местный колорит», то чрезмерное воодушевление, с каким провинция, пошла ее Богу молиться, расшибала от усердия лоб.

Естествознание исключалось из гимназических программ, а таганрогское начальство и вовсе искореняло всякое естествознание. В цензурном деле газеты «Азовский вестник» отмечена статья «О лекциях в зале гимназии вообще и о лекциях г. Каменского в особенности», в которой подчеркнуто такое крамольное место: «В передовой русской литературе уже давно решен вопрос о пользе естествознания; лучшие представители русской интеллигенции в лице Писарева, Шелгунова... долго боролись со своими великими и малыми консерваторами за право гражданственности естествознания как науки общепользней... по как горько и печально думать, что все силы лучших людей, все прекрасные сочинения, написанные по этому поводу, пропали совершенно даром для нашей провинции; то, что для столицы избитая истина, пропаганда которой считается отсталостью, для нас считается... чуть ли не китайской грамотой».

Конечно же, и в столице дело обстояло не так гладко, поскольку и в столицах имелась своя провинция, но дух интеллектуального захолюстия, где в твердом уме и здоровой памяти ниспровергали биологию, а от Дарвина отреклись как от лукавого, уловлен в статье верно. Между тем Чехов любил биологию, сделался врачом...

Этому таганрогскому гимназисту суждено было стать великим писателем, но в окружающей его жизни не было ничего, что поддерживало бы его талант, что помогло бы ему найти себя; ничего похожего на судьбу Пушкина, рядом с которым Лев Толстой поставит его впоследствии — Пушкина, которому книги в кабинете отца заменяли игрушки и который сразу ступил на свой путь, под присмотр Карамзина и Жуковского, наставников многоопытных и мудрых: «Мы все должны объединиться, чтобы помочь вырасти этому гиганту».

Среда, в которой рос Чехов, всем своим укладом подавляла одаренность; дар творчества мог развиваться здесь лишь потаенно, по недосмотру наставников: это — шалость и баловство, которые следовало раз и навсегда выбить из головы (первый свой сборник Чехов так и назвал — «Шалость», но сборник все равно не вышел в свет). В «Правилах для начинающих авторов» Чехов писал: «Всякого только что родившегося младенца следует... сильно высечь со словами: «Не пиши! Не пиши! Не пиши! Не будь писателем!» Если же, несмотря на такую экзекуцию, оный

младенец станет проявлять писательские наклонности, то следует попробовать ласку».

Неизвестно, пробовал ли кто-нибудь ласку по отношению к самому Чехову, но об экзекуциях, что и говорить, кое-что известно.

Если судьба писателя всегда трудна, то нужно признать, что на долю Чехова выпал особенно трудный жребий. Не потому, что препятствий было слишком много, но в силу их однообразно низменной, обескрыливающей обыденности. «Нет ничего страшнее провинции, отсасывающей у людей крылья», — заметил он впоследствии, подразумевая, конечно, и собственную свою судьбу.

Но сказал же Гёте: чтобы что-то создать, нужно кем-то быть. А Чехов и в гимназии был Чеховым, — кем же еще? — и на этом в его биографиях обычно ставится точка. Писателями становятся не от праздности или прихоти, а по склонностям и дарованию, и раз уж было дарование, то что же еще надобно? На «таинственную силу таланта» ссылались люди, вовсе не склонные к иррациональным взглядам на жизнь, в одной из книг глава о юности Чехова так и названа: «Сказка о гадком утенке». Одаренность или талант сами по себе не требуют объяснений, и биографу, кажется, только одно тут и остается — сослаться на старую сказку. Родился лебедем, значит, будешь лебедем, вот и все.

Беда в том, что в жизни нет этой сказочной ясности и простоты. Крылья не ломались; они, как сказал Чехов — и как страшно он это сказал! — они «отсасывались». Это бывает не так уж болезненно, этого можно и не заметить. Чехов заметил, потому что, как с некоторой даже завистью сказал Бунин, «зоркие глаза дал ему Бог», и прозрел он очень рано.

Существуют, например, мемуары, посвященные таганрогскому театру чеховских времен, и существует давний соблазн, вызвавший к жизни целый ряд исследований о театральных впечатлениях Чехова-гимназиста: связать с этими впечатлениями его писательскую судьбу и объяснить ее, так сказать, «репертуарно» — тем, что на таганрогских подмостках давали Грибоедова, Шиллера, Островского и Шекспира. Да, так и было; но, с другой стороны, иначе-то ведь и быть не могло. Чтобы Чехов уже в юности (а юность-то тут как раз и важна!) вдруг почему-то не знал бы Грибоедова и Шекспира! Знал, конечно, по-своему, и понимал не так, как другие. Ведь не один же Чехов посещал театральную галерку. Целые поколения гимназистов перебивали на ней — и до Чехова, и после него, и в одну с ним пору. Иные увлекались театром гораздо сильнее, чем он, иные тоже любили Шекспира, но стали чиновниками, адвокатами, коммерсантами — да мало ли кем еще. И как это трудно представить себе, как это, в

сущности, необыкновенно: толпа гимназистов смотрит с галёрки Шекспира, и ни одна душа в этой толпе ведать не ведаёт, что единому из нее суждена судьба, о которой уже в наши дни английский драматург и театральный критик напишет, что сам Шекспир не пользуется такой глубокой почтительностью и благоговением, какие в Англии существуют для Чехова. Как это ни странно и как ни жаль, но написано это не нашим, не отечественным чеховедом, которому бы такое, пожалуй, и в голову не пришло, а современным («что ему Гекуба?») англичанином.

Словом, «кто бы мог когда-то подумать, что из Вишневецкого, двоешника и безобедника, выйдет актер, который будет играть в Художественном театре в пьесе другого двоешника и безобедника?»

Театр в Таганроге был неплохой. Впоследствии Чехов заметил: «Театр давал мне когда-то много хорошего». Но сказал и так: «Пишу это в театре, сидя на галерке, в шубе. Пошлый оркестрик и галерка напоминают мне детство».

В 1876 году Антон остался на развалинах семейной крепости, которую Павлу Егоровичу достроить не удалось — его признали несостоятельным должником. Он вынужден был покинуть Таганрог и уехать с женой и младшими детьми — Марией и Михаилом — в Москву. Старшие — Александр и Николай — уехали туда годом раньше. Александр поступил на физико-математический факультет Московского университета и начал сотрудничать в юмористических газетах и журналах. Николай решил стать художником и поступил в Школу живописи, ваяния и зодчества.

Иван остался в Таганроге на год, зарабатывая на жизнь переплетным ремеслом. Но отсутствие денег заставило его бросить учебу в гимназии и уехать к родителям в Москву. Здесь он сдал экзамен на приходского учителя и в 1879 году получил место в подмосковном Воскресенске. И то, что для отца было настоящей трагедией, что тяжело угнетало Евгению Яковлевну (дочь русского купца, она тоже была «обращена в мещанки», и это новое звание оскорбляло ее, она отказывалась подавать прошения и подписывать официальные бумаги, потому что подписываться нужно было так: «мещанка Чехова»), раскрепостило Антона. Помощи ждать было неоткуда. Антон носил на базар рухлядь, загромождавшую чулан в отцовском доме: прогоревшие тазы для варенья, поломанный медный турецкий кофейник (жили бережливо, старые вещи не выбрасывались — авось пригодятся. И как еще пригодились! Все приобрело музейную ценность, все разыскивалось по всем таганрогским сарайчикам и кладовкам, и кое-что украшает теперь мемориальный музей — без всякой, впрочем, уверенности, что это «те самые» тазы и кофейники).

Но — странная вещь! — Чехов не только не согнулся под бременем обрушившихся на семью невзгод, не приуныл, не пал духом, но как раз наоборот — быстро возмужал и окреп, стал несравненно ровнее и лучше учиться; теперь и речи не могло быть о второгодничестве. И, что глубоко обижало мать, он заметно повеселел. Веселость прорывалась в его письмах: «Мы от тебя получили 2 письма наполнены шутками, а у нас в то время только было 4 коп. и на хлеб и на светло. Ждали мы от тебя, не пришлешь ли денег, очень горько...»

У Антона, вполне вероятно, не было в ту пору даже и четырех копеек, но у него было свойство, которым судьба обделила и Павла Егоровича, и всех остальных членов чеховского семейства — воля к жизни и душевной свободе. Какие неожиданные строки попадают в его немногих, каким-то чудом сохранившихся от таганрогских лет письмах: «...незлобив есмь, хотя Мамаша (дай ей Боже, чего ей хочется) и говорила, что у меня злоба природная и закоренелая». И эта странная строчка, появившаяся в предчувствии большой судьбы: «Если я буду высоко стоять...»

В Таганроге Чехов прожил в одиночестве три года, и случилось так, что эти три года — целая полоса жизни, почти вся юность — не оставили в его биографии ясных следов.

И тут возникает сентиментальный сюжет: шестнадцатилетний юноша, без средств к жизни, без семьи, в городе, где всякий мальчишка и любая торговка на базаре знали, что он — сын банкрота, среди «приказчичьей аристократии», задиравшей перед ним нос, — да, сюжет соблазнительный, что и говорить...

Но нет — или почти нет — достоверных свидетельств и материалов. И, дойдя до этих строк, приходится сворачивать с наезженной беллетристической колеи и ставить точку в рассказе о внешних обстоятельствах жизни Чехова — обстоятельствах, как их ни расцвечивай, все же в достаточной степени ординарных.

Здесь кончаются рассказы о лавке отца, о гимназии с ее учителями, и начинается самое главное и увлекательное — история души, сокровенная юность большого писателя, следы которой нужно искать в сохранившихся ранних рукописях, среди длиннот, среди стилистических и даже грамматических огрехов и ошибок, которые кажутся нам такими беспомощными, такими обидными, которые мы все еще не соглашаемся понять и простить...

«Врезываются носами в землю не оттого, что пишут; наоборот, пишут оттого, что врезываются носами и что идти дальше некуда». А трудно и вообразить себе что-либо безвыходнее и глуше того жизненного тупика, в

который Чеховы врезались в Таганроге. Нет, не только ранний труд и раннее горе, порки, попреки куском хлеба, грошовые уроки, чтобы как-нибудь жить — не Диккенс, не Дэвид Копперфилд вспоминается здесь, а Подросток Ф. М. Достоевского: «Есть дети, с детства уже задумывающиеся над своей семьей, с детства оскорбленные неблагообразием отцов своих, отцов и среды своей, а главное, уж в детстве начинающие понимать беспорядочность и случайность основ всей их жизни, отсутствие установившихся форм и родового предания».

Писательство, как сказано было когда-то, неизлечимый недуг, поэтому правильное всего просто покориться ему. Можно лишь удивляться, как рано Чехов покорился литературе, как рано привык к одиночеству, к строгому, почти иноческому распорядку, которым окружил и ограничил себя, к терпеливому и сосредоточенному труду, к мысли о том, что нужно писать помногу, не давая себе ни малейшей поблажки, — писать и писать, пока не сломаются пальцы...

Люди взрослеют, и города, в которых прошло их детство, становятся маленькими. «Когда-то громадный Таганрог оказался микроскопической улиткой... Расстояний не существует. С Собора, точно через канаву, можно перешагнуть на каланчу, оттуда на кладбище — и город весь за тобою. А прежде-то!.. Как хотите, братцы, а детство и возмужалость — разная штука», — писал в 1882 году старший брат, снова оказавшийся в родном городе. Чехов в поездке 1887 года по югу тоже вспоминал детство, гимназию, все свое недавнее прошлое: «Как грязен, пуст, ленив, безграмотен и скучен Таганрог. Нет ни одной грамотной вывески, и есть даже «Трактир Расия»...» «Такая кругом Азия, что я просто глазам не верю. 60000 жителей занимаются только тем, что едят, пьют, плодятся, а других интересов — никаких... Нет ни патриотов, ни дельцов, ни поэтов, ни даже приличных булочников».

Дав волю воображению, можно представить себе, как преображался в памяти Чехова Таганрог — маленький город в бескрайней степи, где торопливый и жадный рост трав и цветов по весне, снега зимой и пустыня летом, редкие кресты у дороги, столь широкой, что непонятно, для кого она была проложена и кому нужна теперь.

С этой памятью — он долго ее хранил и бережно прятал — таганрогский гимназист становится писателем, но в известном смысле и главным действующим лицом той человеческой комедии, которую ему предстоит создать и над которой он работает уже и здесь, в Таганроге, пока гимназические учителя стараются вырастить из него человека, «нужного для государства и общества», и временами сомневаются, выйдет ли из него

хоть что-нибудь...

Поэтому так обманчив «местный колорит» и такой натяжкой отзываются комментарии, объясняющие, что «город N», «город С.», город «Моей жизни», «Скрипки Ротшильда», «Дамы с собачкой» и «Трех сестер» — это непременно Таганрог. Вовсе не Таганрог! От реального города только пространство, ограниченное окраинами, только дома, заборы, ставни, за которыми течет жизнь множества персонажей, сохраняющих, подобно Егорушке, Ваньке, Каштанке, Ариадне, Гурову, Беликову, образ и подобие жизни. Это, говоря словами Гоголя, «идея города», вымышленный город; он возникал постепенно, год за годом, и, пока он строился, перед глазами Чехова проходили Москва, Петербург, города Европы и города Сибири и каторжные поселения Сахалина.

## ОТЦЫ И ДЕТИ

Талант — со стороны отца, душа — со стороны матери. Так объяснял свою судьбу Антон Чехов, и лучшего объяснения дать, вероятно, невозможно. Невозможно сказать, какое наследственное эхо отозвалось в Чехове, почему на долю этого мальчика, торговавшего в отцовской лавке мылом, вином и селедками, выпал столь редкостный, столь благородный дар.

Чехов родился, чтобы стать писателем, и это осветило его семью и его род необычным, загадочным светом.

О детстве и юности Чехова сложились две противоположные биографические версии. Одна из них буквально принимает то, что писал о своем детстве Антон: «Деспотизм и ложь исковеркали наше детство... Детство отравлено у нас ужасами... Детство было страданием».

По другой версии — ее отстаивала М. П. Чехова — воспоминания Антона, как и воспоминания старшего брата, Александра, не вполне достоверны. «М. П. Чехова утверждала, что в их семье не было злоупотребления телесными наказаниями, что вопрос этот сильно преувеличен Ал. П. и А. П. Чеховыми и некоторыми биографами писателя» (Михаил Чехов).

Бывают свидетели обвинения и свидетели защиты, и бывает так, что каждый из них прав, — но каждый прав по-своему.

Права Мария Павловна: *злоупотребления* телесными наказаниями в их семействе не было.

Но телесные наказания — подзатыльники, затрецины и порки — были. Просто на долю Марии Павловны их выпало мало или даже совсем не осталось — она была младшей сестрой, учиться начала уже в Москве. Отец служил приказчиком, жил при амбаре, дома бывал редко. Провинности у нее, вероятно, случались, но наказывать ее было некому. Отец хоть и писал о Марье Павловне: «...всеми силами стараемся поступить ее в училище», но воспитал ее и поставил на ноги не он, а брат, Антон.

Прав, наконец, — опять-таки по-своему — и сам Павел Егорович. «Если дурака поучишь, — втолковывал он Евгении Яковлевне, — то от этого никакого вреда, кроме пользы, не будет».

Все эти слова — «деспотизм», «ужас», «страдание» — не так-то легко ложатся в строку биографической повести. Они взяты явно из другого ряда

и знаменуют собой определенное обобщение, не упускающее из виду реальный портрет Павла Егоровича, но, конечно, и не сводимое только к нему. Не был же отец Чеховых деспотом и тираном на самом деле, в прямом, трагедийном звучании этих слов. Как раз наоборот: «...отец мой до конца дней своих остается тем же, чем был всю жизнь — человеком среднего калибра, слабого полета...»

Тут все было гораздо проще и гораздо значительнее: тут *два века сошлись лицом к лицу*, тут отец, как все отцы, растил сына по образу своему и подобию («...я никогда не мог простить отцу, что он сек меня в детстве»), а вырастил, как это иной раз случается между отцами и детьми, совсем не то, что хотел.

Павел Егорович был человеком крутого нрава и твердокаменных правил, детей воспитывал по Домострою, в послушании, трудах и молитве. Он, естественно, желал детям «всех благ небесных и земных», но наипаче и прежде всего желал им «духа кротости, терпения и смирения».

Чеховы жили в жесткой узде, по древнему уставу покорности и благочестия: истово молились, истово почитали авторитет и власть главы семейства и вообще всякий авторитет и власть, целовали дающие и наказующие руки старших, жили в том своеобразном состоянии, о котором говорилось: «нужно иметь в душе страх Божий».

«Прощай, детство! — писал Николай Чехов, вспоминая отчий дом. — Ты спишь спокойно, хотя, засыпая, чувствуешь розги, уготованные тебе на завтра за твои якобы великие преступления».

Между тем «преступлений» не было: под рукою Павла Егоровича дети росли покорными и тихими, домашние богослужения и хор, в котором они пели, лавка, в которой нужно было трудиться от зари до зари, уроки — все это отнимало силы, отбивало охоту к шалостям. Но детей все-таки «учили», то есть били, секли розгами — вовсе не по злобе и не от дурного характера, но с искренней верой и по глубокому убеждению. Так было всегда, так, вероятно, растили и самого Павла Егоровича, так писалось в книгах, которые он в свое время выучил наизусть: «...казни сына твоего от юности его, и покоит ты на старость твою... И не ослабляй, бия младенца: аще бо жезлом биеши его, не умрет, но здравее будет...»

Можно было бы сказать, что Чеховы жили «как все», в полном согласии с обычаями своей среды и господствующим правопорядком. Так оно, в сущности, и было, но было нечто и сверх того: свои обязанности — и в семье, и в лавке — Павел Егорович выполнял с тем избыточным рвением, которое М. П. Чехов, младший сын и биограф семьи, назвал впоследствии «формализмом». Это осложняло его собственную жизнь и часто приводило



к ошибкам, которые сам он, вероятно, переживал тяжело.

В едва початой бочке с постным маслом утонула крыса. Вылить масло — накладно, выбросить крысу и торговать как ни в чем не бывало — грешно. Был устроен особый молебен: крысу извлекли при всем народе, над бочкой раздувал кадило священник, после молебна приглашенные сели за стол, и чеховская крыса, естественно, сделалась в городе притчей во языцех. Все это действо стоило Павлу Егоровичу едва ли дешевле, чем само масло, и в конце концов он так и не понял: почему это покупатели стали обходить его лавку стороной?

Искренне и наивно веря в силу святой молитвы, Павел Егорович понимал слово Божие буквально, упуская из виду, что очистительный молебен — все-таки не дезинфекция. В нем до конца жизни сохранилась характерная наивность рассудка, не приученного к противоречиям, не ведающего сомнений, — наивность провинциальная и по-своему даже умилительная.

В Москве, куда Павел Егорович уехал после банкротства, Чеховым жилось трудно, ученье у младших не налаживалось. В одном из своих писем к Антону отец недоумевал: «Не знаю, отчего в Москве ученье медленно движется, или оттого, что климат холодный, в теплом ученье скорей созревает и дает плоды приятные...»

Чехов писал старшему брату в 1892 году: «Отец взволнован: Виссарион, епископ Костромской, получил Анну 1-й степени, а Александр, епископ Можайский, который старше его, еще не получил».

«Папаша... читает все время газеты и потом рассказывает матери, что в Петербурге учреждается общество для борьбы с классификацией молока. Подобно всем таганрожцам, не способен ни к какой другой работе, кроме как возжиганию светильников».

Известно, что Павел Егорович писал иконы. Одна из них сохранилась. Это Богородица с младенцем, вырисованная с величайшим тщанием, терпеливо, четко, подробно, словно бы с натуры: работа человека, ее сомневающегося в том, что Богородица существует физически. Скорее фотография, чем образ, оваянный верой и лирикой.

Отец Чехова был религиозным человеком, но в его вере не было терпимости и добродушия. Была жесткая убежденность, внушенная не столько верой в предвечную справедливость и добро, сколько страхом перед казнями ада. Дети знали твердо: их ждут не райские кущи, но геенна огненная, и представление о геенне огненной внушалось им столь предметно и доходчиво, что они потеряли веру в рай. Бог отца в этой семье был страшным Богом; его боялись и, насколько смели и могли, ненавидели.

Фанатизм Павла Егоровича, неустанного в устройстве домашней церкви, домашнего хора и потом церковного хора, вообще много трудившегося па церковной ниве, которая и в самом деле требует дисциплины, настойчивости и усердия, — этот «фанатизм» был, в сущности, заурядной душевной грубостью, выражавшейся в постоянных окриках, затрещинах, нагоняях и порках. А он между тем был человеком искренне и, по-видимому, глубоко, светло верующим. Может быть, в этом выразилась роковая двойственность церковности: лирика молитвы, истинный восторг души и в то же время деньги, которые счет любят, и вообще расчеты церковные. Это рождало недоумение, и оно приобретало черты инакомыслия, иноверия.

Разноцветные огоньки лампад перед иконами, наивная лирика детской молитвы... От них требовали подвига, они поднимались в полночь, чтобы репетировать в самостоятельном церковном хоре Павла Егоровича, и чувствовали себя «маленькими каторжниками». Они были дисканты, таганрогские драгили пели басами, отец играл на скрипке, задавая тон. У него были музыкальные способности и хороший слух.

Законоучитель гимназии протоиерей Ф. Покровский резко порицал его.

«Свою нелюбовь к нашему отцу за его религиозный формализм он перенес на нас, его сыновей. Уже будучи взрослым, брат Антон рассказывал не раз, как Покровский в разговоре с нашей матерью, в присутствии его, Антона, высказал такое мнение:

— Из ваших детей, Евгения Яковлевна, не выйдет ровно ничего. Разве только из одного старшего, Александра».

Отец Федор ошибся, но не во всем: Александр, Николай и Антон выросли неверующими, и в этом смысле из них действительно не вышло ровно ничего. Конечно, Павел Егорович хотел «как лучше», но так уж получилось: *дети перемоллись*.

«Религии у меня теперь нет», — писал Чехов в зрелые годы, и вряд ли это было написано с чувством благодарности к отцу.

Если педагогические замыслы Павла Егоровича то и дело рушились, а надежды, которые он возлагал па Своих сыновей — на Антона в особенности, — не сбывались самым роковым образом, то в этом нетрудно усмотреть поучительную закономерность. Его воспитательная система угнетала природные задатки, заложенные в детях, и, чтобы вырастить их по-своему, ему нужно было просто-напросто сломать их.

Он хотел, чтобы сыновья стали коммерсантами, купцами, потому что сам был купцом; лишь после разорения он понял, что судьба купца — не

лучшая или, во всяком случае, не единственно возможная из судеб человеческих.

«Не дай Бог никому испытать бедность, а всему причина, что я не учился ничему другому, кроме торговли... я теперь считаю — счастливым всякого мастерового, портного, сапожника, слесаря, столяра и кузнеца... а как я кроме торговли ничего не знаю и теперь она не в моей власти, даже служить торговле ее дают настоящие купцы».

Павел Егорович жил и торговал по старинке, в преysкуранте его лавки было много лишнего, прямо-таки музейного — кому, например, нужна была теперь кучелаба, ассафетида или, скажем, семибратняя кровь? Или спитой чай, который собирали в трактирах, высушивали и предлагали потом по копейке за фунт?

Так и случилось, что в то время, когда таганрогский коммерсант Вальяно проворачивал свои миллионные аферы (впоследствии все столичные газеты писали о них с почтительным изумлением), таганрогский купец Чехов прогорал, и во всем городе не нашлось пятисот рублей, которые спасли бы его от разорения и позора. Чтобы выжить, чтобы торговать с выгодой или хотя бы без убытка, нужна была иная, современная хватка, конъюнктурная сообразительность, готовность к риску; тут нужно было, как на Руси говорили, «Бога забыть». Этими качествами Павел Егорович не обладал, за что и был, как сказано в официальной бумаге, «обращен из купцов в мещане».

Судьба чеховского семейства была глубоко типичной.

«...Множество промышленных и торговых заведений закрылось, и хозяева их выехали в другие места или же остаются без дела, испытывая разные лишения... Тогда как в других городах жалуются на недостаток и дороговизну квартир, у нас множество жилых помещений остаются пустыми, и банки не находят покупателей на заложенные и не проданные в срок дома. Вот уже несколько лет не видно никаких построек, и даже дома, начатые постройкою, остаются не оконченными...» — писали в таганрогской газете в 1881 году.

Из Москвы в Таганрог шли отцовские письма, тревожные и наставительные: «...смотри хорошенько за домом и во дворе чтобы было чисто и не поломано ничего. Хозяйствуй как сам знаешь, только чтобы все было хорошо, как при нас».

Между тем дом был отобран за долги, своего в нем почти ничего не осталось — только «кофейник медный да два таза медных», да еще зеркало, которое Евгения Яковлевна просила привезти в Москву — «а то у нас зеркала нет, хоть в лужу смотри».

Павел Егорович верил, что дела его каким-нибудь чудом поправятся, и, как утопающий, хватался за соломинку: «Главное, мои книги лавочные заberi... иначе все дело пропало».

Трудная Антону досталась задача — «хозяйствуй как сам знаешь...».

В письмах Павла Егоровича преобладал суровый, учительный тон; больше всего они походили на пасторские послания, пересыпанные общеизвестными изречениями и афоризмами.

«Ради Бога, — писал отцу Александр, — прошу Вас, пишите потеплее, по душе, а то у Вас, папаша, только одни наставления, которые мы с детства зазубрили... Тут так на душе тяжело, так в голове мрачно, ищешь дружеского утешения и сочувствующего слова, а получаешь приказание ходить в церковь...»

По этим письмам нетрудно разложить по пунктам воспитательную систему Павла Егоровича.

«Держись религии, она есть свет истинный» — это, вероятно, во-первых. Затем «ее надейся на свои способности и при том же никогда не гордись своим знанием. При высоком учении необходимо нужно смирение». И вот еще что: «Относительно убеждений каждого смертного человека я скажу, что все ошибаются и заблуждаются, кто придерживается своих убеждений, убеждения своих можно держаться, но и других должно слушать, потому что молодой человек видит только из теории или книги, а на практике он еще не смыслит, мотивировать можно, но и соглашаться всегда должно с опытными старыми людьми. Нас собственные убеждения не будут хлебом кормить». Далее о высшем образовании: «Университет рассадник своеволия, без строгого контроля всякого студенты как хоч, так и живи, какая надобность до нравственности, знал бы лекции. Начало премудрости есть страх Божий».

И наконец, самое главное: «...в особенности мы боимся за тебя, как бы ты в отсутствии нашем не испортил своей нравственности, за тобою некому следить, как ты живешь, а своя воля может человека спортить...»

Это ведь целое мировоззрение — «нас собственные убеждения не будут хлебом кормить». И какое целостное, завершенное в своей примитивности: «своя воля может человека спортить»! Когда за всякий самостоятельный шаг, за ловлю птиц, за вечер, проведенный на театральной галерке или в городском саду; когда за всякое живое суждение и вообще за всякий поступок, не согласованный с авторитетом отца, полагается затрещина или порка, то само побуждение к действию постепенно замирает, в обескураженной душе воцаряются робость и странная лень — робость, лень, захолустье душевной обломовки.

Из воспоминаний таганрожцев известно, что Антон был тихим, домовитым мальчиком, помогал матери по хозяйству, стирал себе воротнички, шил жилеты и брюки, целыми днями сидел в лавке, но учился плохо — за первые пять гимназических лет дважды оставался на второй год (из-за арифметики, географии и греческого языка). Ничто не предвещало в нем не то что будущего большого писателя, но и просто порядочного земского врача.

«Из ваших детей, Евгения Яковлевна, не выйдет ровно ничего...»

Но Чехов рано понял отца и рано, еще в таганрогские годы, раз и навсегда перестал с ним спорить. Однажды он писал Александру: «Не знаю, чего ты хочешь от отца? Враг он курения табаку и незаконного сожительства — ты хочешь сделать его другим?.. Он такой же кремень, как раскольники... и не сдвинешь ты его с места... Он, как бы сладко ты ни писал, вечно будет вздыхать, писать тебе одно и то же и, что хуже всего, страдать...»

Детство. Светлое, доброе время, поэтический клад, источник живой воды — и в жизни, и в литературе, и у старых наших классиков («о, счастливая, счастливая, невозвратимая пора детства!»), и у писателей новейшей школы: «Откуда я? Я из моего детства. Я пришел из детства, как из страны».

Насколько же глубоко должны быть поколеблены и смещены основания жизни, чтобы писать о них с такой горечью: «Деспотизм и ложь исковеркали наше детство до такой степени, что тошно и страшно вспоминать».

Но рассказ о чеховском детстве прозвучит, пожалуй, слишком сентиментально и жалостливо, если упустить из виду важное обстоятельство: речь идет о большом человеке и большом писателе.

Лучше всего сказать так: ранние его годы были суровыми, и они не прошли бесследно.

У Эрнеста Хемингуэя как-то спросили:

— А что вы считаете лучшей начальной школой для писателя?

— Несчастливое детство, — ответил он.

Позднее Чехов напишет великое множество рассказов, повестей и пьес об отцах и детях.

Отцы и дети у него — это звенья семьи, звенья рода, связанные между собой невообразимо сложными, глубоко интимными отношениями, которые люди обычно прячут от посторонних глаз. Здесь учитывались такие почти неуловимые вещи, как психологическая несовместимость или наследственность, и такие вещественные и грубые, как попреки куском

хлеба, порки, власть родительского авторитета, власть домостроевских догм, зависть, соперничество... Тут и говорить не приходится о конфликте в каком-то ограниченном смысле; речь идет о конфликтном состоянии, вырваться из которого нельзя.

В чеховском повествовании есть четкая грань, разделяющая отцов и детей. Эта грань — время.

Люди разных возрастов живут в различных временах, в различных потоках времени. Понятие «сегодня» не однозначно: для маленького человека сегодня — это будущее; у него еще нет опыта, нет тех синяков и шишек, тех душевных травм и затянувшихся ран, неизбежно возникающих с возрастом, пока характер «обтесывается» об острые углы жизни. Нет у него и уклончивости, уступчивости, обходительности — черт, свойственных зрелому возрасту: «стерпится — слюбится», «перемелется — мука будет».

Напротив, для человека зрелых лет «сегодня» — это память о прошлом, это долгий жизненный опыт — нелегкий опыт страдания, терпения, примирения с «футляром» жизни или полного слияния с ним.

Поколения — потоки времени — движутся не параллельно и не с одинаковой скоростью; это — встречные, сталкивающиеся потоки. Между ними неизбежно возникают противоречия, своеобразные «психологические вихри». Люди, подхваченные таким вихрем, сталкиваются в отчаянных ссорах, расшибаются друг о друга в ужасающих скандалах, чувствуют себя глубоко несчастными — и не могут уяснить себе, кто же из них прав, кто виноват. Получается «уже не закон, а логическая несообразность, когда и сильный, и слабый одинаково падают жертвой своих взаимных отношений, невольно покоряясь какой-то направляющей силе, неизвестной, посторонней человеку» («Случай из практики»).

В научной литературе этот конфликт обозначен так: «Естественным представляется распределение функций между сосуществующими и сотрудничающими поколениями, когда «отцы» хранят устаревший порядок, а «дети» — носители нового, того, что нарушает традицию. Конфликты «отцов» и «детей» обычно и выражали разрыв между двумя компонентами труда и познания — поддержанием традиции и ее преобразованием. Такой разрыв был основой и традиционализма старости и нигилизма молодости».

Диалектика времени у Чехова проявляется в таком своеобразном, парадоксальном факте: рождаясь на свет, человек попадает не в будущее, а в прошлое. «Гриша» — квартира отца, старая мебель, ковер с пятном, устоявшийся быт; «Володя» — старые связи матери, светские привычки, гимназия, где учат тому же самому, чему учили и деда, и бабушку, и мать, и

отца — послушанию, прилежанию, закону Божьему; «Моя жизнь» — город, построенный отцом, ненавистный сыну город, переполненный прошлым.

Прошлое пестует и нянчит настоящее, кормит и одевает его, внушает ему сознание ответственности перед собою, сознание неоплатного долга; прошлое внушает настоящему свою веру, свои привычки, свой способ жизни; оно навязывает ему своих идолов и свои догмы — словом, прошлое формирует настоящее по образу своему и подобию. А это и есть футляр. Смысл и цель жизни — в том, чтобы вырваться из него.

Когда человек начинает смотреть на мир осмысленными глазами, встречая свои первые рассветы и свои первые вечерние зори, — а случается это в возрасте трех-четырех лет, в том счастливом возрасте, о котором написан чеховский «Гриша», — ему кажется, что мир до него не существовал; он не знает, что жить ему придется в городе прадедов и прапрадедов, мало думавших о нем и о его сверстниках, что наследует он не только состояние своих предков — хоромы их или скарб, но прежде всего их кровь, текущую из тьмы времен, и от этой наследственности он отказаться не может; что это вовсе не первая утренняя заря на земле и что первое утро, как позднее расскажут ему в гимназии, отмерцало для прародителей его, для Адама и Евы, в незапамятные времена, когда их изгоняли из рая, что в мире с каждой новой весной прорастает древнее семя первородного греха и продолжает царить первородный закон: в поте лица своего будешь есть хлеб свой.

Перечитывая «Скрипку Ротшильда», полезно время от времени возвращаться к первым строчкам («Городишко был маленький, хуже деревни...» и т. д.), чтобы не упустить из виду противоречие, которое существует в мире Чехова между каждой отдельной личностью — или, точнее, отдельной душой человеческой — и городом, олицетворяющим здесь предысторию, протекавшую до появления на свет и Марфы, и Якова, и девочки с льняными волосами, которая когда-то родилась у них и, недолго пожив, умерла. Это противоречие не столько между жизнью и смертью, сколько между жизнью и памятью о ней, отпечатком и следом ее, остающимся в этом мифологическом городе. Печальная песня Якова Иванова, сыгранная им перед смертью, потому и трогает его сограждан до слез, что напоминает им о душе, которой уже нет среди них, которая была так мало похожа на них, и теперь ее жалко, как свою собственную: пока живешь — нет и нужды, спохватишься — поздно. Существуют работы о «музыке» чеховской прозы, и вполне возможно, что у людей, сильно и глубоко чувствующих музыку, при чтении рождаются звуковые образы;

хотя нотных знаков в «Скрипке Ротшильда», как нетрудно убедиться, нет, песню Бронзы можно, по-видимому, услышать и без них, поскольку эта песня — *излияние души*.



## ПЕРВАЯ ПУБЛИКАЦИЯ

Литературой и театром Чехов увлекся в первых классах гимназии, и это увлечение определило его судьбу.

М. П. Чехов писал: «А. П., будучи... гимназистом пятого класса, спал под кущей посаженного им дикого винограда и называл себя «Иовом под смоковницей». Под ней же он писал тогда стихи... В это время А. П. вообще предпочитал стихи прозе, как, впрочем, и всякий гимназист его возраста».

Литературное дарование — или, по крайней мере, склонность к писательству — не такая уж редкость в России. Кто из русских гимназистов не мечтал стать Пушкиным, не подозревая до времени, каких усилий духа, какого трудолюбия и воли стоит легкий пушкинский стих.

Это выяснялось с годами и опытом: «время вспышек прошло», — грустно заметил в письме к Чехову старший брат Александр, ставший газетным репортером.

Увлекался литературой и младший из братьев Чеховых, Михаил, издававший впоследствии журнал для детей, печатавший свои рассказы под псевдонимом «М. Богемский». В 1879 году ему было 15 лет, он жил в Москве. Чехов писал ему из Таганрога: «Хорошо делаешь, если читаешь книги. Привыкай читать. Со временем ты эту привычку оценишь. Мадам Бичер-Стоу выжала из глаз твоих слезы? Я ее когда-то читал, прочел и полгода назад с научной целью и почувствовал после чтения неприятное ощущение, которое чувствуют смертные, наевшись не в меру изюму или коринки... Прочти ты следующие книги: «Дон-Кихот» (полный, в 7 или 8 частей)... Сервантеса, которого ставят чуть ли не на одну доску с Шекспиром. Советую братьям прочесть, если они еще не читали, «Дон-Кихот и Гамлет» Тургенева. Ты, брате, не поймешь. Если желаешь прочесть нескучное путешествие, прочти «Фрегат «Паллада» Гончарова...»

Это знаменитое письмо, которое приводится едва ли не в каждой биографии Чехова (вот как рано начал читать серьезные книги будущий классик), тем и примечательно, что было слишком серьезным для младшего брата: здесь нет ни Жюль Верна, ни Виктора Гюго, на которых Чехов скоро напишет пародии, ни других книг для юношества, отечественных и переводных (их было довольно много в те времена). Выбор Чехова отмечен высоким и строгим вкусом, и об этом особенно важно знать потому, что как раз в эту пору он складывался как писатель, придирчиво изучал

особенности и тонкости литературной техники в ее прекрасных классических образцах, не всегда интересных для рядового читателя.

Едва ли не самой важной среди упомянутых книг был, конечно, «Дон-Кихот Ламанчский» — эта Библия мировой пародии, первоисток и прообраз единственной в своем роде пародийной стилистики Чехова, книга о страсти к чтению, о безумии литературных увлечений. Впоследствии все это станет особой художественной темой Чехова, но в своем истоке она восходит к гимназическим временам.

Общеизвестна схема творческой эволюции Чехова, возникшая при его жизни и вызвавшая ироническое его замечание: «Ну вот, то не было ни одного периода, а теперь сразу три».

Три периода — иногда первый из них, «осколочный», делится на два подпериода — и общая картина плавной, без драматических переломов, эволюции от самого простого к чрезвычайно сложному: юмореска в 10–15 строк — осколочная сценка или рассказик — юмористический рассказ — серьезный рассказ — повесть — пьеса; и все это в постепенном накоплении объема и художественной значительности, от ничтожного в литературном отношении пустяка, от «ерунды с художеством» до «Вишневого сада».

В самом деле простая, но лишенная всякой одухотворенности и сколько-нибудь серьезного содержания картина: нет никакого движения — например, от юношеского романтизма к реализму; нет мировоззренческих кризисов и переломов, столь обычных в судьбах больших художников — впрочем, этого, кажется, не было и в личной биографии Чехова, в его судьбе, внешне действительно очень спокойной, уравновешенной и простой.

Пусть не дуэль, не ссылка, не всероссийская анафема, но хоть что-нибудь, что соответствовало бы общему представлению о судьбах больших русских писателей; его выразил, в частности, и один из персонажей чеховского рассказа «Пассажир 1-го класса»: «Назовите мне хоть одного корифея нашей литературы, который стал бы известен раньше, чем не прошла по земле слава, что он убит на дуэли, сошел с ума, пошел в ссылку...»

Вероятно, от избытка простоты в литературе о Чехове появилось и даже приобрело терминологический смысл своеобразное представление о «чуде»: «Оставаясь в пределах жанра, он совершал чудо преображения жанра» (В. Ермаков).

Есть старая биографическая легенда: приближались именины матери, а испечь пирог и купить подарок было не на что. Тогда Чехов сел за стол,

написал «Письмо к ученому соседу», отослал его в петербургский юмористический еженедельник «Стрекоза» и на полученный гонорар устроил именины. А потом уж так и пошло: дальше — больше...

Странности и чудеса совсем не редкость в искусстве, но путь постепенных количественных накоплений здесь никуда не ведет. Невозможно перепрыгнуть пропасть в два прыжка; нельзя постепенно стать Пушкиным, Львом Толстым, Чеховым или Достоевским. И это заставляет сомневаться и недоумевать; да так ли уж просто все было...

15 января 1900 года Чехов писал Марии Павловне, своей сестре: «О, как это хорошо, что никому неизвестно, когда я начал писать».

Эта строка — едва ли не самая загадочная во всем эпистолярном наследии Чехова — означает, между прочим, что сам он связывал начало своего творческого пути не с «Письмом к ученому соседу», о котором знали все, а с чем-то иным, о чем в самом деле никто — кроме, быть может, сестры — ничего не знал.

Чехов надежно и предусмотрительно преградил доступ к истокам своей творческой биографии. Из поля зрения исследователей и биографов выпала не одна безвестная первопечатная безделушка, а целый период творчества писателя, гимназический («лицейский») период, без которого сколько-нибудь правильной картины эволюции чеховского творчества составить, конечно, нельзя.

Когда были собраны и приведены в порядок отрывочные, разрозненные известия о ранних литературных опытах Чехова, то есть об этой ранней, стоящей до всяких периодов заре его творчества, оказалось, что до нас не дошли ранние чеховские стихотворения, несколько номеров рукописных гимназических журналов («Досуг» и «Заика»), по меньшей мере три водевиля, одна драма, несколько (по-видимому, не меньше десяти) рассказов; пропали также практически все письма, которые посылались родным из Таганрога в Москву в 1876–1879 годах (Чехов любил письма и писал их охотно; по самому скромному приблизительному счету их никак не могло быть менее ста).

Иными словами, утрачен целый том, предшествующий первому тому нынешнего Полного собрания сочинений, которое, строго говоря, без него не может быть названо полным, — так сказать, «нулевой» том; он, конечно, многое объяснил бы и в личной судьбе, и в творческой биографии Чехова.

Если бы этот утраченный том был собран, когда его еще можно было собрать, в нем нашлись бы разгадки для всех неясностей, пробелов и тайн, над которыми столько лет ломают головы биографы Чехова.

Но собран он не был, и в этом, быть может, ярче всего выразилось то

неразумие, небрежность, халатное отношение к жизни своей и чужой, о которых Чехов писал старшему брату в 1883 году.

Там обнаружались бы, например, подражания, без которых у писателя нет юности и которых сейчас мы не находим у Чехова — кажется, он вообще никогда и никому не подражал, а начал прямо с пародий. Подражание — обычный путь литературного ученичества, ведущего к творчеству самостоятельному и свободному. Это жанр литературной юности, своеобразная школа писательства, которую с большим или меньшим успехом проходили даже самобытнейшие художники во всех странах и во все времена. Юношеские подражания обладают особой ценностью и — поскольку речь идет о художниках действительно крупных — изучаются как введение в творчество, как звено литературной традиции.

Обнаружались бы, конечно, определенные романтические источники, — да они, собственно, и видны в одном из первых или, может быть, самом первом его художественном замысле, состоявшем в том, чтобы «переделать в трагедию» гоголевского «Тараса Бульбу».

Правда, Чехову, когда он задумал эту трагедию, было четырнадцать лет, но обращение к Гоголю — особенно столь раннее — нельзя недооценивать: оно тем более важно, что подразумевался какой-то драматургический, сценический вариант — или, как сказали бы в наши дни, «экранизация» — знаменитейшей из повестей Гоголя с ее романтическим пафосом, с героическими картинами национальной истории, с пронизывающими ее идеями дружества, вольности и свободы. Гоголь навсегда остался для Чехова «самым любимым» из русских писателей, хотя о Чехове-то как раз и нельзя сказать, что он «вышел из гоголевской «Шинели». Тут важна какая-то более глубокая подпочва и первооснова — степной простор, описанный в «Тарасе Бульбе» так ярко и живописно, и национальный характер в его великом и вольном прообразе, а не «маленький человек» с его канцелярией, с «вечной идеей» его шинели.

В 90-е годы издатели энциклопедического словаря запрашивали его о том, когда и где он выступил впервые.

«Начал заниматься литературой, — отвечал он, — в 1879 г. — сначала в «Стрекозе», «Будильнике» и других юмористических и иллюстрированных журналах».

Позднее, с приближением двадцатипятилетнего юбилея литературной деятельности, к Чехову обращались близкие друзья, писатели, переводчики, журналисты, стремившиеся узнать точную дату его литературного дебюта.

«Вы спрашиваете, в каком году я начал сотрудничать. Право, не

помню. Кажется, в 1881», — писал оп А. С. Лазареву-Грузинскому 10 февраля 1899 года.

И в дальнейшем на подобные вопросы отвечал в самой общей форме, избегая подробностей, без которых найти его первую публикацию не удавалось: «Уже на первом курсе стал печататься в еженедельных журналах и газетах, и эти занятия литературой уже в начале восьмидесятых годов приняли постоянный, профессиональный характер».

Ни в одном из ответов на запросы о литературном дебюте не указана сколько-нибудь определенная дата, и зачастую одно письмо противоречит другому.

«...я начал писать в 1880 г.» (Лазареву-Грузинскому, 26 июня 1888 г.).

«...писать начал в 1879 г. в «Стрекозе» (В. А. Тихонову, 22 февраля 1892 г.).

По достоверным данным, в столичные юмористические журналы Чехов обращался уже в 1877 году. В ноябре этого года брат Александр извещал его: «Анекдоты твои пойдут. Сегодня я отправлю в «Будильник»... две твоих остроты. Остальные слабы. Присылай поболее коротеньких и острых».

Несколько раньше в «почтовом ящике» журнала «Будильник» появилось известие, адресованное, по-видимому, Чехову: «Не будут напечатаны... стихотворения Крапивы» (4 марта 1877 г.). В письме Н. А. Лейкину 4 июня 1883 года отмечено: «Как-то мне приходилось подписываться кое-где «Крапивой». Этот псевдоним в обследованной нами юмористической периодике 1877–1882 годов обнаружился лишь один раз: в отмеченном отрицательном ответе «Будильника».

Давний его биограф А. Измайлов, обстоятельно изучив документы, писал: «Все это, по-видимому, оставляет возможность думать, что мы не знаем первого дебюта Чехова-юноши... Уважение к верности исторического факта требует от биографа заявления, что «Письмо помещика» может быть уже не первым чеховским опытом».

Петербургский юмористический еженедельник «Стрекоза» упоминается в ряде писем, начиная с самых ранних: «...там я начал свое литературное поприще» (Н. А. Лейкину, июнь 1883 г.). Это и позволяет думать, что литературный дебют Чехова состоялся Между 1878 и 1880 годами именно в «Стрекозе».

В этом плане примечательны два письма. Одно из них адресовано издателю журнала «Мир Божий» Ф. Д. Батюшкову, известному литератору и филологу; в 1904 году он особенно настойчиво интересовался датой предполагаемого юбилея.

«...первая безделушка в 10–15 строк была напечатана в марте или в апреле 1880 г. в «Стрекозе»; если быть очень снисходительным и считать началом именно эту безделушку, то и тогда мой юбилей пришлось бы праздновать не раньше, как в 1905 г.» (19 января 1904 г.).

Единственная цель этого письма заключалась, конечно, в том, чтобы не допустить никакой юбилейной парадности и шумихи — того, что всю жизнь было Чехову не по душе. В указанные месяцы в «Стрекозе» появилось «Письмо донского помещика», но это вовсе не безделушка, в журнальном тексте оно занимает не 10–15, а 153 строки; редактор журнала И. Василевский назвал его рассказом. Это, по масштабам «Стрекозы», весьма пространный текст, и спутать его с безвестной безделушкой Чехов не мог, потому что правил «Письмо» для первой книги и, конечно, возвращался к нему впоследствии (экземпляр этой не вышедшей в свет книги сохранился в его архиве).

Второе письмо — П. И. Куркину. Знакомство с ним относится к 1882 году, ко временам студенческой практики, проходившей в земской больнице города Воскресенска. С тех пор и до конца жизни Чехова доктор Куркин оставался одним из ближайших его друзей. Он занимался, в частности, медицинской статистикой, составленная им карта была использована при постановке «Дяди Вани» на сцене Художественного театра. 2 ноября 1899 года Чехов писал ему: «Я получаю из Москвы письма от исполнителей «Дяди Вани»... Ожидали фурора — и вдруг средний успех, и это волнует молодых артистов. Я работаю уже 21 год и знаю, что средний успех и для писателя и для артиста — самый удобный».

Так называемые «круглые» даты литературной работы Чехов упоминал в письмах дважды. «Работаю я недавно (5 лет)» — Лейкину, 22 января 1884 г.; «24 декабря я праздную 10-летний юбилей своей литературной деятельности. Нельзя ли получить камергера?» — А. С. Суворину, 23 октября 1889 г.

У Чехова, кроме литературных псевдонимов, было множество шуточных прозвищ, принятых среди родных и друзей. Было и такое, весьма характерное: Старец.

В детстве он получил суровое религиозное воспитание, богослужение и церковные книги знал наизусть. Библейская лексика у Чеховых была в обиходе. Письма, которые Павел Егорович присылал в Таганрог (они у Чехова сохранились), переполнены нравоучительными сентенциями и цитатами из божественных книг. Подписывался Павел Егорович так: «твой благословящий отец».

Единственное средство от несчастий и бед, которое мог посоветовать

Антону Павел Егорович, заключалось в послушании, посте и молитве. А в Таганроге Антон и впрямь жил отшельником, трехлетний невольный его пост был слишком суровым и долгим для юноши. И, пародируя религиозные заповеди отца, юноша изобрел для себя маску пустытника, «Иова под смоковницей», старца.

Пародия вытекала из поучений Павла Егоровича: «Держись религии, она есть свет истинный, летами ты еще молод, но разумом будь стар, не увлекайся никакими мечтами Света, это дым, пар, тень исчезающая!»

Пародийное прозвище привилось. Александр в письмах 1876–1879 годов постоянно величал его «отче»: «О пресловутый отче Антоние», «Глубокопочитаемый отче Антоние», «великомудрый... глубокопочтенный... достопоклоняемый отче».

Пародия остается пародией, но когда молодого Чехова называли «отче», «старец» и даже «дед», то в прозваниях этих по-своему воплощалась действительная черта его натуры, которую сам он впоследствии называл «талантом человеческим», — острое чутье к чужой боли, прирожденная мудрость высокой и доброй души.

«Несмотря на его молодость, даже юность, в нем уже тогда чувствовался какой-то добрый дед, к которому хотелось прийти и спросить о правде, спросить о горе и поверить ему что-то самое важное, что есть у каждого глубоко на дне души» (К. А. Коровин).

«Старец» — обычная подпись Чехова: «Татьяне Львовне Щепкиной-Куперник от старца Антония» (надпись на книге «Рассказы», 20 августа 1897 г.). «Пустытник Антоний» (ей же, 30 января 1900 г.). «Впредь тебе паука: слушайся старца-иеромонаха» (в письме к О. Л. Книппер, 1 марта 1901 г.). Можно было бы думать, что «старец» здесь появился по другой причине; Чехову под сорок, и хоть это слишком рано и не так уж смешно, все же, в конце концов, объяснимо: «старость не за горами». Но так было и гораздо раньше, в тридцать с небольшим, так было всегда: «Если я пойду когда-нибудь в монахи (у меня есть склонность к затворничеству), то буду молиться за Вас» (А. С. Суворину, 19 мая 1892 г.).

Он не был религиозным человеком, но ему нравилась эта стилистика одиночества, задумчивости, молчания: «Если бы в монастыри принимали не религиозных людей и если бы можно было не молиться, то я пошел бы в монахи» (А. С. Суворину, 1 декабря 1895 г.). Всегда, со времен Юного старца, жила у Чехова мечта: «Стать бы бродягой, странником, ходить по святым местам, поселиться в монастыре посреди леса, у озера, сидеть летним вечером на лавочке возле монастырских ворот...». И «Архиерей», один из лучших своих рассказов, Чехов написал, как думали современники,

о себе...

В 1878 году под псевдонимом «Юный старец» кто-то опубликовал в журнале «Стрекоза» два маленьких стихотворения и прозаическую юмореску «Кому платить».

«Юный старец» — псевдоним редкий. Промелькнув в 1878 году в «Стрекозе», он исчез и в дальнейшем в русской юмористической периодике не возобновлялся.

В специальной литературе псевдоним не расшифрован; автор, избравший для себя столь своеобразную литературную маску, до сих пор сохраняет в тайне свое настоящее имя.

По стихотворениям Юного старца судить об авторе нельзя. Это стихи не бездарные, не безграмотные, но без ярких признаков индивидуальности и таланта. По меркам «Стрекозы», где постоянно печатались откровенно тупые и пошлые вирши, их нужно считать неплохими.

### **АКТЕРАМ-РЕМЕСЛЕННИКАМ**

*(Экспромт)*

На сцене вижу я премного  
Так называемых артистов.  
Им несть числа, и мне, ей-Богу,  
Не до статистики статистов!

### **РАЗОЧАРОВАННЫМ**

Минутами счастья,  
Верьте, не раз  
Живет, наслаждаясь,  
Каждый из нас.  
Но счастья того мы  
Не сознаем —  
И нам дорога лишь  
Память о нем.



Причастность свою к стихотворчеству Чехов настойчиво отрицал. «Стихов никогда не писал» — это утверждение повторяется в письмах множество раз.

Совершенно так же, закончив «Иванова», Чехов сообщил: «Пьесу я писал впервые». А до «Иванова» были написаны: первая пьеса, водевили «Нашла коса па камень», «Недаром курица пела», «Бритый секретарь с пистолетом», пьеса «Барип» («На большой дороге»), сцена «О вреде табака» и драматический этюд «Калхас».

Чехов не был «поэтом» в профессиональном смысле этого слова, не имел призвания к стихам — это так; но ранние его пьесы и ранние его стихотворения известны.

Сообщая, что в пятом классе гимназии «А. П. вообще предпочитал стихи прозе», М. П. Чехов привел (по памяти) два его четверостишия:

О поэт заборный в юбке,  
Оботри себе ты губки.  
Чем стихи тебе писать,  
Лучше в куколки играть.

Это посвящалось девочке, которая сочиняла стихи и записывала их мелом на заборе.

Еще четверостишие — начало сказки:

Эй вы, хлопцы, где вы, эй!  
Вот идет старик Аггей.  
Он вам будет сказать сказку  
Про Ивана и Савраску.

Другие стихи Чехова-гимназиста до нас не дошли. Но сохранился автограф стихотворения, которое написал в 1886 году вполне зрелый человек и сложившийся прозаик А. П. Чехов:

Милого Бабкина яркая звездочка!  
Юность по нотам *allegro* промчится,  
От свеженькой вишни останется косточка,  
От буйного пира — угар и горчица.

В приписке отмечено, что четверостишие написано «в минуту идиотски-философского настроения», то есть, нужно думать, написано всерьез. Если бы автор его не был известен, то мысль о принадлежности этой «яркой звездочки» Чехову, конечно, и в голову бы никому не пришла.

Трудно было бы связать с именем Чехова и стихи Юного старца, если бы рядом с ними не была напечатана юмористическая сцепка «Кому платить».

### **КОМУ ПЛАТИТЬ**

(Снимок)

В ресторане. Плотно поужинав, два франта требуют счет. Счет подан. Оба франта намереваются расплатиться. Половой ждет.

— Брось! — говорит первый, — я заплачу.

— Нет, братец, это моя обязанность.

— Не болтай пустяков! Мне именно впала идея поужинать, значит, я и заплачу.

— Не буду же и я на твой счет ужинать!

— А зачем же мне на твой счет?

— В последний раз ты заплатил, значит, теперь моя очередь.

— Тогда мы только бутылку пива выпили...

— Все равно, я ни за что не позволю...

— Ты меня обижаешь, Саша!

— Так же, как и ты меня, Коля!

— Ну, если ты непременно так хочешь...

— Так и быть: плати, плати.

— Я согласен, чтоб ты заплатил.

— Мне кажется, что я уже согласился.

— Ну, все равно, плати.

— Значит... ты не хочешь...

— Нет, напротив: но ведь ты так настаивал.

— Ну, да, я готов заплатить! Только знаешь, братец, я забыл дома бумажник. Так ты отдай, а я тебе потом заплачу.

— Вот тебе на! Со мною совершенно такой же случай. А я на тебя положился.

— Да ведь ты же сам хотел заплатить! Я тоже на тебя положился. У меня ни гроша.

— У меня столько же.

*(Лицо полового вытягивается. Картина.)*

Это бытовая ресторанный сценка с анекдотическим сюжетом. Подобные сценки, забавные и безобидные, охотно печатались и «Стрекозой», и «Будильником», и другими юмористическими журналами конца прошлого века.

Примечательно, что из десятков возможных имен Юный старец выбрал для своих персонажей определенные два: Саша и Коля.

Мало сказать, что для «ресторанных» сценок юмористы подбирали обычно более колоритные имена. Например, А. А. Плещеев («Скалозуб») в родственной сюжетной ситуации предпочел Пьера и Вольдемара.

Но Саша и Коля — это старшие братья Чехова, Александр и Николай. В диалоге они друг друга так и зовут: «братец».

Можно, разумеется, считать это двойное совпадение имен простой случайностью. Но в сценке Юного старца совпадают не только имена. Комическая ситуация «Кому платить» на редкость характерна для Александра и Николая.

В 1878 году оба они жили в Москве, бедствовали, зарабатывая на жизнь уроками или, при удаче, продажей картин, которые писал Николай, но, огорчая родителей, оба кутили.

В Таганрог Александр писал: «Эту зиму мы с Николаем порядочно покутили, побывали раза четыре в Стрельне. Я думаю, ты знаешь, что такое Стрельна? Это роскошный ресторан в глухом лесу в Петровском парке. Побывать в Стрельне — это верх кутежа».

Что такое Стрельна, Антон, вероятно, знал, потому что приезжал в Москву па пасхальные каникулы 1877 года.

В 1886 году Александр вспоминал: «...я помню твой первый приезд в Москву... Помню, как мы вместе шли, кажется, по Знаменке (не знаю наверное). Я был в цилиндре и старался как можно более, будучи студентом, выиграть в твоих глазах. Для меня было по тогдашнему возрасту важно ознаменовать себя чем-нибудь перед тобою. Я рыгнул какой-то старухе прямо в лицо. Но это не произвело на тебя того впечатления, какого я ждал. Этот поступок покоробил тебя. Ты с сдержанным упреком сказал мне: «Ты все еще такой же ашара, как и был». Я не понял тогда и принял это за похвалу».

Кутежи студенческих лет закончились для Александра и Николая неизлечимым алкоголизмом.

Явно подразумевая Сашу и Колю, Павел Егорович наказывал Антону

учиться, «невзирая на вечера и театры и маскарады, как на вещи прилагательные. Друзья и приятели найдутся вас угостить в трактире ужином и винца выпить... а для Папаши все оскорбление наносится подобными поступками».

Случайно ли это: явственный биографический колорит псевдонима «Юный старец», который, всего вернее, попросту был семейным прозвищем Чехова; характерное совпадение имен в сценке «Кому платить»; самый сюжет сценки, столь типичной для Александра и Николая, что Юный старец, кажется, писал ее прямо с натуры; время появления этих «безделушек» (в них, кстати говоря, насчитывается как раз «10–15 строк») и, наконец, место их появления — журнал «Стрекоза»?

Точная дата первой публикации, возможно, названа А. П. Чеховым в письме к П. И. Куркину 2 ноября 1899 года: «Я работаю уже 21 год...» Это и дает с календарной точностью 2 ноября 1878 года — дату выхода в свет номера «Стрекозы» со сценкой «Кому платить».

Теперь уже, кажется, не остается сомнений, что Юный старец в петербургском юмористическом еженедельнике «Стрекоза» — это Антон Чехов.

Поиски новых документов и материалов о раннем Чехове были продолжены при работе над этой книгой.

Стало известно, например, что в 1987 году в московский Литературный музей поступил от Е. Коптевой небольшой карманный альбом Н. П. Чехова. В начале дата: «1880 г. 1 янв.».

На белых, желтых, синих листочках эскизы рисунков, разные записи. В частности, такая: «Открытие памятника, во всю». Здесь же рисунки, связанные со знаменитым открытием в Москве 6 июня 1880 года памятника Пушкину. Единственное документальное подтверждение того, что молодой художник Николай Чехов и его брат Антон, студент-медик, уже ставший сотрудником юмористических журналов, были тогда если не в переполненном зале, где произнесли речи Тургенев и Достоевский, то на площади, среди народа и корреспондентов.

В эти годы Антон и Николай дружили, часто вместе работали. После поездки летом 1881 года в Таганрог в московском журнале «Зритель» появилась юмореска «Свадебный сезон»: «Сочинял Антоша Ч. Рисовал Н. Чехов». Сохранились фотографии тех лет, где братья сняты вместе. Николай иллюстрировал первую, не вышедшую в свет книгу А. Чехонте «Шалость». Неудивительно, что в альбоме 1880 года рядом с рисунками Николая находятся автографы Антона.

Они любопытны, потому что хорошо передают настроения тех лет.

На л. 27-м рукою Антона Чехова:

Здесь лежит Катков,  
А рядом с ним Любимов.

Насмешки над издателем-редактором «Московских ведомостей» и «Русского вестника» М. Н. Катковым и его помощником Н. А. Любимовым, явные и скрытые, обычны у молодого Чехова. В 1880 году оба редактора были живы; но Чехов уже заготовил для них эпитафию.

На обороте того же листа — стихотворение.

Когда воззвала вся Европа  
К искусству Ганса Бутенопа,  
Мной был услышан с неба звон  
И послан звоном был Гужон.  
И вся Европа встрепелась,  
Небесну звону ужаснулась...  
Вот Винклер, громом вдохновенный,  
Вот Коля Чехов незабвенный,  
И все спешат, туда бежа,  
Где с давних пор царит Папа.

### Чехов

Все раннее творчество Чехова наполнено злободневными намеками, шутками. Братья Бутенопы — известные голштинские немцы, поселившиеся в Москве и снабжавшие машинами российское сельское хозяйство. Что касается Гужона, то он, помимо заводов, открыл в Москве магазин «Сталь, железо, чугун». Занимаясь позднее благоустройством Мелихова, Чехов советовал сестре гвозди покупать в магазине Гужона. У Рогожской заставы находился завод Гужона: по этому адресу Чехов отвечал в 1899 году К. Н. Зайцеву, после того как его сын, будущий писатель Б. К. Зайцев, приходил относительно возможной покупки Мелихова. Капиталисты в России часто бывали из иностранцев. Чехов не испытывал ни в молодости, ни в зрелые годы почтительных чувств ни к ним, ни к русским их собратьям.

В. Винклер был содержанием зверинца, а также «музея и выставки

механических восковых фигур в рост человека». Его «Зверинец и обезьянный театр па Цветном бульваре» (то есть современный наш цирк) рекламировали тогдашние газеты. В «Конторе объявлений Антоши Ч.», по поводу музея Винклера, демонстрирующего «всевозможную чепуху стран Старого и Нового Света», объявлялись, например, белая крыса, запеченная в филипповском калаче, «портрет иезуита Цитовича в монашеской одежде» (П. П. Цитович издавал в Петербурге реакционную газету «Берег»)… А немного позднее, высмеивая в «Комических рекламах и объявлениях» Гвалтера, Чехов представил его как «зубного врача при зверинце Винклера».

Далее в альбоме еще две записи Чехова. На л. 32/об.: «Стремление Косого к неизвестности».

«Косой» — домашнее прозвище Николая Павловича; легкомысленное отношение брата к своему таланту, его равнодушие к «известности» доставляло Чехову много огорчений.

И, наконец, на л. 40:

«На учения странна и различна не прилагайтесь». Это цитата из Послания апостола Павла к Евреям (гл. 13, ст. 9), парафраз которой возникнет позднее в речах о. Христофора, героя чеховской «Стеги».

И. А. Бунин вспоминал о Чехове: «Один писатель жаловался; «До слез стыдно, как слабо, плохо начал я писать!» — «Ах, что вы, что вы! — воскликнул он. — Это же чудесно — плохо начать! Поймите же, что если у начинающего писателя сразу выходит все честь-честью, ему крышка, пиши пропало! — И горячо стал доказывать, что рано и быстро созревают только люди способные, то есть неоригинальные, таланта, в сущности, лишенные, потому что способность равняется умению приспособляться и «живет она легко», а талант мучится, ища проявления себя».

Чехов часто говорил: где ошибки, там и опыт, и, обращаясь к его жизни и творчеству, эти слова приходится помнить постоянно.

# «БЕЗОТЦОВЩИНА»

## 1

Из первых сочинений Антона Чехова сохранилась, в сущности, лишь одна рукопись, которая, казалось бы, должна была сразу же вызвать особый интерес просто потому, что была единственной. Но этого не случилось: в течение многих лет литературоведы, занимавшиеся Чеховым, не уделяли ей сколько-нибудь серьезного внимания, и если писали о ней, то как о творческой неудаче, заслуживающей самого сурового и строгого порицания. Широко известная теперь по фильму «Неоконченная пьеса для механического пианино», эта рукопись впервые увидела свет в 1923 году: «Неизданная пьеса А. П. Чехова. Центрархив. Документы по истории литературы и общественности. Выпуск 5. Изд. «Новая Москва», 1923. Текст подготовил и снабдил предисловием и примечаниями Н. Ф. Бельчиков».

Рукопись была найдена среди документов и бумаг в Московском отделении банка Русско-Азовского общества. Она хранилась в личном сейфе сестры писателя. Ее единственную берегли так, как и должно оберегать материалы, имеющие серьезное историко-культурное значение. Все остальные автографы Чехова — от ранних до самых поздних — отправлялись прямо в набор, дальнейшая их судьба ни самого писателя, ни его близких уже не занимала. Черновики не сохранялись.

Тетрадь, найденная Н. Ф. Бельчиковым, не имела титульного листа; неизвестно было, когда создавалась пьеса и как она называлась.

«Драму эту, — писал М. П. Чехов в первом варианте своих воспоминаний, — брат Антон... лично отнес на прочтение М. Н. Ермоловой и очень хотел, чтобы она поставила ее в свой бенефис».

Вот слова, заставляющие думать и думать. Ведь ничего невероятного как будто бы нет в том, что Чехов «лично» обратился к Ермоловой: в истории русской культуры их имена сопоставимы, даже связаны. Но это в истории, в итоге жизни, а не в ее истоках: остается величайшей тайной, как этот юный студент, без имени, без всяких связей, смог пробиться к примадонне русского театра — сквозь все заслоны, вопреки обычаям и порядкам, минуя свиту поклонников, которой она была окружена. Спустя десятилетие, в 1890 году, Чехов, правда, был у нее на домашнем приеме в

числе других писателей и драматургов, более известных, более именитых в те годы, чем он, и, «пообедав у звезды, два дня потом чувствовал вокруг головы своей сияние...». Но в эту пору у него уже было имя, он готовился к путешествию на Сахалин, поставил «Иванова»...

Михаил, впрочем, писал по-разному; в издании 1924 года сказано, что Чехов вовсе не «лично» обращался к Ермоловой, но лишь посылал ей свою драму на просмотр: «М. Н. Ермолова осталась недовольна этой пьесой, и автор подверг ее перестройке...»

Здесь-то она и начинается — к несчастью, не загадка, не «тайна», а самая обыкновенная путаница дат и названий, которая возникает всякий раз, когда документальные свидетельства ненадежны, а воспоминания современников противоречивы и неточны.

Младший брат сообщал о двух драмах, написанных Чеховым в юности. Первая из них называлась «Безотцовщина» и писалась в Таганроге в 1877 или 1878 году, когда ее автор учился в VII классе гимназии. Младшему его брату и будущему биографу было тогда 12–13 лет. Впоследствии в книге «Вокруг Чехова» он писал: «Я очень жалею, что, уехав в 1876 году в Москву, был разлучен с братом Антоном на целые три года и что эти три года его жизни так и остались неизвестными в его биографии».

Вторая пьеса была написана уже в Москве в 1880 или 1881 годах. Ее название в памяти не удержалось.

«Во второй же год по приезде в Москву Ант. Павл. написал еще одну большую драму с конокрадами, стрельбой, женщиной, бросающейся под поезд, и т. п. Я переписывал эту драму, и у меня от волнения холодело под сердцем. Как теперь понимаю, это было что-то очень громоздкое, но тогда казавшееся мне, гимназисту, верхом совершенства. Драму эту Ант. П., тогда студент второго курса, лично отнес к М. Н. Ермоловой на прочтение и очень желал, чтобы она поставила ее в свой бенефис... пьеса вернулась обратно и была разорвана автором на мелкие куски. От нее уцелела только одна фамилия Войницкий, которая воскресла потом в «Дяде Ване».

Важнейшей из ошибок памяти, которые М. П. Чехов исправлял в последующих изданиях своих воспоминаний, явилось, конечно, утверждение, что А. П. Чехов уничтожил обе свои юношеские драмы: первую из них («Безотцовщину») разорвал «на мелкие кусочки», и вторую, название которой не запомнилось — «на мелкие куски». Поскольку дело происходило на глазах мемуариста, его слова воспринимались как свидетельство очевидца и никаких сомнений вызвать, казалось бы, не могли.



Между тем сомнения возникли и были высказаны в печати задолго до того, как был найден автограф первой пьесы, о котором М. П. Чехов, очевидно, ничего не знал.

Собственно, «воспоминаний младшего брата», на которые принято ссылаться в исследованиях по творчеству Чехова, не существует. Есть ряд разновременных публикаций, заметно отличающихся друг от друга в фактическом плане. С появлением материалов, М. П. Чехову неизвестных или, может быть, просто забытых им, варьировался и уточнялся текст. Понятно, что важнейшие из поправок, внесенных в позднейшие годы, относятся к «Безотцовщине», которую младший брат писателя мог видеть только в отрочестве и о которой мало что помнил спустя тридцать лет, когда писал в 1907 году первый вариант своих воспоминаний.

Существует лишь одно бесспорное документальное свидетельство о юношеской пьесе, подтверждающее заглавие «Безотцовщина». Это письмо старшего брата Чехова, Александра Павловича, которому она и была послана из Таганрога в 1878 году. Письмо датировано 14 октября 1878 года.

«Ты напоминаешь о «Безотцовщине». Я умышленно молчал. Я знаю, как дорого автору его детище, а потому... В «Безотцовщине» две сцены обработаны гениально, если хочешь, но в целом она непростительная, хотя и невинная, ложь. Невинная потому, что истекает из незамутненной глубины внутреннего мирозерцания. Что твоя драма ложь — ты это сам чувствовал, хотя и слабо и безотчетно; а между прочим ты на нее затратил столько сил, энергии, любви и муки, что другой больше не напишешь. Обработка и драматический талант достойны (у тебя собственно) более крупной деятельности и более широких рамок. Если ты захочешь, я когда-нибудь напишу тебе о твоей драме посерьезнее и подельнее, а теперь только попрошу у тебя извинения за резкость всего только что сказанного. Я знаю, что это тебе неприятно; поделать нечего — ты спросил, а я ответил, а написать что-либо другое я не смог бы, потому что не смог бы обманывать тебя, если дело идет о лучших порывах твоей души».

Ал. П. Чехов воспринял «Безотцовщину» как неудачное, но сложное и трудоемкое создание, на которое были истрачены лучшие порывы души и «столько сил, энергии, любви и муки», что больше, казалось, Чехову никогда и ничего уже не удастся написать. Между тем ему предстояло стать основателем нового театра. Поэтому кажется праздным спор о том, мог ли он написать в ранние годы не одну, а две драмы. Разумеется, мог. Но как раз эти годы были в его жизни едва ли не самыми трудными. Он сдавал выпускные экзамены в гимназии и вслед за ними вступительные в университете. В 1879–1881 годах он учился на первых курсах

медицинского факультета, традиционно труднейших для всех поколений студентов-медиков. Поэтому он мало писал в эту пору, редко печатался.

Не стоит и сомневаться в том, что первую пьесу Чехова М. Н. Ермолова не видела — просто потому, что это было не по ее части. Рукописи начинающих драматургов читались людьми рангом помладше, специально к этому делу приставленными, — помощниками режиссеров или, всего вернее, теми, кого в наши времена называют «литературными консультантами». Можно представить себе, что подумал и о чем говорил потом молодому драматургу некий безвестный человек, перелиставший эту огромную, неудобную для сцены, испещренную грамматическими ошибками рукопись: чтобы сыграть ее от начала до конца, нужно было вывести на подмостки почти всю труппу Малого театра, спектакль длился бы, не считая антрактов, не меньше восьми часов и, что всего плачевнее, все женские роли в пьесе были главными и ни одна из них не имела никакого отношения к амплу Ермоловой!

Спустя десять лет, когда актриса приближалась к своему сорокалетию, Чехов писал: «Я требую, чтобы М. Н. Ермолова играла одних только идеальных девиц, не старше 21 года» (фельетон «В Москве»). Это было сказано от лица завязтых московских театралов, но едва ли без всяких воспоминаний о тех уже далеких временах, когда некий медик-первокурсник осмелился предложить первой актрисе Москвы роль генеральши Войницевой, мало похожей на Офелию, на неземных героинь старого Малого театра.

Чехов получил, по-видимому, очень тяжелый урок; может быть, о нем-то он и говорил В. С. Миролубову в конце жизни, в 1903 году: «Этого свинства, которое со мной было сделано, забыть нельзя... Слишком много было тяжелого... Да знаете ли Вы, как я начинал? Да и до сих пор...»

Сейчас уже трудно представить себе, кто наобещал этому мальчику из провинции все эти златые горы — и знакомство с Ермоловой, и благожелательный прием в Малом театре, и успешный дебют. Но московский литературный и театральный кружок был невелик, хлебосолен, щедр на обещания, и вполне могло быть (да так, всего вернее, и было), что кто-нибудь из второстепенных литераторов, шутников со стажем или записных юмористов, кто-нибудь из выпивох, окружавших Александра или Николая, протезировал Чехову, еще не утратившему той простодушной доверчивости, с какой провинция взирает на столицу. И он верил, торопился с рукописью, а потом отчаивался и страдал. Вот хороший пример ценности автографа: если бы не эта чудом сохранившаяся четвертушка бумаги, никто на свете не знал бы, что Чехов в юности

обращался к Ермоловой с личным письмом, и даже мысль об этом, пожалуй, никому не пришла бы в голову, потому что впоследствии Чехов в ней никогда ни по каким поводам уже не обращался.

Но допустим на миг, что пьеса была принята и поставлена в Малом театре и, поскольку главную роль в ней сыграла бы Ермолова, имела бы шумный успех. Что в этом случае считалось бы «дебютом» Чехова — эта пьеса, создававшаяся в 1878–1881 годах, или юмористические рассказы и сценки? Вся его жизнь сложилась бы иначе, совсем иной была бы литературная его судьба...

Но, возражат, зачем же гадать о том, что могло бы быть, если пьеса в Малом театре принята не была?

Для истории литературы, для творческой биографии Чехова важно то, что пьеса была написана до появления в «малой прессе» юмористических рассказов и сценок Антоши Чехонте, важно как раз это пережитое на заре творческой жизни крушение юношеских надежд и иллюзий. Иными словами, привычная схема постепенной художественной эволюции неверна, о чем, впрочем, можно было бы догадываться и раньше. У большого художника не может быть «постепенной» судьбы. Невозможно «понемножку» стать Грибоедовым или Толстым.

Нельзя сказать, что судьба Чехова не сложилась — просто она сложилась не сразу, она была отложена и на какое-то время прервалась, и, печатаясь в «Стрекозе» и «Осколках», Чехов сохранял нечто серьезное, нечто важнейшее для себя.

Рукопись пьесы занимает одиннадцать тетрадей; тетради самодельные, сшитые нитью из сложенных пополам листов бумаги.

Почерк довольно крупный, разборчивый и старательный; это очень ранний чеховский почерк, это — рука, не отвыкшая еще от гимназического чистописания, остерегающаяся помарок, описок и ошибок, которые, впрочем, встречаются — обычные гимназические ошибки.

Сохранившаяся рукопись восходит к какому-то не дошедшему до нас оригиналу и представляет собой копию пьесы, сделанную автором. Переписывая драму, Чехов, естественно, делал не механическую копию, но уточнял и совершенствовал текст.

В первой тетради утрачены два листа.

Целый ряд изъятий и замен сделан в предвидении вмешательства театральной цензуры, вероятно, по совету людей, с опытом которых Чехов должен был считаться. Слова о Севастопольской кампании, во время которой Платонов-старший «заодно с другими «патриотами» бесстыдно грабил свою родину», конечно, не пропустил бы ни один цензор. Впрочем,

и в сокращенном варианте пьеса не соответствовала цензурным требованиям и неизбежно была бы запрещена.

Редактируя текст, Чехов стремился сделать свою драму сценичнее. Он сузил круг персонажей.

Много ли времени нужно, чтобы написать пьесу такого объема, распутать (или, быть может, запутать, нисколько не думая об условиях и условностях сцены) столько сюжетных линий, судеб, интриг! 20 действующих лиц, четырехактная пьеса, несколько раз переписанная от строчки до строчки, — это невозможно сделать за один присест, ни за месяц, ни за год. Не потому только, что Чехов никогда не писал помногу и быстро; но ведь он в это время учился, работал в анатомичке, дежурил в клиниках.

226 страниц рукописи — ведь это пространнее «Рудина» и «Дворянского гнезда» и лишь немногим уступает в объеме «Отцам и детям» И. С. Тургенева! И множество вычеркиваний, вписанных мест и поправок, сделанных явно не за один присест, — и на них ведь ушло немалое время...

Пьеса создавалась с непростительной, возможной лишь в ранние годы расточительностью. Это одновременно и драма, и комедия, и водевиль — или, вернее сказать, ни то, ни другое, ни третье, — но, кроме того, это еще и хаос, весьма похожий на реальную русскую жизнь.

Опытный драматург, конечно же, не ставил бы перед театром неразрешимых задач, а выкроил бы из этого материала по крайней мере одну драму, одну комедию и несколько водевилей в придачу. Он сразу дал бы приемлемый для сцены вариант, как это и делали многие тогдашние драматурги, о которых Чехов позднее сказал: «Пьесы нужно писать скверно и нагло...»

Но десять с лишним печатных листов — это прежде всего труд, невыполнимый без настойчивости и воли. У Чехова — и это главное — хватило воли, чтобы довести труд до конца; он сделал это в возрасте, когда человек менее всего склонен к усидчивости и терпению, когда он живет увлечениями и мечтами, чаще всего несбыточными. С какой уверенностью в своих силах, с каким доверием к судьбе он адресовал свою пьесу в Малый театр, как надеялся, что его рукопись будет прочитана, признана, принята и поставлена в бенефис знаменитой актрисы на первой сцене России...

Судьба наказала Чехова — за дерзость, за то, что он ее искушал; но была по-своему и благосклонна к нему, позволив довести до точки свою рукопись и, так сказать, испить до конца свою первую чашу. А что такое

литература, что такое писательское призвание, как не труд, длящийся целую жизнь? Не порывы вдохновения, не усердное чистописание, а склонность и привычка к непрерывным усилиям духа, привычка, похожая на счастье и, может быть, заменяющая счастье тем, кто был ею одарен.

Пьеса писалась в том возрасте, когда размышления о смысле жизни, совести, долге особенно остры и конфликтны; она создавалась после разорения отца и жестокого крушения его авторитета: у Чехова не осталось ни отчего дома, ни средств к существованию, ни нравственной опоры — ничего; в этом смысле название «Безотцовщина» имеет очевидный автобиографический оттенок.

На глазах Чехова совершались и другие семейные крушения и драмы, о которых можно лишь догадываться по скудным известиям, по газетным слухам столетней давности.

Когда Чехов задумал «Безотцовщину» и создавал первый ее вариант, Достоевский и Тургенев были живы; они печатались в свежих по тогдашнему времени номерах журналов, о них толковали и спорили, как в наше время о «Мастере и Маргарите» или «Докторе Живаго». Достоевский был для Чехова старшим современником, а не старым, с мировым именем, классиком. Об этом важно помнить, иначе все историко-литературные пропорции могут быть искажены.

Нет возможности сказать, сколько раз переписывалась пьеса (по мнению С. Д. Балухатого, не менее трех раз), но совершенно очевидно, что Чехов возвращался к рукописи неоднократно, на протяжении не месяцев, но лет. Это и дает повод думать, что сохранившаяся рукопись представляет собой один из последних авторских вариантов той «Безотцовщины», которую в 1878 году получил из Таганрога старший брат, отложивший все разговоры о пьесе до приезда А. Чехова в Москву. Здесь между 1879 и 1881 годами и перерабатывался ее первоначальный текст. Судя по карандашному черновику письма к М. Н. Ермоловой на первом листе рукописи — «Не пугайтесь. Половина зачеркнута. Во многих местах... нуждается еще...» — артистке посылалась испещренная помарками копия, отличающаяся от автографа, сохранившегося до наших дней.

Содержание пьесы возвращает нас к юности Чехова.

Действие происходит «в одной из южных губерний»; оно связано с Таганрогом и его окрестностями, с впечатлениями и жизненным опытом

ранних лет.

Чехов знал степные помещичьи усадьбы графа Платова, у которого служил управляющим его дед, имения в Криничке, Крепкой, Рагозиной балке. Все это осталось в его памяти на всю жизнь.

В пьесе Чехов сохранил реальные имена таганрожцев — Платонов, Грекова, У генерала Платонова в самом деле был сын, правда, не учитель, а офицер; жизнь его закончилась трагически. В 1883 году «Московский листок» сообщал: «Из Таганрога в «Южный край» пишут: «Большое волнение среди нашего общества произвело случившееся ночью на 9-ое июня происшествие, заключающееся в следующем: молодой человек, по ремеслу печник, тяжело ранил офицера Платонова, сына генерала Платонова».

Время создания пьесы отразилось в ее содержании и, быть может, всего достовернее — в ее языке.

В эту пору Чехов, как и все таганрожцы, не сомневался, что «стул» — существительное среднего рода; так и писал: «Садится на первое попавшееся стуло», «дай стуло». Никто в Таганроге не сказал бы «толкнуть» вместо привычного и общепринятого «пхнуть»: «пхнул на стол»; «пхает во всю мочь»; «пхает его в плечо». Не говорили «скрипеть», но «рипеть»: «Ах, не рините, Николай Иванович! Положите скрипку!»

В Москве нельзя было сказать: «не пхайте меня», и диалектные словечки — эти родимые пятна таганрогских лет — были забыты очень быстро. Появилась другая, впрочем, скоротечная, речевая болезнь — варваризмы. Например, в тексте «Цветов запоздалых» (1882): «...он игнорировал окружающих...»; «...не умел популяризировать...»

Персонажи пьесы упоминают реальные имена, читают действительно издававшиеся в России книги. Это проясняет хронологию действия и в некоторых случаях позволяет довольно точно сказать, к какому историческому моменту Чехов относил ту или иную сцену, какой реальный подтекст создавал.

«...А на лбу роковые слова: продается с публичного торга!

*Щербук.* Это Некрасова... Говорят, помер Некрасов...» (Некрасов умер 8 января 1878 года).

События, происходившие в России после 1878 года, в «Безотцовщине» не отражены — нужно думать, потому, что ко времени создания пьесы они еще не наступили. Не упомянуты даже имевшие общерусское историческое значение пушкинские торжества, происходившие на глазах Чехова (июнь 1880 года); нет имени С. Я. Надсона, столь уместного в диалоге Платонова и Венгеровича (д. II, к. 2, явл. V) — Надсон входил в моду в 1881–1882

годах.

Что касается немногих календарных «реалий» (например, упоминание газеты «Русский курьер»), то они позволяют судить лишь о времени создания сохранившейся авторской копии пьесы, а не ее первоначального раннего текста.

Первая пьеса важна для понимания формирующейся общественной позиции Чехова; быть может, никогда впоследствии эта позиция не выражалась столь определенно и ясно, как здесь.

«Безотцовщина» была задумана как современная, с глубоким историческим подтекстом драма о русской жизни. В первом ее действии старый Глагольев говорит: «Под неопределенностью я разумею современное состояние нашего общества... Все крайне неопределенно, непонятно... Все смешалось до крайности, перепуталось...» Это ключевые слова, и они, как нетрудно заметить, почти тождественны словам Л. Н. Толстого, сказанным о России 70-х годов прошлого века: «У нас теперь.., всё это перевернулось и только укладывается».

Переходное, конфликтное состояние жизни, когда старое поколение сменялось новым и уходило в прошлое старая Русь, Чехов и отразил в заглавии «Безотцовщина». Это пьеса о разорившихся отцах и о детях, взрослых после реформы.

«Отцы» — старый Глагольев, отставной полковник Трилецкий, помещики Петрин и Щербук — были друзьями и верными спутниками генерала Платонова. Они и олицетворяют развенчанные «идеалы отцов»: «Не верю я вашей старческой, самоделковой мудрости! Не верю, друзья моего отца, глубоко, слишком искрение не верю вашим простым речам о мудреных вещах...»

Хорошо узнаваема в образах провинциальных помещиков Петрина и Щербука, в лизоблюдничестве и лакействе, в коллизиях, связывающих заимодавцев и должников, традиция театра Островского: материала подобного рода в пьесе довольно много, его можно выделить и скомпоновать в общей сюжетной раме — тут все будет зависеть от профессионализма и вкуса инсценировки и режиссуры, но глубоких переработок и стиливых подкрасок «под Островского» тут, по-видимому, не потребуется.

Такая пьеса, компактная и ярко сыгранная, с комедийными эпизодами, с характерными лицами, могла бы, пожалуй, не без успеха пройти и на сцене современного Малого театра.

В «Безотцовщине» очень сильно чувствуется обличительная традиция 60-х годов — не только в монологе Платонова об отце, этом, быть может,

ярчайшем и самом доказательном свидетельстве влияния «шестидесятников» на Чехова, но в общей теме отцов и детей, в мечтах об эмансипации женщины, о труде, который непременно и очень скоро станет обязательным и сделает счастливыми всех, в настойчивой обличительности, пронизывающей всю пьесу. Правда, Чехову уже и в эти самые ранние годы свойственна объективность, и все эти черты и мотивы воспринимаются скорее как краски времени, как умонастроение персонажей, а не авторская позиция, но «краски времени» в этом случае особенно дороги и важны.

Тема отцов и детей, столь ярко воплотившаяся в русской литературе предчеховской поры — и в ее хорошо знакомой традиционно тургеневской трактовке, но и в более сложном философском ключе рокового разочарования, в трагически лермонтовских мотивах оскорбленных и обманутых надежд («Насмешкой горькою обманутого сына...»), вообще представляется ключевой для понимания чеховского замысла. Платонов-сын, проклиная самую память об отце, и Платонов-отец, роковым образом продолжающий тот же род и ту же линию жизни («как человек я ничтожен, но как отец я буду велик» и т. д.); Трилецкие — отец и сын; Глагольевы — отец и сын; Венгеровичи — отец и сын; Войницева — наследство и наследник («Ну, феодал...»). Все основные персонажи представлены здесь в своей семейной истории, и эта история не только еще жива, но будет жить долго, пока не истощатся силы жизни и детям негде будет сеять и нечего жать, и благоденствовать будет только род Венгеровича — этого первого и, кажется, единственного Шейлока русской литературы...

Название «Отцы и дети» слишком крепко связано в нашем сознании с именем Тургенева и, пожалуй, слишком избито, чтобы использовать его для этой безымянной пьесы; но пусть тогда оно останется в подзаголовке, пусть стоит в эпиграфе вместе с лермонтовским: «Богаты мы, едва из колыбели, ошибками отцов и поздним их умом», поскольку более точного, более тесно соотнесенного с предчеховской традицией и более содержательного словосочетания, определяющего замысел первой чеховской драмы (или, быть может, комедии — жанровые границы здесь столь же размыты и зыбки, как в комедиях «Чайка» или «Вишневый сад», например), по-видимому, просто не существует.

В содержании и особенно в настроениях «Безотцовщины» многое тяготеет к лермонтовским стихам, словно бы осеняющим этот несовершенный, громоздкий, но в то же время глубокий и сложный текст, восходящий к ним, как к своему роднику, своему поэтическому и



смысловому истоку.

Здесь есть очень сильный — и тоже традиционный для русской драматургии — момент злободневности: в рассказах Платонова о хождении в народ, о том, как выкупали «падших», в его воспоминаниях о студенческой жизни с ее книжными некрасовскими идеалами, с ее жертвенностью, душевной отвагой, героическим индивидуализмом, который определит характер Платонова и навсегда останется в этом «слишком нескучном» провинциальном учителе; отсюда его привлекательность, душевная значительность и широта, его странное обаяние, вызывающее такие сильные и противоречивые чувства.

С Платоновым связана целая полоса студенческого народничества, о котором почти ничего еще у нас не написано. Студенчество наполнило теории романтическим пафосом, и, может быть, пора уже понять, как много значили для русской истории — и особенно для будущего России — его жертвенность и его жертвы, его терпеливый труд в деревенской глуши, где, собственно, и застаем мы Платонова, и его готовность чинить суд и расправу, как страшно повлияли на богобоязненную российскую нравственность эти тайные кружки и сообщества, эти похожие на чеховскую Софью молодые женщины с пистолетами в бестрепетных и ловких руках.

Этот исторический материал не является основным в первой пьесе, но он в ней есть, он очень колоритен и ярок; можно, таким образом, исходить из него, строя пьесу как хроникальную драму русской жизни 70—80-х годов, с живыми бытовыми сценами и достоверным историческим фоном.

При редактировании рукописи Чехов сильно сократил и ослабил монолог Платонова об отце, пронизанный в первоначальном своем варианте обличительным пафосом памятных 60-х годов: «Умирал человек, как только может умирать развратник до мозга костей, богач при жизни, нищий при смерти... Из глаз лилось шампанское, питое когда-то им и его прихлебателями на средства тех, которые ходили в лохмотьях и ели мякину... Я сунулся с покаянием... Напомнил ему засеченных, униженных, изнасилованных, напомнил Севастопольскую кампанию, во время которой он заодно с другими «патриотами» бесстыдно грабил свою родину...»

Какая же почти детская наивность, какая неопытность нужны были для того, чтобы надеяться провести такой текст через цензуру и услышать его со сцены Малого театра. И какая память, чтобы вернуться к нему через много лет. Шампанское, бьющее из глаз, вспомнится при создании «Вишневого сада», где Раневская скажет о своем прошлом: «Мой муж умер от шампанского...»

Навсегда сохранится в чеховском творчестве конфликт отцов и детей, и всегда Чехов будет на стороне детей: «Только ту молодость можно признать здоровую, которая не мирится со старыми порядками и глупо или умно борется с ними — так хочет природа и на этом зиждется прогресс» (А. С. Суворину, 29 марта 1890 г.).

Младшие персонажи «Безотцовщины» не получили в наследство ни поместий, ни состояния, ни веры, и этот отраженный в заглавии мотив обездоленности — пущенные с молотка имения, опороченные верования, развенчанные идеалы и обманутые надежды — также останутся в чеховском творчестве до поздних лет, до последних сцен «Вишневого сада».

Грехи и преступления отцов легли на совесть «детей» тяжелым камнем — отсюда гневные монологи Платонова, потерянность Войницева, иронический нигилизм Трялецкого и бесшабашное отчаяние Анны Петровны. В сущности, знаменитая речь Пети Трофимова о прошлом, которое вызывает к совести и требует искупления — иначе печем жить в настоящем и не на что надеяться в будущем, — уже предугадана в конфликтах и коллизиях «Безотцовщины».

### 3

В первой пьесе есть одна совершенно новая для русской драматургии коллизия, к которой Чехов — по крайней мере, в драматургии — позднее не обращался. Речь идет о треугольнике Платонов — Осип — Венгеровичи, в сущности, о сложном сюжетном узле, который можно положить в основу серьезной драмы, символически вещей, хотя в своих декорациях и аксессуарах вполне реальной. Это должна быть отдельная драма: во всех остальных режиссерских раскладах Осип и Венгеровичи мыслимы лишь как второстепенные эпизодические лица — или же совсем не нужны. По той простой причине, что Платонов может существовать на сцене без этих персонажей (как, впрочем, и существовал уже — в маске «русского Дон-Жуана»), а вот они без Платонова, без этого прекрасного повода для ненависти и завистливой злобы, — они без Платонова беспричинны и несущественны, и выводить их на сцену — зачем?

О Платонове написано довольно много, хотя до полной ясности тут все еще очень далеко. Иное дело Осип, этот странный и, в силу своей новизны и нетрадиционности особенно сложный образ.

Чехов не возвращался в дальнейшем (кроме, может быть, образа

бродяги Егора Мерика в драматическом этюде «На большой дороге») к этой попытке воссоздать на сцене тип «лихого человека», разбойную, незаконную силу, не нуждающуюся ни в Боге, ни в барине, ни в крыше над головой. Темная, но громадная сила и лютая гордыня, отвергающая всякое послушание, терпение, порядок и труд. Свои корни есть, конечно, и у этого типа. Но они идут в глубины русской истории, к Стеньке Разину, к Пугачеву, и — через пушкинскую «Капитанскую дочку» — к тем страшным сказкам о разбойниках, лиходеях и татях ночных, которыми нянюшки пугали детей, когда те не хотели их слушаться. Правда, Осип сложнее и, так сказать, деликатнее, одним длинным ножиком тут обойтись нельзя — он влюбился, например, в генеральшу Войницеву, и как? — потерял голову, страдал от любви, как страдают в романах.

Кроме того, он вовсе не считает себя разбойником, скорее судьей и вершителем судеб; он не присваивает, а скорее олицетворяет право суда над бывшими своими господами, над Платоновым, и Чехов не позволяет ему раздумывать и сомневаться: «Уважал я вас, господин Платонов, за важного человека почитал! Ну а теперь... Жалко убивать, да надо... Уж вредны очень...»

Здесь есть нечто неуловимо значительное и трудное, что легко упустить из виду или неверно понять. Для нас, для нескольких поколений людей, выросших после революции, Осип вовсе не кажется загадкой. Довольно вспомнить, например, анархистов, «братишек», или, скажем, батьку Махно, — а тут есть что вспомнить, тут и литература, и кинематограф, и театр, и в этом ряду Осип хоть и труден для режиссера и актера, но все же понятен и, так сказать, лицезрим.

Но ведь в ту пору, когда создавалась рукопись, ничего подобного не было и в помине, и никакая фантазия, даже саман смелая, не могла создать наброска той бесконечно кровавой картины, какую неустанно рисовала на российских пространствах жизнь. В записной книжке Чехова есть такая помета: «Россия — это пустая равнина, но которой бегают лихой человек». Может быть, ему вспомнился Осип, но представить себе будущее этой равнины, отданной во власть «лихих масс», не мог никто, даже и сам Чехов.

Осип рожден каким-то очень смелым и дальновидным предчувствием, каким-то пророческим даром, который не так уж и заметен в Чехове по указанной выше причине: Осип (как и другие чеховские образы, как доктор Астров с его картой, как Черный монах и Вишневый сад) представляется нам исторически понятным и вполне объяснимым, поскольку мы знаем историю — и склонны забывать, что Чехов до нее не дожил и поэтому мог

провидеть ее или предвидеть, но не знать. «Чеховское настроение» — не есть ли оно предчувствие беды, неясное и грозное предвестие неизбежных судеб? И Осип, который был бы сюжетно нужен в пьесе, если бы покончил с Платоновым и, таким образом, завершил бы «драму» (довольно тривиальный финал), не является ли в авторском замысле гонцом и вестником грядущих невзгод и событий, фигурой скорее символической, чем реальной? А если так, то в каком же костюме и гриме нужно его играть?

За спиною Осипа стоят Венгеровичи, готовые финансировать этот суд над Платоновым и его казнь — да, эти владельцы всех питейных заведений в округе уже поняли, к чему склоняются весы истории, и готовы платить. Старик попытался было даже нанять Осипа, чтобы «слегка изувечить» Платонова, слишком привлекательного и, как ему кажется, слишком удачливого героя.

Воистину пророческими кажутся речевые находки Чехова. «Гёте, как поэт, дал ли хоть одному немецкому пролетарию кусок хлеба?» — вопрошает Венгерович-младший.

Такой язык, такой словарь совсем не свойственны литературе — да и в целом литературному языку — XIX века. Потом Венгерович скажет, мы услышим — и слышали, слышали, но гораздо позднее, во времена развитого марксизма, в пролеткультовской прозе и поэзии: там это ко времени и к месту. Но здесь, в пьесе?.. Такая откровенная демагогия, такое насилие над простодушным и мелодичным русским языком, еще близким к своим пушкинским истокам, к лермонтовскому демонизму, к «Запискам охотника», загодя, за сто лет? Может быть, Чехов потому и не возвращался к роковой коллизии и к этому фантастическому словарю, что понимал, насколько это преждевременно и, так сказать, несовременно (так, наверное, и говорили: молодой еще, жизни не знает, со сценическими законами незнаком...).

Коллизия — Платонов и Венгеровичи — едва ли не самое дальновидное и не самое страшное по реально сбывшимся над Россией несчастьям и бедам из всех пророчеств русской литературы XIX века. Чехов не развивал эту коллизию — ни в «Тине», ни в рассказе «Перекатиполе», ни в «Иванове». И был, разумеется, прав: кто бы в те времена внял такому пророчеству, кто принял бы его всерьез, кто, за исключением, быть может, одного лишь Достоевского, не шедшего в своем беспокойстве и в своих предвидениях так далеко, — кто и в каком страшном сне мог провидеть тот вал несчастий и бед, в которых захлебнулась Россия?

Главным героем юношеской драмы является, конечно, Платонов. С ним связаны судьбы всех остальных персонажей и завязки всех любовных интриг. Ничего не происходит на сцене, пока на ней нет Платонова, и, стоит ему появиться, сразу же возникают острые конфликты, пробуждается страсть...

Лучшие из персонажей воспринимают Платонова как большого и глубокого человека, не созданного для хандры, как человека «слишком нескучного». Но чем незауряднее и выше герой, тем больнее ощущает он неустроенность бытия, тем ожесточеннее судит себя за неспособность найти какую-то неясную ему, общую, равную для всех гармонию и справедливость.

Судя по тексту пьесы, Платонов в авторском замысле вовсе не был героем в плаще и маске, таинственным и непонятным до конца. Напротив, Чехов стремился объяснить его — или, по крайней мере, давал зрителю почувствовать, что Платонов — сын своего времени и наследник ушедшего века, что в историческом, национальном, человеческом смысле он хоть и сложен, пусть даже бесконечно сложен, но все-таки объясним. Поскольку авторские отступления в драме невозможны, комментирует Платонова приятель его отца Глагольев 1:

«Глагольев 1. Платонов, по-моему, есть лучший выразитель современной неопределенности... Это герой лучшего, еще, к сожалению, ненаписанного, современного романа... Под неопределенностью я разумею современно© состояние нашего общества: русский беллетрист чувствует эту неопределенность. Он стал в тупик, теряется, не знает, на чем остановиться, не понимает... Трудно понять ведь этих господ! Романы донельзя плохи, натянуты, мелочны... Все смешалось до крайности, перепуталось... Вот этой-то неопределенности, по моему мнению, и является выразителем наш умнейший Платонов».

На сцене Глагольев должен выглядеть человеком умудренным, начитанным, выдающим книжные слова за свои. В его монологе множество литературных намеков и переложений «старых, но еще недопетых песен», столь существенных для понимания чеховского творчества ранних и поздних лет.

Вот страница Достоевского, предвещающая черты Платонова («потомок предков своих»), его чудачества и его судьбу:

«Внук тех героев, которые были изображены в картине, изображавшей

русское семейство средневысшего круга в течение трех поколений сряду и в связи с историей русской, — этот потомок предков своих уже не мог бы быть изображен в современном типе своем иначе, как в несколько мизантропическом, уединенном и несомненно грустном виде. Даже должен явиться каким-нибудь чудаком, которого читатель с первого взгляда мог бы признать как за сошедшего с поля и убедиться, что не за ним осталось поле. Еще далее — и исчезнет даже и этот внук-мизантроп; явятся новые лица, еще неизвестные, и новый мираж; но какие же лица? Если некрасивые, то невозможен дальнейший русский роман. Но увы! Роман ли только окажется тогда невозможным?»

В работе над первой пьесой складывалось существенно новое понимание природы драматического конфликта. Начиная с простейшего, можно сказать так: у Платонова нет своего Яго, нет лица или круга лиц, которые преследовали бы героя, или, как тень отца в «Гамлете», открывали бы ему глаза, разоблачая измену и ложь, или каким-либо иным способом олицетворяли бы в его глазах зло бытия. Напротив — персонажи пьесы не покладая рук хлопочут о том, чтобы облегчить нравственные муки героя, одарить его счастьем, скрасить ему судьбу. Платонова, как и первого прямого его потомка — Иванова, трудно играть, поскольку интриги в традиционно-сценическом понимании этого слова нет: даже весьма опытные актеры не понимают Иванова и Платонова просто потому, что эти образы в традиционном смысле не сценичны.

«Что вы за архангел такой, что вам не живется, не дышится и не сидится так, как обыкновенным смертным?» — досадует Анна Петровна Войницева. «Сумей только не философствовать! Живи!» — совершенно правильно угадывает она источник терзаний героя, и она же в горе повторяет над убитым Платоновым: «Жизнь моя! Жизнь моя!»

Даже финальный выстрел Софьи ничего не объясняет зрителю: это — развязка, поскольку нужно было как-то кончать непомерно затянувшуюся драму, и как развязка она случайна (позднее Чехов скажет: выстрел — не драма, а случай).

Дело в том, что душевное состояние Платонова внутренне конфликтно, и конфликт здесь не зависит от злой или доброй воли действующих лиц.

Существуют по крайней мере две взаимосвязанные драматические коллизии, лежащие в основе этого сложнейшего характера. Первая из них — реальная историческая полоса «переходных лет», о которых лучше других сказал современник Чехова В. М. Гаршин, рано ушедший из жизни писатель, который, вероятно, лучше других понял бы Платонова, как

раньше и лучше других понял «Степь».

«С одной стороны, власть, хватающая и смотрящая на тебя, как на скотину, а не на человека, а с другой — общество, занятое своими делами, относящееся с презрением, почти с ненавистью... Куда идти? Что делать? Подлые ходят на задних лапках, глупые лезут гурьбой в нечаевцы — и т. д. до Сибири, умные молчат и мучаются, и им хуже всех. Страдания извне и изнутри».

Наступила предсказанная до Чехова пора, когда было «возможнее рисовать фигуры страдальцев от внутреннего недоумения». Так писал Достоевский в «Дневнике писателя», думая о судьбах старого романа и о наступающих временах, которые вскоре будут названы «чеховскими».

Вторая коллизия — одна из важнейших в истории мировой драматургии; это — коллизия совести. Она есть в трагедиях Шекспира, в русских трагедиях и драмах дочеховских времен. Есть она, конечно, и в драматургии Чехова. Своеобразие, необычность и новизну ее, то, что позволило назвать чеховский театр эпохой в истории мирового театра (античность — Шекспир — Чехов), пожалуй, удобнее всего объяснить на материале первой пьесы.

«Зло кишит вокруг меня, пачкает землю, глотает моих братьев во Христе и по родине, я же сижу, сложив руки, как после тяжелой работы... Пропала жизнь!»

Это высокий общеполитический план, в котором нот столь важной в дочеховском театре мрачной тайны, нет сознания личной вины. Актер, играющий Платонова «по старинке», не сможет понять, в чем он, собственно, виноват и почему болит его совесть: не клятвопреступник, не взяточник, не соблазнитель, не убийца — где же привычные, наработанные веками приемы игры? Как показать это зрителю: «Смешно! взятки не берет, не ворует, жены не бьет, мыслит порядочно, а... негодяй! Смешной негодяй! Необыкновенный негодяй!..»

К концу столетия в русской литературе было три основные концепции совести. Первая из них, традиционно-христианская, связана с именем Л. Н. Толстого. В ее основе лежит идея искупимости греха: неустанно трудись; создавай все, в чем нуждаешься, своими руками (сам Толстой тачал сапоги, и это стало притчей во языцех); не противься злу насилием. Поступая так, ты лично будешь чист перед совестью и людьми.

Слово «лично» нужно подчеркнуть, поскольку в учении Толстого нет места для таких понятий, как наследственный грех, историческая вина; вообще социальноисторические мотивы в толстовской этике выражены несравненно слабее, чем это будет у Чехова. Здесь сохраняется религиозно-

индивидуалистическая трактовка: грех можно искупить, вину — отработать.

Достоевский также принимал и разделял традиционно-евангелический подход к проблеме, и у него она даже не так сложна, как у Л. Н. Толстого (точнее говоря, она представлена в трудной для восприятия художественной форме, скрыта в острых, почти детективных коллизиях таких романов, как «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы», и поэтому кажется непомерно сложной). Совесть в художественном мире Достоевского — зыбкая граница между «можно» и «нельзя», отделяющая обыкновенного грешного человека, для которого десять библейских заповедей являются законом, от Наполеона, для которого законы не писаны. Совесть здесь — цена зла, или, говоря точнее, цена права на совершение зла без наказания; это — великая абстрактная теорема Раскольникова: смогу ли я жить, совершив убийство, или же для меня это равносильно самоубийству, поскольку я не Наполеон? Нетрудно видеть, что Раскольников, вынашивая свою идею, ищет крайнюю границу своего «Я»: останусь ли «Я» самим собой или это мое «Я» станет иным, чем-то неведомым мне, но ужасным, чем-то таким, с чем «Я» не смогу жить, с чем «МНЕ» не суждено примириться. Достоевский остался в границах христианского миропонимания; он дал своему осужденному в каторгу герою Евангелие, напомнив ему легенду о воскрешении св. Лазаря...

Раскольников получил от старухи страшное наследство — поврежденную совесть, с которой хорошему русскому человеку лучше не жить: непомерно тяжело, слишком больно.

Идеи Достоевского будут вскоре перетолкованы Фридрихом Ницше, который разовьет и дополнит их в духе германского расизма: совесть — удел рабов, она не нужна истинно свободному человеку («белокурой бестии», или «сверхчеловеку»), который бестрепетно совершает то, чего не смог совершить Раскольников: переступает границу, чтобы жить «по ту сторону добра и зла», где ничего недозволенного уже нет, где ответственность упразднена и поэтому все — даже все неискупимо-грешное, страшное, повергающее душу в ужас — дозволено и возможно. Ницше освобождал своих последователей от всякой ответственности не только за прошлое и настоящее, но и за все — без всяких границ и пределов — за все, что им заблагорассудится совершить в будущем.

Чехов, создавая образ Платонова, шел от тех чисто русских идей Достоевского, которые Фридриху Ницше были неведомы или недоступны, которые, быть может, он просто отбросил, поскольку они мешали ему.



Платонов — один из русских юношей времен Некрасова и Достоевского: «Люди были для меня дороже всего... Был в университете, и на Театральной площади, бывало, падшим хорошие слова говорил... Раису выкупил... Собрал со студентов триста целковых и другую выкупил...» Он из тех студентов-семидесятников, которые действительно спасали падших, бросали университеты и уходили «в народ», чувствуя себя не лишними людьми, но героями.

Нужно помнить о том, что действие первой пьесы разворачивается в России 70-х годов, в стране Некрасова; иначе в оценке Платонова неизбежны ошибки. Например, легко счесть его неудачником, поскольку он стал не Колумбом, не Байроном, не министром каких-то особенных дел, а всего лишь сельским учителем. Сельский учитель — судьба некрасовская, героическая русская судьба.

Малый театр мог не принять к постановке пьесу Чехова по множеству причин. Пьеса была в самом деле слишком растянутой и «сырой» — как говорят в театре, «несценичной»; в ней было слишком много ошибок — драматургических, объясняемых неопытностью юного автора, и самых обыкновенных грамматических; наконец, в ней не было роли для М. Н. Ермоловой. Этого было более чем достаточно для безоговорочного отклонения пьесы. Но была еще одна причина, на которую Чехову, вероятно, указали: главный герой пьесы — сельский учитель. Такого на русской сцене еще не было. Как его одеть, как гримировать, где найти актера для этой роли? Не Гамлет, не Франц Моор, не Дон-Жуан, не Глумов, не Чацкий, а самый обыкновенный сельский учитель...

Играть Платонова нужно как человека своего времени, как «героя еще не написанного современного романа», но и как особый характер, какого до Чехова на мировой сцене не было. Он соткан из противоречий и крайностей, беспощаден к себе, правдив, беззащитен и труден для всех, кто его любит или ненавидит (равнодушных к нему в пьесе нет), и труден прежде всего для себя самого.

Чтобы воплотить образ Платонова на сцене, нужен не один, а несколько разнохарактерных актеров: герой-любовник, комедийный актер. Чехов писал позднее, что персонажи «Иванова» не сочинены, родились не по авторскому произволу, не случайно, не из морской пены, а в итоге наблюдения и изучения жизни. В Платонове различимы черты, свойственные многим беспокойным и умным людям той поры: он в известной степени «лишний человек», кающийся дворянин, он вечный студент в стиле Пети Трофимова, он народник. Есть в нем и черты Дон-Жуана, о котором Чехов сказал позднее: «В этой глыбе все есть».

Здесь та же нерасчетливая юношеская щедрость, что и во всей пьесе: как можно больше, как можно шире и — по возможности сразу всё.

Любую из ипостасей Платонова театр мог показать на своей сцене: были соответствующие амплуа, костюмы, грим, приемы игры, декорации и т. д. По все черты в одном лице старый театр показать, конечно, не мог; впрочем, это едва ли возможно и в наши дни.

Поэтому важно понять, каким Платонов представлялся своему создателю, какие грани этого сложного характера Чехов считал основными.

Позднее, объясняя А. С. Суворину замысел «Иванова», он сравнивал русского с французом и немцем и нарисовал в письме синусоиды, похожие на современную кардиограмму: ровный, как метроном, ход немецкого сердца; частый, но тоже ровный, пульс француза («француз всегда нормально возбужден»); и, наконец, изломанный, с высокими всплесками («пиками») и глубокими спадами, с долгими промежутками упадка и слабости график состояний типичной русской души.

«Когда я писал пьесу, то имел в виду только то, что нужно, то есть одни только типичные русские черты. Так, чрезмерная возбудимость, чувство вины, утомляемость — чисто русские...»

Конечно, не только возбудимость, утомляемость и т. д., но и душевная отвага, обаяние, сильный и смелый ум.

Таким образом, в Платонове важен сам Платонов; важно, чтобы зрителю с первого взгляда было ясно, что перед ним человек своего времени, но в известном смысле вечный современник — русский человек, каким он был и будет, каким он в своей сущности остается и теперь.

Платонову около тридцати; это светловолосый, ясноглазый человек с русой бородкой, со стремительной легкой походкой, умный, тонкий, изящный, в секунду схватывающий суть дела — и потому замученный бесконечными разговорами, всеобщим тупоумием и злословием; крутой, как кипятик, он давно и привычно раздражен, не в силах сдерживать раздражения, срывается на крик — и, накричав, чувствует себя виноватым и больно переживает вину.

Русский человек, писал Чехов, во всем и всегда виноват: умер ли у него кто-нибудь, обидели его или он обидел, все равно; с виною или без вины, вольно или невольно — виноват. Замечательно, что эта черта была и у самого Чехова: «А я всегда — правда твоя — всегда буду виноват, хотя и не знаю, в чем» (О. Л. Книппер, 28 декабря 1900 г.).

Если мы спросим себя о причине страданий Платонова, о том, почему этому герою (он и себе-то самому кажется необыкновенным и странным) «не живется, не сидится, не спится по-человечески», зачем столько

упреков, которыми он почти истерзал себя, то окажется, что очевидной причины нет.

Платонов испытывает постоянную, сильную боль, о которой сказано так: «Платонов болит». Это совесть.

Иными словами, перед нами некое воплощение совести, «колокол, звонящий сам по себе».

Платонов знает причину своих страданий: «Сколько несчастных, сколько голодных, сколько пьяных под луной!» Странная причина: ведь сам-то Платонов в этом не виноват, и если искать виноватых, то среди тех, у кого кабаки, имения, золото.

В литературе и драматургии дочеховской поры коллизии совести выражались гораздо яснее. Например, в «Борисе Годунове» А. С. Пушкина:

Но если в ней единое пятно,  
Единое, случайно завелось,  
Тогда — беда! Как язвой моровой  
Душа сгорит, нальется сердце ядом,  
Как молотком стучит в ушах упрек,  
И все тошнит, и голова кружится,  
И мальчики кровавые в глазах...  
И рад бежать, да некуда... ужасно!  
Да, жалок тот, в ком совесть нечиста.

Коллизии больной, потрясенной совести лежат в основе всех основных романов и повестей Достоевского («Бедные люди», «Униженные и оскорбленные», «Преступление и наказание», «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»). Князь Мышкин в романе «Идиот» представляет собою, по авторскому замыслу, олицетворенную совесть, он должен страдать и казниться за всех, подобно Христу. «Больная совесть наша — Достоевский...» (М. Горький).

Но у Пушкина, Достоевского, Толстого (в «Анне Карениной» или, например, в «Крейцеровой сонате»), во всей дочеховской драматургии и прозе, у Горького («Жизнь Клима Самгина») конфликты совести не только имеют причину — без них невозможен сюжет. Без греха нет покаяния, а если нет ни греха, ни покаяния, то не о чем и писать. Преступления не было — так за что же казнить?

Не только рядовая критика и заурядный зритель, но даже Л. Н. Толстой не находил в пьесах Чехова сюжетного смысла: «Нагорожено чего-то, а к

чему — неизвестно». Безвинность страдающих чеховских персонажей (Платонов, а затем Иванов, Треплев, Тузенбах) воспринималась как бессюжетность или, в крайней форме, как художественная бессмыслица (один старый критик, сострадая трем сестрам, предложил даже купить им железнодорожные билеты в Москву. Как заметил Чехов: «Неужели в России так мало умных людей, что даже критику писать некому?»).

Если героев Чехова перенести в мир пушкинского «Бориса Годунова» или в роман Достоевского, то для них не окажется сюжетного места: это — люди, чья совесть не отягощена никакой виной, люди с безвинной совестью. Отсюда трудности при постановке чеховских пьес на сцене или экранизации, поскольку режиссер и актеры невольно ищут причину страданий героя, — так сказать, «кровавых мальчиков» — и часто додумывают или привносят в образ черты «подлеца своей жизни» (или, как в «Иванове» сказано, «гениального подлеца»), создают чуждую чеховскому художественному миру конфликтность (иной раз даже скандальность, так что сцена начинает походить на коммуналку), играют безвольно и вяло, совсем не так, как хотелось Чехову и хочется нам.

В первой пьесе складывалась своеобразная трактовка совести, имевшая серьезнейшее значение для творчества последующих лет и определенный общефилософский интерес. По Чехову, совесть есть врожденная способность души. Не отвлеченное понятие или символ веры, а реальное свойство реальной души, принадлежащей своему времени, общественному слою, своей судьбе. Эта способность отличает человека от нечеловека, делает его существом общественным, способным переживать «чужую» боль, обиду или беду как свою личную боль и обиду. «Вот так ходишь по городу целый день, и ни одного человека с совестью» — эти слова из поздней повести Чехова характеризуют каждого отдельного человека, но, конечно же, и «город» как художественный образ множества, сообщества людей. Интересно, что само представление о «городе» появилось в первой пьесе: «Сто миллионов людей — и ни званых, ни избранных...»

Человек — в этом его трагедия, но и его счастье — не только индивидуальность, «особь», даже не часть целого, которую, подобно винтику, можно заменить другой частью; в известном смысле, человек и есть это «целое», поскольку его душевные качества, прежде всего его совесть (она может быть повреждена или утрачена, ее может и вовсе не быть) определяют качества целого, то есть «город», образ жизни сообщества людей, где все связаны между собою, где па каждом лежит доля общей вины, потому что ни один наш шаг не проходит в мире

бесследно.

«Какая-то связь невидимая, но значительная и необходимая, существует между... всеми, всеми; в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно...» («По делам службы»), Чехов изменил не просто меру вины и ответственности за нее (так сказать, меру «преступления и наказания»), а скорее понимание вины, которая может ведь быть и безличной.

Если же искать виноватых в чеховской пьесе, то нужно назвать Венгеровича-старшего, которому принадлежат 70 кабаков и несколько пущенных с молотка имений, а вовсе не Платонова, у которого ничего, кроме совести, нет. В литературном смысле его слова ничем не примечательны; в них нет того, что всегда было главным в искусстве — образов, их легко пропустить. А пропустить их нельзя: Чехов помнил эту фразу, не раз возвращался к ней в последующие годы; в конце концов она приобрела в «Крыжовнике» свой полный и окончательный вид.

«Я соображал: как, в сущности, много довольных, счастливых людей! Какая это подавляющая сила! Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч живущих в городе ни одного, который бы вскрикнул, громко возмущился. Мы видим тех, которые ходят на рынок за провизией, днем едят, ночью спят, которые говорят свою чепуху, женятся, старятся, благодушно тащат на кладбище своих покойников; но мы не видим и не слышим тех, которые страдают, и то, что страшно в жизни, происходит где-то за кулисами. Все тихо, спокойно, и протестует одна только немая статистика: столько-то с ума сошло, столько-то ведер выпито, столько-то детей погибло от недоедания».

Платонов воспринимается как герой потому, что берет вину на себя; не свою долю, не часть вины, а всю ее целиком, и это выделяет его среди персонажей «Безотцовщины»; он в самом деле выступает в ореоле безвинного мученичества.

Можно было бы сказать, что основной для Чехова — в первой пьесе, «Иванове» и «Дяде Ване» — была проблема национального характера. Это верно, но здесь нужен ряд пояснений. Прежде всего, сама проблема, далеко не новая в русской литературе, поставлена необычно. Это не романтический индивидуализм Пушкина и Лермонтова (Онегин, Печорин), не историческая героика Л. Н. Толстого (князь Болконский, Ростовы, Безухов), не былинные образы гоголевского «Тараса Бульбы», не

критический реализм «натуральной школы», а совершенно своеобразный реально-исторический взгляд, унаследованный от Достоевского: «У нас создан веками какой-то еще невиданный высший культурный тип, которого нет в целом мире, — тип всемирного боления за всех. Это — тип русский... Он хранит в себе будущее России» («Подросток»).

«Безотцовщина» — пьеса о критической, переломной поре русской жизни, а не об отдельном происшествии или событии, не об одном, пусть и замечательном, герое, не о частной судьбе. Печальный след, оставленный в нашем сознании вульгарным социологизмом, ярче всего, пожалуй, отпечатался в отношении к искусству как продукту своего времени. Мы все согласились на том, что действительность отражается в романах или пьесах независимо от авторской воли, «объективно», и нам, в конце концов, не так уж важно знать, входило ли отражение действительности в авторский замысел или же писатель распутывал какой-нибудь особенно хитроумный узелок любовной интриги и ни о каком «охвате жизни» даже не помышлял. *Энциклопедичность* — важнейшее и, может быть, редчайшее свидетельство высокого и подлинно художественного призвания, — пусть на первых порах неудач, как это и получилось в юношеской чеховской пьесе, было больше, чем успехов и удач. В стремлении охватить как можно больше лиц, эпизодов, коллизий, событий, судеб Чехов как будто сказал себе: «Неважно, нравится мне все это или нет, неважно, как я к этому отношусь — людям подавай людей, а не самого себя», и в молодой дерзости попытался вывести на сцену сразу все и вся. Здесь столько раз меняются кулисы, декорации, костюмы, виды на природу и виды на жизнь, автор так универсален в своем подходе к материалу и так неуступчив в его отборе (не эпизод какой-нибудь интересный, захватывающий, не любовная история, а сразу все — и разорение дворянских гнезд, и продажа имения, и чтение новейших книг, и мотив счастливого будущего, проданного за долги, и нигилизм, и помещики, и врачи — куда уж больше?), что не приходится и сомневаться в том, что он задумывал энциклопедию русской жизни, — в этом суть. Не отдавая предпочтения ни одному лицу, не возвеличивая и не обличая, юноша бесстрашно следовал совершенно пушкинской традиции, с которой в русском сознании прежде всего и связывается энциклопедизм.

Первая пьеса вводит нас в художественный мир Чехова, предваряя многое из того, что будет сказано в творчестве зрелых лет — от повестей и

пьес 90-х годов до «Вишневого сада». Мотив родового имения, проданного за долги предков и за их грехи, не просто намечен, но разработан в первой пьесе столь обстоятельно и подробно, что его хватило до конца жизни; то же самое можно сказать и о ряде других мотивов, образов, тем. Мы понимаем это, поскольку знаем и «Мою жизнь», и «Дядю Ваню», и «Трех сестер» и видим чеховское творчество от истоков до устья. Но, с другой стороны, и Чехов помнил свой первоисток — пухлую рукопись, хранившуюся в семейном архиве, подальше от посторонних глаз, так, что даже М. П. Чехов не имел о ней сколько-нибудь достоверных известий.

При первом чтении пьеса разочаровывает бесчисленными своими несовершенствами, пугает чрезмерным объемом и совсем еще не чеховским многословием. Но терпение вознаграждается сторицей: перечитывая пьесу снова и снова, начинаешь замечать соответствия, которые прежде не привлекали внимания, находишь сцены, монологи, отдельные яркие строки, отозвавшиеся в поздней драматургии и прозе.

«Гамлет боялся сновидений» — это повторится в позднем рассказе «Страх». Здесь не просто словарное совпадение, но еще и характерно чеховская приверженность к Шекспиру, столь обычный «шекспировский фон», важный для внимательного и серьезного читателя.

Монологи Софьи о труде возобновятся в мечтах Ирины из «Трех сестер».

Эту рукопись, столь таинственно затерявшуюся у истоков творческой биографии Чехова, было бы всего правильнее называть так, как говорят о семенах и саженцах профессиональные садоводы — «посадочный материал»; тогда, быть может, нам удастся понять, насколько глубоким и плодородным был этот первый серьезный творческий замысел и как благосклонна была к нему судьба, позволившая ему расти укромно, вдали от посторонних глаз.

Чехов сказал однажды, осуждая душесипательную бытовую мелодраму, которую тогдашняя критика принимала за социально-проблемный реализм (что, впрочем, нередко случается и в наши дни): «Зачем это нужно — писать, что некий садится в подводную лодку и плывет на Северный полюс, чтобы там погибнуть во льдах из любви к Марье Ивановне? Так не бывает. В жизни люди обедают, только обедают, а в это время слагаются их судьбы и разбивается их жизнь». В пьесах Чехова, по меркам старого театра, мало действия, мало движений, поступков, конфликтов — на сцене почти нечего делать, нечего играть. Треплев в «Чайке» застрелится, но это произойдет за кулисами, а на сцене скажут, что лопнула склянка с эфиром; дуэль в «Трех сестрах» случится тоже за

кулисами, и там же, за сценой, перейдет из рук в руки вишневый сад. Да и в первой пьесе целыми актами играют в шахматы, читают или говорят о прочитанном, пьют, едят... Словом, «люди обедают» — а в это время идут дожди, ложатся снега, чередуются зимы, лета, весны и осени. И так, в сущности, во всех пьесах и во многих рассказах и повестях: криками сов по ночам, кликами журавлей, воем вьюги, лунным светом, мерцанием звезд природа напоминает о себе, поскольку персонажи Чехова наделены своеобразным «шестым чувством» — чувством родной земли и часто сами по себе воспринимаются как явления русской природы. Вот как ощущает в первой пьесе свою отчужденность от родного для Платонова мира Венгерович, его антипод: «Деревья шепчут не для меня... И луна не смотрит на меня так приветливо, как на этого Платонова... Она старается смотреть холодно... Ты, мол, не наш... Ступай отсюда, из этого рая...»

Иногда герои Чехова — тот же Платонов или Иванов — радуются чему-то без особых поводов или погружаются в безысходную хандру, даже не подозревая, какие могучие, древние силы влияют на них, пока они ищут причины своих переживаний в собственных или чужих ошибках, в любви или нелюбви. Они живут в огромной стране с великой историей, в которой было много трагических глав, страшных, кровавых страниц, и, при всей своей личной неповторимости, они наделены генетической прапамятью, дающей знать о себе то неведомыми страхами, то нежданной тоской и тревогой души.

В знаменитом письме к Д. В. Григоровичу 5 февраля 1888 года Чехов писал: «Вся энергия художника должна быть обращена на две силы: человек и природа».

Вся энергия — нужно подчеркнуть и выделить эти слова; они определяют, быть может, самое важное в Чехове — художнике и человеке. Среди особенностей русского характера Чехов отметил беспокойный анализ, раннюю зрелость, страстную жажду жизни и правды, жажду деятельности, «широкой как степь», но тут же вспомнил суровый климат, суровый народ с его тяжелой историей, татарщину, бедность. У Чехова особенно интересны картины далекого прошлого, которые непроизвольно приходят на ум персонажам, припоминаются как былое, будто это действительно было или могло с ними быть: «Вдруг он вообразил страшный шум, лязганье, крики на каком-то непонятном, точно бы калмыцком языке; и какая-то деревня, вся охваченная пламенем, и соседние леса, покрытые инеем и нежно-розовые от пожара, видны далеко кругом и так ясно, что можно различить каждую елочку; какие-то дикие люди, конные и пешие, носятся по деревне, их лошади и они сами так же



багровы, как и зарево па небе.

«Это половцы», — думает Ярцев.

Один из них — старый, страшный, с окровавленным лицом, весь обожженный — привязывает к седлу молодую девушку с белым русским лицом. Старик о чем-то неистово кричит, а девушка смотрит печально, умно...

<...> поднимаясь к себе по лестнице, он все никак не мог очнуться, и видел, как пламя перешло на деревья, затрещал и задымил лес; громадный дикий кабан, обезумевший от ужаса, неся по деревне... А девушка, привязанная к седлу, все смотрела» («Три года»).

Человеку, не обладающему генетической памятью, даже если он вполне владеет русским языком и читал Чехова, такие картины — внезапные отблески отшумевших набегов, пожаров и войн — могут показаться, пожалуй, случайными. Но у Чехова они потому и обычны, что он имел в виду одни только типичные русские черты; есть они и в первой пьесе: «Нам бы с тобой пустыню с витязями, нам бы с тобой богатырей со стопудовыми головами, с шипом, с посвистом...» А едва ли не самое типичное у чеховских героев — особое мироощущение, чувство истории, чувство безграничного пространства, лежащего вокруг души. Поэтому они с таким беспокойством думают о судьбе лесов, рек и лугов, боров и рощ своей родины, и не отделяют их судьбу от своей собственной: «Вот как сказал сейчас Астров: все вы безрассудно губите леса, и скоро на земле ничего не останется. Точно так же вы безрассудно губите человека, и скоро, благодаря вам, на земле не останется ни верности, ни чистоты, ни способности жертвовать собой» («Дядя Ваня»).

Платонов — первый из «чеховских» людей русской литературы, наделенных своеобразным «угрюмством», чувством вечной ответственности и вины, перевозбужденных, легко ранимых; как скажет Иванов ему вслед: «День и ночь болит моя совесть, я чувствую, что глубоко виноват, но в чем собственно моя вина, не понимаю». Но в том и суть, в том и загадка этой таинственной роли, что личной вины ни у Платонова, ни у Иванова, ни у «чеховского человека» вообще (или, как стали писать уже в наши дни, «человека чеховской марки») нет, как нет ее, например, у степи: «вины не было, но она все-таки просила у кого-то прощения и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя...» В мире Чехова вообще важна эта гипербола совести, принимающей на себя не только грехи отцов, но всю непомерную тяжесть исторической ответственности и вековечной боли, как в «Вишневом саде», где с каждой вишни, с каждого листка глядят лица тех, кто когда-то жил на земле и

оставил в саду свою душу.

Образ Платонова был создан человеком, которому предстояло стать земским врачом, составить первую в нашей истории перепись российской каторги, построить три школы. Он знал, что совесть — это свойство души, соединяющее каждого из нас с обществом, городом, миром. Она может быть чистой, но не бывает спокойной, и в этом вся ее суть. Мы это поняли после революций и войн, после тех потрясений, которые называют глобальными, когда были подорваны в своих основах все понятия нравственной ответственности, совести и вины. По-настоящему ужасны события, где виноватых нет, и даже если человек может сказать о себе: я лично ни в чем не виноват, на нем все равно остается доля общей вины — за то, что спиваются с круга целые поколения, за «немую статистику», о которой сказано в «Крыжовнике», за истощение природы, о котором предупреждал «Чехов, за гибель мира, когда в экологическом изнеможении, в радиационном безмолвии или атомном пламени исчезнет самое понятие вины, поскольку не будет уже ни правых, ни виноватых.

Совесть в мире Чехова столь же важна, как рок в античной трагедии, она неусыпна и вездесуща, ей ведомо все. Так Асорин в рассказе «Жена» слышит таинственный внутренний голос, вещающий правду (его одного достаточно, чтобы понять, насколько многогранен реализм Чехова): «Вы камер-юнкер? Очень приятно. И все-таки вы гадина».

В тексте пьесы — множество литературных намеков, прямых и скрытых цитат и всяческих упоминаний, обращенных к людям памятливым и начитанным — начиная от «фонвизинских солидных Стародумов и сахарных Милонов» до романтических «кружков и Арзамасов» времен декабристов и Пушкина. Здесь есть следы чтения античной трагедии: «Понимаю я царя Эдипа, выколовшего себе глаза! Как я низок и как глубоко познаю свою низость!»; есть Некрасов, есть обширные цитаты из книги Мазоха «Идеалы нашего времени», модной в конце 70-х годов. И рассуждения, споры о литературе, уместные скорее в прозе, чем в драматургии — так это и останется у Чехова навсегда, только в рассказах и повестях позднейших лет «литературности» больше, а в классических пьесах — в «Трех сестрах», например, — останутся лишь отдельные памятные строки, почти пословицы: «Буду теперь, как гоголевский сумасшедший... Молчание... Молчание...»

Не повторится лишь спор о Пушкине, Лермонтове и Гейне, о Гёте и Ауэрбахе в гротескном контексте речей Венгеровича: «Есть поэты — хорошо, нет их — еще лучше! Поэт, как человек чувства, в большинстве случаев дармодед, эгоист...»

Книжные речи о вечных идеалах человечества и бессмертных принципах свободы не имеют в глазах молодых героев чеховской драмы ни малейшей цены; те «руководящие звезды отцов», которые так озадачивают Сашу Платонову при чтении «Идеалов нашего времени», для них навсегда погасли.

«Саша. Где я остановилась? (*Читает.*) «Пора, наконец, снова возвестить о тех великих, вечных идеалах человечества, о тех бессмертных принципах свободы, которые были руководящими звездами наших отцов и которым мы изменили, к несчастью». Что это значит? (*Думает.*) Не понимаю... Отчего это не пишут так, чтобы всем понятно было?»

Обращение к книге Л. фон З.-Мазоха, из которой и перешли в пьесу все эти непонятные детям лозунги, имело важный для Чехова смысл: возникали своеобразные ассоциации, связанные с именем Мазоха, а сама тема «отцов и детей» получала новую, не связанную с тургеневской традицией, трактовку.

Так возникал один из примечательнейших приемов чеховской поэтики: «высокое» книжное или романическое слово в новом для себя контексте низводилось к пародии, переосмысливалось и развенчивалось.

В театральной критике и в самом театре наметился путь упрощения слишком сложного для сцены Платонова — путь, который может быть назван «приведением к Дон-Жуану». При желании в «Безотцовщине» можно найти подходящие для такой трактовки мотивы («У людей мировые вопросы, а у меня женщина! Вся жизнь — женщина! У Цезаря — Рубикон, а у меня — женщина...»).

Но Платонов был задуман как антитеза Дон-Жуану; у него важна скорее лирическая, чем трагедийная черта: он не соблазняет женщин — просто не владеет этим древним и трудным искусством и даже не помышляет о нем; но тем не менее оставляет их безутешными. Здесь одна из загадок и тайн первой пьесы: за что, собственно, любят Платонова? Ведь со времен Тургенева повелось и вошло в привычку — любить непременно за что-то. За то, что герой, человек особенный, новый, борется, например, с угнетением, или за освобождение Болгарии, или спит на гвоздях. У Чехова же любят потому, что любят; как скажет позднее Маша в «Трех сестрах»: полюбила — значит, такая моя судьба...

Если есть любовь, у человека все есть. Чеховские пьесы и повести часто бывают построены так, что в целом городе некого любить — нет людей умных, пленительных, кроме того единственного, кто, как Платонов, является героем по своей природе: «Ты... ты только и человек».

Влюбленность, любовь — одна из заглавных тем первой пьесы, как,

впрочем, и чеховского творчества вообще: «...нужно, чтобы в рассказе были он и она и чтобы отношения между ними развивались и усложнялись». Чехов возвращал в литературу пушкинское понимание любовной темы с ее элегической таинственностью: «То, что мы испытываем, когда бываем влюблены, быть может, есть нормальное состояние. Влюбленность указывает человеку, каким он должен быть» (Записная книжка).

Мало сказать, что Платонова любят верно и преданно — его любят все: благополучная Софья, словно бы только что вышедшая из какого-то псевдотургеневского романа, и Анна Войницева, и дурнушка Грекова, и особенно Саша — все несут свой счастливый крест, все живут светом этой любви — светом, конечно, отраженным, но в этом-то суть: каков же в своем источнике свет, если он порождает столь яркие отражения? Пусть даже в каждой из героинь первой пьесы есть уже Душечка — все равно: «Посмотрите на влюбленных; все талантливы».

Чехов сделал, кажется, все, чтобы первый его герой как можно менее походил на бессмертного соблазнителя, роль которого на старой сцене и традиционна, и не слишком трудна. Любовь, которой окружен Платонов, не заполняет и не заменяет жизнь — этим сознанием с первых же страниц отравлены все его романы. Собственно, он никого не соблазняет, ничего похожего не только на Дон-Жуана, но и на Печорина или Онегина с его «наукой страсти нежной» в нем нет. Соблазняют и любят его, он же лишь неумело противится деятельным попыткам женщин перекроить его жизнь на какой-то новый, осмысленный лад. Героиням пьесы любить больше некого. В любовных коллизиях «Безотцовщины» Платонов — пассивная, даже страдающая сторона.

Чехов писал об «Иванове»: нельзя играть героя этой пьесы однотонно и вяло, минуты уныния и душевного спада должны чередоваться с большими подъемами, с проблесками страсти и бешенства.

Невозможно представить себе и Платонова в исполнении неярком и монотонном. Здесь нужен ироничный, тонкий, с большим внутренним обаянием актер, способный сыграть насмешку, отчаяние, ярость. Здесь недопустима бледная стилистика, бедная внешность, бедный безвольный темперамент; на сцене должны сойтись и раскрыться крайности очень широкой души.

Драматургия Чехова явилась новым словом в истории мирового театра, открывая в этой тысячелетней истории особую главу. «Иванов», «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад» далеко опережали свое время, колебля устои традиционной сцены, ее освещенные веками эстетические догмы. Мы и до сих пор не вполне понимаем, почему, например, «Чайка», в которой нет ни одной смешной сцены, роли или хотя бы реплики, названа комедией; даже новаторы, те, кого зовут преобразователями театра, даже сам К. С. Станиславский спорил в свое время с Чеховым, доказывая, что «Вишневый сад» — не комедия, а трагедия, какой бы светлый выход к новой жизни она ни открывала.

Первая пьеса, написанная с тем пренебрежением к театральным условностям, какие может позволить себе лишь очень молодой и неосторожный человек, дает возможность понять, к чему стремился в своих исканиях и что в конце концов дал мировому театру Чехов, этот реформатор, так долго не находивший понимания.

Начинать нужно с ошибок и отступлений от законов и правил сцены, которыми изобилует «Безотцовщина» и о которых много писали советские чеховеды. «В пьесе мы найдем большие художественные недостатки... Пьеса оказалась сырой, плохо оформленной, наполненной сентенциями и лишенной крепко сложенных образов... Пьеса изобилует мелодраматическими эффектами...» Или еще: «Чехову не удастся справиться с поставленной перед собой большой, сложной и, несомненно, непосильной для молодого начинающего писателя задачей... Она (то есть «Безотцовщина». — М. Г.) явно незрела, действительно чрезвычайно громоздка и основательно грешит многими из... мелодраматических эффектов».

Подобных отрицательных суждений, одинаковых по смыслу, стилю и словарю, можно привести немало; в сущности, других в литературе о Чехове долгое время и не было. Со временем он научился писать пьесы, приемлемые для постановки на старой сцене, без грубых ошибок, но эти пьесы, так сказать, формально сценичные, с привычным чередованием действий, с интригой, кульминацией и развязкой, оставались чуждыми традиционному театру по существу. О недостатках же «Безотцовщины» можно сказать одним словом: это не пьеса, а материал для талантливой и смелой постановки. Этот далекий от совершенства юношеский труд не только нуждается в режиссере, но не может быть поставлен на сцене (или экранизирован) без большой режиссерской работы. Иными словами, уже первая пьеса Чехова предвещала появление нового, так называемого «режиссерского», театра. К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко

явились его основоположниками, а Московский художественный театр — его прообразом и непревзойденным образцом. Режиссеры были, конечно, и в старом театре, но роль их была скорее организационно-технической, чем творческой. До «Чайки» и МХТ мировой театр не знал великих режиссеров, и само словосочетание — «великий режиссер» — во времена Ермоловой показалось бы, конечно, странным. Любопытна ошибка Адама Ханушкевича: ставя в 1974 году «Безотцовщину» на сцене варшавского Народного театра, он был уверен, что это не первая пьеса, созданная «юношей, хотя бы и гениальным», а серьезный труд зрелого и опытного мастера; А. Ханушкевич полагал, что такая пьеса могла появиться у Чехова лишь после «Иванова» и «Дяди Вани», после путешествия на Сахалин, не раньше 1894 года, в пору «Чайки»...

Столь своеобразное мнение не стоит отбрасывать; польский режиссер читал «Безотцовщину» не так, как читают ее люди, не знающие современного театра, и, как это ни странно, по-своему он был прав.

Первая пьеса и создавалась с мыслью об искусстве сцены, каким ему рано или поздно суждено было стать, и хотя в словаре Чехова не было слов — «режиссерский театр», пьеса предвосхищала его появление. Удачнее других о новом театре Чехова сказал его французский биограф Даниэль Жиллес: «Этот молодой человек, вчера еще подросток, несомненно, глубокий драматург. В первой же своей попытке он пробует опрокинуть существующие драматические правила и заменить их своими. Мало того, что он ничего не заимствует у своих предшественников, он стремится революционизировать театр своего времени, создавая пьесу без сюжета, комедию, основа которой, в своем третьем измерении, глубоко драматична». Как долго, с какой провинциальной непосредственностью писали у нас о просчетах и неопытности Чехова, о недостатках его «Безотцовщины», с какой духовной слепотой не замечали ее достоинств! Француз Жиллес утверждает, что «этот юноша ничего не заимствует у своих предшественников», отечественные наши специалисты и знатоки, опуская Чехова до своего интеллектуального уровня, писали о мелодраматичности его пьесы, и даже М. П. Чехов, брат и биограф писателя, счел нужным блеснуть эрудицией и заметить, что пьеса была написана «по образцу французских мелодрам»! Чехов был завзятым театралом, он сам ставил комедии и в них играл; он был юным драматургом, это так, но вовсе не был «начинающим» в современном смысле этого слова, ни тем более «неопытным». Позднее, набравшись опыта, он не создал ни одной роли, ни одной сцены в духе старого театра — все вопреки его правилам, в нарушение его законов, так что театральные

критики не знали, как эти пьесы и называть то ли повестями для сцены, то ли комедиями для чтения. Все, что было написано позднее, выросло из «Безотцовщины».

«В этой первой пьесе Чехов еще ищет топ и освещение. Зато он уже нашел своих персонажей и свои темы, — писал в книге «Чехов» Даниэль Жиллес. — Можно даже сказать, что все они с пылкой юношеской щедростью сосредоточены в этом первом опыте... «Платонов» — это кулиса, из-за которой чеховские типы выйдут на свет в «Иванове», «Трех сестрах», «Вишневом саде».

Нет, первая пьеса не была литературным пустяком, о котором помнят лишь потому, что автор ее впоследствии стал Чеховым. Мир ее — это мир сложных характеров, глубоких конфликтов и душевных страданий, воссозданных с таким чувством поэзии и правды, с такой наивной и неумелой талантливостью, что материала хватило на много лет. Если бы авторская принадлежность первой пьесы вызывала сомнения, то их нетрудно было бы развеять прямыми сопоставлениями с поздней драматургией и прозой. Что касается просчетов и недостатков, о которых так много писали, то в известном смысле они-то, ошибки и недостатки, были для будущего творчества особенно важны. Историк литературы должен помнить, что в том возрасте, когда Чехов писал первую пьесу, Гоголь дописывал «Ганца Кюхельгартена», Тургенев сочинял традиционные стихи и совсем еще не думал о прозе, а Некрасов готовился издать «Мечты и звуки». Тогда, может быть, первая пьеса получит верную оценку, Чехов же удивит нас не ошибками и неопытностью, а необычайно ранней силой писательской зрелости: второго такого примера в истории нашей литературы, пожалуй, нет.

## В МОСКВЕ

На пороге 80-х годов, когда семейство Чеховых обосновалось в Москве навсегда, она целиком еще вписывалась в кольцо Садовых улиц, за которыми лежали ее слободки — Красносельская, Лужники, Дмитровка, Сыромятная. Сравнительно дальними окраинами считались Лефортово, Марьино, Хамовники, а Кунцево, Разумовское, даже Сокольники, — это уже Подмоскovie, грибные дачные места.

«В мае Лаптевы переехали на дачу в Сокольники...» («Три года»).

В отличие от геометрически пропорционального Петербурга старшая столица распространялась от Кремля кольцами, как наслаивается год за годом ствол вокруг сердцевины. Радиальные улицы и переулки ветвились, пересекая друг друга и заходя в кривые колена и тупички — и старожила не вдруг нашел бы дорогу, не будь в Москве сорока сороков ее церквей и церквушек. «Кто привыкнет к ней, тот не уедет из нее, — писал Чехов в 1881 году. — Я навсегда москвич».

Неподалеку от дома, где на первых порах поселилось семейство Чеховых, высилась колоколенка Николы на Грачах, отчего и улица называлась Грачевкой.

Вид старой Москвы изумлял людей, повидавших множество городов и стран, — людей, которых трудно было привести в изумление. Норвежский писатель Кнут Гамсун написал о ней: «Я побывал в четырех из пяти частей света... Но Москва — это нечто сказочное!..

В Москве около 450 церквей и часовен, и когда начинают звонить все колокола, то воздух дрожит от множества звуков в этом городе с миллионным населением. С Кремля открывается вид на целое море красоты. Я никогда не представлял себе, что на земле может существовать подобный город: все кругом пестреет зелеными, красными и золочеными куполами и шпицами. Перед этой массой золота, в соединении с ярким голубым цветом, бледнеет все, о чем я когда-либо мечтал».

Однажды — жизнь была уже на исходе — Чехов был у Морозовых, смотрел из окна на золотые маковки Замоскворечья, слушал, как звонили к вечерне: «Люблю церковный звон. Это все, что осталось у меня от религии — не могу равнодушно слышать звон».

Жителей в Москве в эту пору было уже за восемьсот тысяч, она быстро менялась, застраивалась. Историк И. Забелин находил, что в старину она «представляла больше живописности, чем теперь, когда под



бульжною мостовою везде исчезли сохраняемые только в именах церковных урочищ поля, полянки и всполья, пески, грязи и глинища, мхи, ольхи, даже дебри или дерби, кулижки, то есть болотные места и самые болота, кочки, лужники, вражки-овраги, енды-рвы, горки, могилы, боры и великое множество садов и прудов».

Красные ворота, Петровские ворота, Кузнецкий мост — эти названия и в те времена были уже историческими метафорами, но старые здания университета, как и теперь, стояли напротив Кремля, и там же, где теперь, был Малый театр, именовавшийся в Москве вторым университетом.

Первый год жизни в Москве почти не оставил следов в биографии Чехова, хотя он, по-видимому, довольно часто писал двоюродным братьям и дяде Митрофану Егоровичу, чувствуя себя на первых порах больше таганрожцем, чем москвичом. Письма до нас не дошли, но нельзя сказать, что мы ничего не знаем об этой переломной поре. Сохранились, например, экзаменационные ведомости, из которых следует, что Чехов удачно сдал экзамены за первый курс: пятерки по ботанике, зоологии, химии, энциклопедии медицины, четверки по физике, минералогии, немецкому языку; единственная удовлетворительная оценка — по анатомии. За все годы своего студенчества Чехов получил еще лишь одну тройку — по теоретической хирургии на третьем курсе. Пятерок в ведомостях гораздо больше, чем четверок; Чехов учился успешно.

К лету 1880 года он закончил первый курс медицинского факультета. Начиналась его литературная биография. Наступали знаменательные пушкинские дни, о которых он писал в Таганрог.

«Сегодня получил от милого Антоши письмо, читая которое я прослезился. Я сам люблю великого Пушкина, а Антоша изобразил самое жалостное из его жизни — несчастную смерть его» (М. Е. Чехов).

Чехов был свидетелем события, о котором не забудет Москва. 6 июня 1880 года был открыт памятник Пушкину, стоявший тогда на Тверском бульваре, почти точно напротив того места, где находится он теперь. Как скажут о нем позднее: мы проходим, а он стоит. Под листопадами и метелями, под дождями и солнцем — мы проходим, а он стоит...

7 и 8 июня 1880 года в зале Благородного собрания (теперь Колонный зал) в память о Пушкине речи произнесли И. С. Тургенев и Ф. М. Достоевский. Это были единственные вечера, когда Чехов мог слышать и видеть их. Оба они принадлежали скорее истории русской литературы, чем ее текущему дню, оба вскоре ушли из жизни. «Несколько поколений подряд прошли перед нашими глазами, — сказал тогда Тургенев, — и для них имя Пушкина было всегда лишь одним из ряда «обреченных забвению имен...».

Ф. М. Достоевский, готовясь к речи, «смирнехонько» сидел, притаившись около эстрады и кафедры, записывая что-то в тетрадке... Говорил он просто, совершенно так, как бы разговаривал с знакомыми людьми, не надседаясь в выкрикивании громких фраз, не закидывая головы... без малейших отступлений и ненужных украшений он сказал публике, что думает о Пушкине как выразителе стремлений, надежд и желаний той самой публики, которая слушает его сию минуту, в этом же зале. Он нашел возможным, так сказать, привести Пушкина в этот зал и устами его объяснить обществу, собравшемуся здесь, кое-что в теперешнем его положении, в теперешней заботе, в теперешней тоске. До Ф. М. Достоевского этого никто не делал, и вот главная причина необыкновенного успеха его речи» (Г. И. Успенский).

Достоевский говорил не о гармонии Пушкина, а о его душевной тревоге и неустанных исканиях совести: «Тут уже подсказывается русское решение вопроса, «проклятого вопроса», по народной вере и правде: «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудись па родной ниве», вот это решение по народной правде и народному разуму. «Не вне тебя правда, а в тебе самом; найди себя в себе, подчини себя себе, овладей собой — и узришь правду. Не в вещах эта правда, не вне тебя и не за морем где-нибудь, а прежде всего в твоём собственном труде над собою. Победишь себя, усмиришь себя — и станешь свободен как никогда и не воображал себе, и начнешь великое дело, и других свободными сделаешь... и поймешь наконец народ свой и святую правду его. Пе у цыган и нигде мировая гармония, если ты первый сам ее недостоеин, злобен и горд и требуешь жизни даром, даже и не предполагая; что за нее надобно заплатить».

Речь появилась в «Московских ведомостях» через несколько дней. Как Чехов читал или потом перечитывал эту речь, в точнейшем смысле слова историческую? Так ли, иначе ли, но с этого времени началось влияние Пушкина и Достоевского — одновременное, двойственное, во многом противодействующее влияние, о котором мы мало думали и мало писали, о котором готовы были сказать — и даже вслед за старой критикой говорили, — что его не было, не могло быть в литературной судьбе Чехова, шедшего иным путем — от мелочишек, от «ерунды с художеством» к... чему же? Как в старину, так и теперь: в основном и главном Чехов связан не с Пушкиным, не с Достоевским, не с Толстым, ни даже с Тургеневым, а с писателями второго и третьего плана, которых давно уже никто, кроме узких специалистов, не помнит и не читает. Как будто не Пушкин сказал: «талант неволен», подразумевая объективную историческую

преемственность нашей литературы; как будто сколько-нибудь значительное имя могло появиться и сохраниться в исторической памяти безотносительно к Пушкину и без него!

Здесь важны не орнаментальные цитаты, хотя бы и очень яркие, не чеховский взгляд на писаревщину, надолго заслонившую Пушкина от России («ни в чью душу не повеет от него миром, знающих он раздражит, а не знающих наградит ложными представлениями — и только», — писал Чехов о Писареве в 1889 году). Здесь имеет значение лишь все множество пушкинских отзвуков и соотнесений в своде сочинений и писем Чехова — всего вернее было бы определить их как «пушкинское эхо» — и сознание личной свободы и личной ответственности перед прошлым и будущим своей литературы и своей страны.

Идеи свободы и вольности, терпение и надежда — «несчастью верная сестра» — откуда они у Чехова, если не от Пушкина? «Ах, свобода, свобода! Даже намек, даже слабая надежда на ее возможность дает душе крылья, не правда ли?» («Человек в футляре»).

Всякий раз обращение к Пушкину пробуждает радость, как в крошечном рассказе «После театра»: юная героиня, «себе усвоив чужой восторг, чужую грусть», мерцает и светится отраженным сиянием пушкинских стихов. «Я люблю вас, — написала она, — но вы меня не любите, не любите!» Написала и засмеялась... Без всякой причины в груди ее шевельнулась радость; сначала радость была маленькая... потом она стала шире, больше и хлынула, как волна... Она пошла к себе на постель, села и, не зная, что делать со своею большою радостью, которая томила ее, смотрела на образ, висевший на спинке ее кровати, и говорила:

— Господи! Господи! Господи!»

Россия и в 1880 году оставалась страной Пушкина — страной, «где сердце он похоронил», хотя и крепостничество было отменено, и 1861 год был уже далекой историей. Но мотив странничества и самый образ странника — пушкинского странника совести, которого до речи Достоевского у Пушкина как будто бы и вовсе не замечали, — откуда они в рассказах «Перекасти-поле» или «На пути», вообще в «серьезных» рассказах, повестях, пьесах Чехова? Едва ли возможно идти к Чехову прямо от Пушкина; в истории литературы и в нашем сознании между ними стоит Достоевский с его пушкинской речью. Чехов без серьезной предыстории, без памяти о Пушкине, без мысли о Достоевском — это, быть может, и вошло уже в привычку и даже в «научный обиход», но это всего лишь упрощенная и плоская схема, которую следовало бы оставить без всяких оговорок, принимая во внимание ее смехотворность.

С возвращением в русскую жизнь «бодрого, ясного, незапутанного Пушкина» восстанавливалась связь времен, казавшаяся потерянной, а вместе с нею и пушкинская — то есть прежде всего историческая — мера ценностей. Трудным было время Победоносцева, но время Николая I было страшнее; нелегко складывались судьбы тех, чья молодость пришлась на 80-е годы, но судьба декабристов, жертвенная их жизнь, десятилетия их каторги — разве это сравнимо? А быстротечная жизнь самого Пушкина — когда же она была легка, от самой юности до последнего часа?

С возвращением Пушкина наступал черед нового литературного поколения, в котором, как это выяснится со временем, первое место принадлежало Чехову. Это ему предстояло унаследовать «объективность» пушкинского дарования, где «субъективность личности сказывается лишь одним внутренним жаром и огнем», стать более свободным, более русским человеком и «заслужить вполне название национально-всемирного поэта, которое, — так в 1880 году говорил Тургенев, — мы не решаемся дать Пушкину, хотя и не дерзаем его отнять у него».

1880-й, пушкинский год был для Чехова по-своему символическим. Из фонда, основанного выпускниками Царскосельского лицея и всенародно копившегося целых двадцать лет, была, после оплаты всех расходов по установке памятника, выделена Пушкинская литературная премия. Присуждалась она отделением российской словесности императорской Академии наук, хотя к числу высочайших или академических наград не относилась. Чехов получил ее спустя восемь лет и почувствовал себя так, словно бы, окончив гимназию и университет, сдал, наконец, свой главный экзамен. В те дни он писал: «Брожу из угла в угол как влюбленный, не работаю и только думаю».

В 1887 году, когда вышел сборник «В сумерках», за который через год Чехову и была присуждена Пушкинская премия, произошло еще одно примечательное событие. По российским законам право собственности на издание сочинений умершего писателя в течение 50 лет принадлежало семье; правда, семья Пушкина почти не пользовалась этим правом, за полвека Пушкин стал в России библиографической редкостью, но издавать его книги тем не менее могла только семья. Эти 50 лет истекли 29 января 1887 года, и Пушкин «предстал перед русской публикой сразу в нескольких изданиях». В день выхода массового издания «магазины брались, что называется, приступом. Давка была невероятная. Один из магазинов, как писали в газетах, к 11 часам представлял картину разрушения; в углах, за прилавками были беспорядочно нагромождены груды разорванных, запачканных, истоптанных ногами различных книг, которых не успели

вовремя прибрать с прилавка, разломана мебель, конторка с кассой опрокинуты...».

Брат Александр писал Чехову из Петербурга: «Сегодня выпущены Сувориным... сочинения Пушкина. Магазин берут приступом. Давка, толкотня и служащие без рук: столпотворение».

Вот на это-то массовое издание Чехов и не смог подписаться, хотя к тому времени много работал у Суворина и был с ним лично знаком. На просьбу его о помощи А. П. Чехов ответил так: «...насчет Пушкина успокойся... в один день раскуплено все. Я, сотрудник, подписался заранее и оказался тоже не удовлетворенным: печаталось 15 000, а я 15 243-й — и получил шиш».

Чехов обращался и лично к Суворину, совершенно, впрочем, безрезультатно: «Суворин сказал мне, что на твое письмо отвечать тебе не будет. «Нет у меня Пушкина; чего ж я ему отвечать стану?»

Искушенный мастер и стилист, прекрасно знавший, как создаются художественные образы, Чехов сохранял и своеобразную читательскую наивность, придающую его суждениям о литературе такую привлекательность. Например, он очень ясно и живо — яснее, чем дано это нам, обыкновенным читателям, — представлял себе пушкинских героинь, ему случалось видеться с ними, узнавать их черты в чертах мимолетно встречавшихся незнакомок. Из Рима он писал, например: «Я обедаю за table d'hôte'ом. Можете себе представить, против меня сидят две голландочки, одна похожа на пушкинскую Татьяну, а другая на сестру ее Ольгу». И не нужно думать, что Чехов здесь просто пошутил. Однажды он вполне серьезно сказал, что вылечил бы князя Андрея — не как писатель, создав свой вариант «Войны и мира», а буквально, как врач, поскольку медицина во времена Болконского и Ростовых была никудышная...

Но все это случится и скажется спустя несколько лет.

В 1880 году он мечтал поставить в московском Малом театре свою серьезную драму, написанную еще в Таганроге, и напечатал в петербургских юмористической «Стрекозе» и серьезной «Минуте» 12 рассказов и юморесок: «Письмо к ученому соседу», «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?»», «За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь», «Каникулярные работы институтки Наденьки N», «Папаша», «Мой юбилей», «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь», «За яблочки», «Перед свадьбой», «По-американски», «Жены артистов», «Комары и мухи».

В Москве Чехов налаживал новую жизнь и должен был многое изменить в себе, чтобы, как писал он позднее брату, «не стоять ниже уровня

среды, в которую попал». Начинал он, конечно, с таганрогского говора, с густого южного диалекта, непривычного для Москвы. И как раз говор тут, пожалуй, знаменательнее всего, потому что «местный колорит» особенно устойчив в устной речи, устранить его нелегко. Таганрогский говор далек от литературной нормы, у него смягченная южнорусская окраска; Таганрог — или, вернее, Таханрох — глушил взрывное «г», и на человека, который выговаривал это «г» по-московски звонко, здесь оглянулись бы, как на картавого. Смягчались глагольные окончания, так что выходило, например: «она говорить», «они пишут». Пересказывая брату житейские афоризмы отца, Чехов так и писал: «...не премину все рассказать твоим родителям, которые, как оказывается, не за все заплотуют... у нас весна. Все поеть, все текеть». Твердое «м» тоже смягчалось, и такие слова, как «мыло» и, например, «мышь», звучали певуче «мило», «мишь». То же самое получалось с рыбой («риба»), но зато «рис» выговаривали твердо: рыс. Отправляя Г. И. Россолимо свою автобиографию (готовилась книга о врачах выпуска 1884 года), Чехов заметил: «Если хотите, то прибавьте, что, подавая ректору прошение, я написал, «по медицинскому факультету». И не диво: так все говорили, все писали, так и в городской газете печатали: «Самый скупой не будет жалеть ни денег, ни время», или еще «В поисках за двоюродной сестрой (перевод с английского)».

Таганрогские диалектизмы долго еще пестрели в письмах и рукописях Чехова, как, очевидно, и в устной его речи, и сколько, наверное, вытерпел он насмешек, сколько было неловкостей и обид...

И как все изменилось в конце концов: образ жизни, привычки, тот же говор — до полнейшей неузнаваемости: «настоящий московский, с оттенком чисто великорусского наречия». Полное перерождение. Какая судьба, какой суровый труд и какое различие: мальчик за прилавком, двоечник и безобедник в гимназии — Чехов.

В 1883 году Чехов стал корреспондентом «Осколков» в Москве. Не вездесущим репортером, каким был добрый его знакомый, не однажды выручавший его В. А. Гиляровский. Но в поисках материала для «Осколков московской жизни» он все же исходил Москву вдоль и поперек, бывая и там, куда простые горожане без особой причины или вызова не заходили. Бывал в полицейских участках, в судах, в адвокатских конторах, в домах призрения, в пекарнях и трактирах; писал о московской архитектуре, о состоянии лечебниц и аптек, о водопроводе, о разрушении памятников старины, о новостройках, судебных процессах, растратах и взятках — обо всем, в чем была столь важная для Лейкина злободневность, из чего можно было извлечь хотя бы капельку юмора — не добираясь, впрочем, до самого

дна, где юмора не было ни капли. За эти годы (1883–1885) он написал целый том фельетонов и несколько сценок, совсем не лишние в собрании его сочинений («В Москве на Трубной площади», например). Знал он о московской жизни, конечно, не все (в одном из писем, когда не стало тем, написал: «Схожу к всезнайке Гиляровскому»), но все же несравненно больше, чем знали о Москве ее обыватели, даже старожилы. Поэтический образ обетованного града трех сестер, куда можно вернуться в воображении или во сне, сложился не сразу, но зародился в его сознании рано, по-видимому, еще в осколочные годы. Ни грязь и пугающий запах описанных в «Припадке» переулков, ни скорбные будни больниц не заслонили в его глазах этот образ.

Была Москва — вечный город с древними памятниками, с Кремлем, с видом на Замоскворечье, который некогда до глубины души потряс Кнута Гамсуна («Ах, если бы мне когда-нибудь еще раз довелось увидеть Москву!»), с Поклонной горой, которую уже на нашей памяти едва не сровняли с землей.

Была Москва, где у Чистых прудов подрастал Пушкин и где спустя годы выдали замуж его несчастную Таню.

Было великое и грозное царство Лермонтова и подворье у Красных ворот, где появился на свет сам Лермонтов:

Москва, Москва, люблю тебя как сын...

Был дом Фамусова с его всевластными старухами и практичными барышнями, скорыми на язык — дом, где легко и больно разбивались сердца.

В этом ряду возникла наконец и чеховская Москва, как в «Даме с собачкой», когда Гуров, вернувшись из Ялты, оделся тепло, по-зимнему, и прошелся по Петровке, слушая вечерний звон. Зимами Москву укрывали чистые снега, было тихо, безлюдно, дымы в переулках поднимались к небу столбами, в окнах рано зажигался слабый свет керосиновых ламп и свечей. Еще гадали на Крещение, как при Жуковском; еще в 1886 году Чехов писал Григоровичу: «Поздравляю Вас с Рождеством. Поэтический праздник. Жаль только, что на Гуси народ беден и голоден, а то бы этот праздник с его снегом, белыми деревьями и морозом был бы... самым красивым временем года. Это время, когда кажется, что сам Бог ездит на санях».

Чехов обживался в Москве. В январе 1885 года он признавался «дорогому дядечке» Митрофану Егоровичу: «Я уверен, что, служа в

Таганроге, я был бы покойнее, веселее, здоровее, но такова уж моя «планида», чтобы остаться навсегда в Москве... Тут мой дом и моя карьера... Служба у меня двоякая. Как врач, я в Таганроге охалатился бы и забыл свою науку, в Москве же врачу некогда ходить в клуб и играть в карты. Как пишуций, я имею смысл только в столице».

Постепенно создавался ее новый для нашей литературы поэтический образ, поднимавшийся до значения какого-то таинственного символа — символа счастья, недостижимого и одновременно утраченного навек. А память о Таганроге — о маленьком городе, из которого, кажется, только уехать, и начнется новая, осмысленная, быть может, прекрасная жизнь, — эта память останется надолго, до «Трех сестер» и «Невесты», и она уже неотделима от имени Чехова и кажется вековой: «...в Москву, в Москву...»



## СБОРНИК «ШАЛОСТЬ»

В свет эта книга так и не вышла.

Сохранилось лишь два ее экземпляра, оба — без титульных листов, без последних страниц, без оглавления.

Один из них можно увидеть под музейным стеклом в доме Чехова на Садово-Кудринской. Он заключен в переплет домашней работы. На крышке переплета написано: «Сохранившиеся листы первого сборника рассказов А. П., не вышедшего в свет (начало 80-х годов, до «Сказок Мельпомены»). И. Чехов. 31 марта 1913. Рисунки покойного брата Николая».

Михаил Павлович Чехов писал об этой книге весьма осторожно: «Я не знаю, почему именно она не вышла в свет и вообще какова была ее дальнейшая судьба».

Сам Чехов о первой своей книге никому ничего не говорил и не писал, и судьба ее осталась тайной даже для очень близких ему людей — для сестры, для жены и братьев.

Шло время. Тайна не раскрывалась, но обростала догадками. Скрепленные авторитетными именами, догадки обретали видимость фактов.

Стали писать без всяких оговорок, что Чехов задумал во второй половине 1883 года издать в Москве свой первый сборник рассказов и фельетонов под названием «На досуге», подчеркивая этим характер включенных в него произведений, предназначенных для легкого и занимательного чтения.

К 1883 году книга была приурочена потому, что хронологически позднейшая в ней вещь — «Летающие острова» — появилась в «Будильнике» в мае 1883 года. Поскольку Чехов обычно публиковал свои рассказы в журналах или газетах и лишь затем перерабатывал их для сборников, то и принято было считать, что книга сложилась после мая, во второй половине 1883 года, хотя остальные одиннадцать рассказов из состава книги были напечатаны в различных периодических изданиях гораздо раньше, до апреля 1882 года.

Между апрелем 1882-го и маем 1883 года Чехов создал множество рассказов, из которых ни один в книгу не попал.

Как объяснить этот странный пробел, когда сами «Летающие острова», судя по характерным особенностям содержания и стиля, принадлежат поре литературного ученичества и совершенно не вяжутся с тематикой и стилем

прозы 1883 года?

Возможно лишь одно объяснение: пародия перепечатывалась не из журнала в книгу, а, напротив, из приостановленной книги в журнал. Иными словами: книгу нужно датировать не 1883, а 1882 годом.

Невозможно было принять и закрепившееся за книгой заглавие: «На досуге». Привилось оно потому, что сохранился (был передан дочерью М. М. Дюковского в московский музей А. П. Чехова) эскиз обложки, рисованной Н. П. Чеховым: «На досуге» Антоши Чехонте. С рисунками Н. П. Чехова».

Если эскиз действительно предназначался для первой книги, то Чехов должен был отвергнуть его: на книжном рынке уже существовал юмористический сборник «На досуге» (СПб., 1878). А дать своей первой книге ходовой и к тому же весьма тривиальный заголовок Чехов, конечно, не мог. Должно быть, у книги было иное заглавие — неизвестное нам и, вероятно, неожиданное.

Не выдерживает критики и последняя догадка: издание приостановилось потому, что Чехов не смог расплатиться с типографией.

Судя по «Сказкам Мельпомены», книга должна была стоить 150–200 рублей — расход большой, но, имея в виду реализацию тиража, для Чехова все же посильный. О «Сказках Мельпомены» он писал Н. А. Лейкину: «Издание стоит 200 руб. Пропадут эти деньги — плевать... На пропивку и амуры просаживали больше, отчего же не просадить на литературное удовольствие?»

Можно в данном случае не поверить Чехову: лишних денег у него никогда не было, он не любил и не умел «кутить». Но издатель, потратившись на набор, бумагу и прочее, не стаб бы выбрасывать деньги на ветер. Он распродал бы книгу сам. Так и поступил А. А. Левенсон, издатель «Сказок Мельпомены». Он же предоставил автору кредит, широко распространенный в книжном деле. «Книжку я напечатал в кредит, — писал Чехов Н. А. Лейкину 25 июня 1884 года, — с уплатою в продолжение 4-х месяцев со дня выхода». Книжка разошлась в полгода.

В начале 80-х годов юмористика была предприятием доходным. Юмористические еженедельники, «веселые сборники» и альманахи целыми дюжинами выходили па книжный рынок — в нарядных обложках, с броскими заголовками. Издание их стоило дешево. Читатель их охотно раскупал. Благонамеренной юмористике мирволила цензура: А. М. Пазухин печатал по два сборника в год.

В 1882–1883 годах выпустили свои первые книги В. В. Билибин («Любовь и смех. Веселый сборник. Соч. И. Грэк». СПб., 1882) и А. А.

Плещеев («Петербургские сказки Мухи». СПб., 1883) — молодые литераторы, начинавшие в одну пору с Чеховым, но далеко уступавшие ему в таланте и мастерстве. Даже А. Педро (А. П. Подуров) издал своих «Европейцев» (СПб., 1882). Подуров жил в Самаре, выпустить книгу ему было, конечно, труднее, чем столичным собратьям по перу.

Первую книгу Чехова следовало бы выставить в музее среди бесчисленных юмористических альманашков и сборничков, среди книжиц-однодневок, сочиненных на скорую руку, изданных кое-как, чтобы воочию убедиться, какую веселую, умную книгу создали братья Чеховы, насколько превышала она средний уровень книжной продукции 80-х годов.

Отпечатанная в большом формате, хорошим шрифтом, талантливо иллюстрированная Н. П. Чеховым (заставки, концовки, рисунки пером — может быть, лучшее из того, что Николай Чехов сделал как иллюстратор), книга должна была понравиться русскому читателю, уже знакомому с веселым талантом Антоши Чехонте.

«Мои рассказы не подлы и, говорят, лучше других по форме и содержанию, — писал Чехов Александру 13 мая 1883 года, — а андрюшки дмитриевы возводят меня в юмористы первой степени, в одного из лучших, даже самых лучших; на литературных вечерах рассказываются мои рассказы...»

В коммерческом успехе книги сомневаться не приходилось.

Позднее Чехов заметил: «Что книжка моя разойдется, видно из того, что такая дрянь, как «Сказки Мельпомены», разошлась» (Н. А. Лейкину, 1 апреля 1885 г.).

А первая книга была лучше «Сказок» — ярче, острее, изящнее.

Вот она — отпечатанная в типографии, с оттиснутыми рисунками, совершенно готовая к выпуску в свет.

Если собрать в логическом порядке то немного, что бесспорно известно о книге, сопоставить догадки о ней с возражениями, которые возникают по ходу исследования, то получится следующее.

Книга была набрана в одной из московских типографий в самом начале 80-х годов (как указывает И. П. Чехов, до «Сказок Мельпомены», то есть до 1884 года).

Наиболее вероятной датой нужно считать не 1883-й, как это было принято в литературе о Чехове, а 1882 год.

Заглавие книги неизвестно. Гипотетическое «На досуге» принять нельзя: книга должна была называться иначе.

Издание было приостановлено, но почему это произошло, сказать без документальных данных невозможно.

Эти данные и следовало найти прежде всего.

Обнаружились они в тексте самой книги.

В ней двенадцать рассказов: «Жены артистов», «Папаша», «Петров день», «За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь», «Исповедь, или Оля, Женя, Зоя», «Грешник из Толедо», «Темпераменты», «Летающие острова», «Перед свадьбой», «Письмо к ученому соседу», «В вагоне», «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь».

Все эти рассказы, за вычетом «Летающих островов», были опубликованы в различных повременных изданиях до апреля 1882 года. Для книги Чехов их переработал — усилил, выправил, отшлифовал. Например, длинный журнальный заголовок «Письмо донского помещика Степана Владимировича N к ученому соседу д-ру Фридриху» был заменен коротким и точным: «Письмо к ученому соседу»; вместо самого Степана Владимировича N появился «отставной урядник из дворян Василий Семибулатов». Это правка Чехова, и смысл ее совершенно понятен.

Но целый ряд купюр и поправок объяснить гораздо трудней.

Так, из «Письма» был удален один из персонажей — священник отец Герасим, тот самый, что «со свойственным ему фанатизмом бранил и порицал мысли и идеи касательно человеческого происхождения». Место его занял «сосед Герасимов».

Почему?

Ведь священник, отрицающий происхождение человека «от обезьянских племен», — лицо характерное, хорошо знакомое людям 80-х годов. В эту пору власти ожесточенно боролись с Дарвином, а цензура не пропускала в печать никаких «сочинений, заключающих в себе грубый материализм и не признающих значение и участие божественной силы в сотворении мира».

Довольно было указать, что речь идет о священнике, чтобы отношение его к теории происхождения видов объяснилось само собой.

А «сосед Герасимов» — лицо нейтральное, и без особых пояснений читатель уже не поймет, почему он «со свойственным ему фанатизмом» восстал против Дарвина, почему так озлобился, узнав, что «на солнце есть черные пятнушки».

Но никаких пояснений в книге нет. Просто — «сосед Герасимов».

Подмена персонажа существенно исказила смысл «Письма», а таких подмен и поправок в книге множество.

В рассказе «Грешник из Толедо» читалась фраза: «Но может ли, не раз думала Мария, любить тот Христа, кто не любит человека?»

В этих словах и был воплощен смысл маленькой повести о глупом

испанце и его молодой прекрасной жене. Испанцу пришлось сделать выбор: любовь к человеку — любовь ко Христу, и во имя Христа он предал инквизиторам Марию.

«Нет народа глупее испанцев!.. Презирай испанцев и не верь в то, во что верят они!»

В книге слова Марии опущены.

Почему? Ведь убрать их — это почти то же самое, что перечеркнуть всю повесть. Чехов дорожил еретической мыслью Марии. Позднее, в 1894 году, в «Рассказе старшего садовника» он выразил ее так: «Веровать в Бога нетрудно. В него веровали и инквизиторы, и Бирон, и Аракчеев. Нет, вы в человека уверуйте!» В рукописи «Рассказа старшего садовника» была вымарана единственная фраза — как раз эта. Как заметил Чехов, вымарали ее «страха ради иудейска».

Но в тексте первой книги были опущены и все другие упоминания и намеки, связанные с церковью, духовенством и христианской религией, — все до единого, вплоть до самых незначительных, самых мельчайших. Например, фраза «На башне св. Ста сорока шести мучеников пробила полночь» напечатана так: «На башне пробила полночь». Из рассказа «В вагоне» исчез невинный эпизодический персонаж: спящий дьякон. Еще один «русский дьякон» опущен в рассказе «Жены артистов».

Складывается впечатление, что кто-то разгадал эзопов язык чеховских «португальских легенд» и «переводов с испанского» и прошелся по книге бдительным красным карандашом.

Амаранта («Жены артистов») говорила: «Эта мне еще цензура! С тех пор, как я стала твоею, я ненавижу эту цензуру всею душою!»

В книге она говорит другое: «...я всей душой ненавижу редакторов!»

Редакторы правят книги, цензура их запрещает.

Предположение о цензурном запрете кажется совершенно естественным. Правда, до включения в книгу рассказы Чехова печатались в подцензурных юмористических журналах; но то, что дозволялось в 1880–1881 годах, не могло быть дозволено позже: 1 марта 1881 года был убит Александр II.

К. П. Победоносцев потребовал «прекратить невообразимую болтовню, которою заняты все, — чтобы меньше было праздных слов», ибо, как писал он молодому царю, «невозможно предпринять ничего прочного и существенного для водворения порядка, покуда остается полная разнузданная свобода... для газет и журналов».

В развитие этих идей кн. П. П. Вяземский, занимавший в начале 80-х годов пост «и. д. начальника Главного управления по делам печати»,

указывал в циркулярном письме 25 декабря 1881 года: «...предварительная цензура обязана не только устранять все то, что имеет прямо вредный или тенденциозный характер, но и все то, что может допускать предосудительное толкование».

Перечитывая протоколы Московского цензурного комитета, можно наблюдать, как день за днем усиливался надзор над русской печатью.

Московский генерал-губернатор, ссылаясь на императорский указ 1879 года, потребовал от комитета, чтобы все сколько-нибудь неблагонадежное представлялось лично ему. Указ давал право губернатору запрещать и приостанавливать любые издания, помимо всякой цензуры.

Особенно придирчиво прочитывались теперь юмористические и сатирические издания: по цензуре было объявлено, что «начальник Главного управления по делам печати вообще против сатирических журналов и не находит, чтобы они были необходимы для публики».

Московский цензор Никотин был уволен от должности за либерализм. Остальные в своем рвении и бдительности подтянулись.

«Громы разверзлись страшные, — писал Чехову Н. А. Лейкин. — Мне приказано, чтобы весь запас каждую неделю посылаем был в комитет на новое рассмотрение, и мотивировано это тем, что неделю раньше могло быть дозволено, то неделю позже, вследствие некоторых циркуляров, не может быть уже дозволено».

Ни одно сатирическое, как, впрочем, и любое другое<sup>1</sup> издание, без предварительной цензуры в свет не выпускалось.

Дела Московского цензурного комитета хранятся в Центральном государственном историческом архиве Москвы. Пухлые папки, целые горы протоколов, прошитые суровой нитью, исписанные четким секретарским почерком. На переплетах пометы: «Итого в сей книге столько-то листов». Многие бумаги с грифами — «доверительно», «секретно».

Архивной пылью здесь вовсе не пахло; дела сохранялись в образцовом порядке.

Итак, 1882 год.

Папка прошений, с которыми, наклеив предварительно гербовую марку, обращались в цензурный комитет типографии, издательства, частные лица.

Множество осьмушек со штампом «Университетская типография. М. Н. Катков»; бумаги других известных издателей, прошения пресловутой книготорговли Леухина — судя по неверному, колеблющемуся почерку подписи, Леухин едва-едва умел писать.

Испрашиваются «билеты» — разрешения на предварительный набор

книг и брошюр, с тем чтобы цензура читала их в корректурных листах.

Если книга Чехова набиралась не в 1883 году, а, как предположено, в 1882 году, то известия о ней хранятся в этой папке.

Бумаги, датированные апрелем 1882 года.

Прошения, поданные в мае.

Июнь: восемьдесят восьмой, девятый, девяносто первый листы.

Наконец лист дела девяносто пятый.

Верхний левый угол его, где обычно пишутся резолюции, оборван. Осталось одно четко и мелко написанное слово: «отказать».

На этом тщательно подклеенном и разглаженном листе написано:

«В Московский цензурный комитет

Типографии Коди

Прошение

Имеет честь покорнейше просить Московский Цензурный Комитет выдать ей билет для представления в корректурных листах книги под заглавием «Шелопай и благодущные». Альманах Антоши Чехонте с рисунками Чехова, в которой будет 7 печатных листов.

За г. Коди К. Яхонтов.

Июнь 19 дня 1882 г.».

Название у первой книги Чехова оказалось совершенно неожиданным: «Шелопай и благодущные».

И — теперь это не догадка, а факт — набиралась она не в 1883-м, а в 1882 году, в той самой типографии, где печатался юмористический журнал «Зритель».

Но обнаруженный в папке прошений документ неполон: что же было написано на верхнем оборванном клочке, от которого осталось одно только слово — «отказать»?

В книге протоколов под 19 июня 1882 года отмечено:

«Слушали:

3. Прошение типографии Коди о корректурном билете на предварительный набор книги под заглавием: «Шелопай и благодущные». Альманах Антоши Чехонте с рисунками». 7 печатных листов. Определено: по неимению в виду закона для разрешения настоящего прошения — отказать».

Определение написано таким классическим чиновничьим языком, что до смысла удастся добраться не сразу. Вероятно, прошение было подано не по форме, с нарушением какой-то буквы цензурного делопроизводства.

Но тогда типография Коди должна была возобновить прошение, написав его так, чтобы канцеляристам из цензурного комитета не к чему

было придраться.

Снова листается книга прошений.

Лист 155.

«Типографии Н. Коди

Прошение

Имею честь покорнейше просить Московский Цензурный Комитет выдать ей билет для представления в корректурных листах книги «Шалость» А. Чехонте, с рисунками Н. П. Чехова, книги, в состав которой входят статьи, уже печатавшиеся разновременно в подцензурных изданиях. Статьи, которые еще не были напечатаны, будут доставлены в рукописи. Книга будет состоять из 5–7 печатных листов.

Июня 30-го дня 1882 года.

За г. Коди К. Яхонтов».

В новом прошении обойдены все подводные камни: изменено заглавие книги; предусмотрительно указано, что рассказы уже проходили цензуру; наконец, обещано представить в рукописи то, что до книги в печати не появлялось (в рукописи могли быть представлены только «Летающие острова», пародия на Ж. Верна).

Прошение написано рукою Чехова: это — его неизвестный автограф.

В книге протоколов 30 июня 1882 года отмечено:

«Слушали:

2. Прошение типографии Коди о разрешении представить к цензору книгу «Шалость» А. Чехонте с рисунками — в корректурных листах (до 6 печ. л.). Определено: разрешить и выдать билет на имя цензора Федорова».

На самом прошении две пометки: «Выдать установленный билет» и «Выдан 30 июня 1882 г. за № 958, цензор Федоров».

Цензор Федоров. Судя по делам комитета, суровый цензор и влиятельный чиновник. Имея чин действительного статского советника, В. Д. Федоров был старшим среди своих коллег. В 1882 году его назначили председателем Московского цензурного комитета. Под его председательством 9 ноября 1883 года состоялось заседание комитета, где цензор Леонтьев столь резко оценил рассказ Чехова «В море»: «За последнее время бесцензурная еженедельная газета «Мирской толк», издаваемая Пушкаревым, стала, как известно уже по докладам г. Назаревского, все более и более обнаруживать свое вредное направление. Последние два нумера ее (40 и 41) почти сплошь составлены из статей более или менее непозволительного духа... Обращаю внимание Комитета на...

2) В море, перевод с английского. Ужасный рассказ про пастора,



который продает на 1-ю ночь свою новобрачную богатому банкиру, и про двух матросов, отца и сына, которые вместе готовят себе в стенке отверстие, чтобы смотреть на дела этой ночи».

Книга Чехова попала к главе московской цензуры.

Дальнейшая ее судьба в архивных документах не отразилась. Ни в протоколах заседаний комитета, ни в списке книг, разрешенных к печати в 1882–1883 годах, ни среди черновиков цензорских донесений — о «Шелопаях и благодушных» или «Шалости» А. Чехонте нет ни слова.

Остается поэтому привести последний документ — свидетельство самого А. П. Чехова.

Договариваясь с Н. А. Лейкиным об издании «Пестрых рассказов», Чехов писал: «В Москве находятся издатели-типографы, но в Москве цензура книги не пустит, ибо все мои отборные рассказы, по московским понятиям, подрывают основы...» (1 апреля 1885 г.).

Поскольку «Сказки Мельпомены» цензурных препятствий не встретили, слова Чехова можно связать только с судьбой первой книги.

## ЧЕХОВ И «МАЛАЯ ПРЕССА»

«Малая пресса» — своеобразное течение русской журналистики, сложившееся в 70-х годах прошлого века. Это юмористические журналы: «Стрекоза», «Будильник», «Зритель», «Развлечение», «Сверчок», «Осколки»; журналы для легкого семейного чтения: «Свет и тени», «Мирской толк», «Москва», «Нива»; бульварная газета «Московский листок», издававшаяся Н. И. Пастуховым; фривольный журнал «Шут» Д. А. Есипова.

Здесь перечислены лишь те издания, в которых сотрудничал или о которых писал в своих фельетонах Антоша Чехонте. В действительности круг изданий, относившихся к малой прессе, был гораздо шире. Кроме столичных изданий, среди которых были такие редкости, как «Добряк» (юмористическое приложение к газете князя В. П. Мещерского «Гражданин») и «Колокольчик», издававшийся И. И. Пастуховым в 1882 году, когда в Москве проходила промышленная выставка, в крупных провинциальных городах также издавались юмористические журналы: «Фаланга» и «Гусли» в Тифлисе, «Пчелка» в Одессе и ряд других. Кроме того, в 70-х и 80-х годах на книжный рынок в огромных количествах поступали различные юмористические альманахи и сборники для бездумного послеобеденного или дорожного чтения: «Пурселепетан», «Потешная библиотека», «Весельчак», «Возбудитель удовольствий жизни» и множество других. В таких сборниках иногда перепечатывались заимствованные из журналов юморески Антоши Чехонте.

Издателями, а иногда и редакторами газет, журналов и всяческих альманахов и сборничков малой прессы были купцы, фабриканты. Пастухов, например, был торговцем, знал всю подноготную московского купечества; в каждом номере «Московского листка» непременно появлялась какая-нибудь сплетня: «Лариону Агафоновичу. В Тележную улицу. Не засиживайтесь так долго за лянсином с прелестной вдовушкой. Какой вы ловелас, когда ни одного зуба во рту не осталось».

В малой прессе была своя конкуренция, борьба за подписчика, за тираж. Талантливый литератор был здесь редкостью, и Пастухов, уговаривая Чехова работать в «Московском листке», приглашал его к Тестову (один из знаменитейших ресторанов старой Москвы) и сулил ему 6 копеек за строчку — на копейку больше, чем можно было получить в «Будильнике» и «Стрекозе». 13 мая 1883 года Чехов писал старшему брату:

«Я заработал бы у него не сто, а 200 в месяц, но, сам видишь, лучше без штанов с голой ж... на визит пойти, чем у него работать».

Герман Корнфельд, издатель «Стрекозы», популярного юмористического журнала тех лет, был фабрикантом, хозяином фабрики каучуковых штемпелей, вывесок и надгробных памятников. На последних страницах «Стрекозы» можно увидеть рекламу изделий его фирмы: образцы печатей, табличек и вывесок из мрамора и металла, рисунки надгробных памятников и плит с указанием размеров и цен, что совсем уже странно для юмористического журнала.

Купцом, наконец, был и сам Н. А. Лейкин, законодатель и мэтр малой прессы, и эту сторону его натуры хорошо чувствовал Чехов: «Буржуа до мозга костей», — писал он в 1888 году.

Обычно юмористические журналы выходили еженедельно. Их формат — четвертая доля листа (размер популярных современных еженедельников). Обычный объем номера — 8 страниц. В журналах были постоянные отделы: еженедельный фельетон (в «Стрекозе» и «Будильнике» он назывался «календарем»), подборка мелких юморесок (в «Осколках» — «Осколочки», в «Стрекозе» — «Комары и мухи») и «почтовый ящик», где печатались ответы на письма читателей и коротко оценивались присланные ими рукописи. Иногда ответы и замечания в «почтовых ящиках» бывали остроумными и забавными, но чаще грубыми и бестактными, как, например, ответы Чехову в «Стрекозе». В остальном номер заполнялся сценками, «зарисовками с натуры», анекдотами, стихами, карикатурами и рисунками. Иллюстрации давались по-разному: в «Стрекозе», «Развлечении», в журнале «Свет и тени» это штриховые рисунки пером, «Осколки», «Будильник» и «Шут» выпускались с красочными иллюстрациями, «Москва» печатала большие, в разворот, иллюстрации для украшения стен. В малой прессе сотрудничал целый штат художников; в «Осколках», «Будильнике» и «Москве» появлялись рисунки Николая Чехова, человека талантливого и тонкого. Он умер молодым, не сумев пробить свою дорогу в искусстве.

Известные русские писатели в этих изданиях не печатались; самый факт участия в малой прессе писателя с именем считался позорным. Правда, А. И. Пальм напечатал несколько страниц в «Гуслях» Тхоржевского, но закончилось это сотрудничество таким «письмом к редактору»: «Литературные имена создаются весьма нелегко; не дорожить ими — значит, не уважать себя. Как пи скромно мое имя, но до сих пор никто не считал его переметною сумой, которую можно нести куда угодно...»

Исключение составляли лишь «Осколки», где время от времени (впрочем, очень редко) печатались очерки и короткие рассказы Н. Успенского, С. Терпигорева, К. Баранцевича.

Изредка на страницах «Осколков» появлялся Н. С. Лесков. Осколочный лейкинский жанр был ему чужд, и он печатал не сценки, а скорее юмористические отрывки или фрагменты, может быть, страницы своих набросков или черновиков. И это украшало журнал и поднимало его репутацию. Но Лесков, кроме того, был единственным среди крупных писателей той поры, в чьем словаре и стиле можно было найти черты, родственные малой прессе. Здесь важен был не великолепный лесковский русский язык, а только те его черты, которые старая критика называла «гастрономией слова». В «Левше», например, «потная спираль», «мелкоскоп», «долбица умножения», «клеветой», «нимфоэории», «буреметр». И затем еще — «укушетка», «болезнь вифлеемция», «трилюзия», «импузории», или «керамида» вместо «пирамиды», или еще «часы с трепетиром», «бюстры», «валдахин», «Аболон полведерский», «мимоноски» и т. д. — временами слишком обильно и пестро для прозы серьезного уровня. Лесковские неологизмы, естественно, тут же подхватывались, перекочевывали в малую прессу и здесь, в стилевых низменностях «Осколков», «Стрекозы» и «Будильника», становились уже настоящей словесной клоунадой, подлинными «идиотизмами», как назвал эти словарные изобретения старый критик, соотносивший их, конечно, с прозой А. Пазухина, А. Педро или того же Н. А. Лейкина. Нам эти имена ничего не говорят, современникам же Лескова они коробили слух, и нужно помнить об этом, чтобы избежать неточных оценок и слишком сурового суда над старой критикой.

Постоянно сотрудничали в малой прессе второстепенные литераторы-юмористы, люди, по-дилетантски увлекавшиеся литературой и сочетавшие писательство со службой (например, секретарь редакции «Осколков» В. В. Билибин служил по почтовому ведомству и был весьма почтенным чиновником), или совсем еще молодые люди — студенты, гимназисты, пробовавшие свои силы в литературе. Им это давало небольшой побочный заработок. Так на первых порах относился к юмористическим журналам и Чехов, печатавшийся очень мало, от случая к случаю (в 1880 году — двенадцать публикаций, в 1881 году — столько же). Профессиональная работа в малой прессе началась позднее, в 1882–1883 годах. С этого времени появлялось до ста и более чеховских публикаций в год.

Характерным обычаем малой прессы было то, что авторы, за редкими исключениями, не выступали здесь под собственным именем. Все

скрывались за псевдонимами, все носили маски. У литераторов, работавших постоянно, был целый набор имен. У Лейкина, например: Отставной прикащик; Утка; Алектор; Бывший апраксинский прикащик Кассиан Яманов; Летописец-обличитель и т. д. — более 20 псевдонимов. У Чехова их было еще больше, около 50: Брат моего брата, Рувер, Дяденька, Врач без пациентов, Человек без селезенки и т. д.

Платили во всех этих журналах одинаково, по 5–7 копеек за строку, п беда не в том, что это мало (по тогдашнему счету не так уж и мало), а в том, что пятачок — это невыносимо обидно. Отсюда чувство обделенности, обычное у литераторов, разменявших свою молодость в малой прессе. Здесь не было будущего, нечего было ждать, и даже у людей далеко не бездарных, как В. В. Билибин или Ал. Чехов, развивался с годами своеобразный комплекс несостоявшейся жизни и понапрасну растрченного дарования: «Я — брат того Чехова, который... Менелай — муж царицы, а я — твой брат...»

Хотя каждый из юмористических журналов стремился «иметь свое лицо», и можно отметить кое-какие отличия в подборе авторов, в подходе к материалу, в топе и освещении тем («Московский листок» с его откровенной грубостью и «Шут» с его красочными обложками и вкладками, на которых изображались похожие друг на друга полуобнаженные женщины и старички, подглядывающие в щелочки купален, представляют собой, конечно, крайности), малая пресса в целом тематически однородна. «Будильник» печатал юморески о купцах, не слишком далеко отстоящие от площадных шуток «Московского листка», и сам Лейкин писал юмористические письма, поражающие своей грубостью:

«Приглашение в маскарад.

Добрый друк Альфонс хотя вы и не Альфонс а Потаи Семеныч... А я тибя в сновидениях по ночам и после обеда вижу будто бы ты купидон и в таком виде што ни скажу потому дамы об этом не говорят. Совсем бис ничего... А сама я ктибе ни в жизнь ни решусь подойти потому мущины всегда дам соблазняют, а дамы совсем напротив а я потому ето письмо написала што ты бисчувственный а я тебя по гроп люблю и отпор ни могу дать от любви».

Литературоведческая терминология (метод, стиль, жанр, сюжет, образ и т. д.) при обращении к малой прессе теряют всякий смысл. Художественный уровень здесь так низок, что понятие «творческий метод», например, просто неуместно, поскольку его не к чему применить. Можно говорить лишь о вульгарном натурализме, вульгарном псевдоромантизме, вульгарном сентиментализме и т. д. О реализме и думать не приходится:

ценности большой литературы разменивались в малой прессе на гроши и теряли всякое достоинство. И если литературоведы с уверенностью говорят о реализме молодого Чехова и не испытывают терминологических трудностей при анализе его раннего творчества, то уж одним этим поднимают его над уровнем малой прессы, быть может, не отдавая себе в этом отчета...

Малая пресса по природе своей фельетонна, ее тематика всегда отличалась злободневностью. Перечитывая старые журналы, нетрудно заметить, как приноровлены они к временам года, праздникам, календарю жизни старого русского города. В номерах, выходивших зимою, печатались рождественские рассказы (у Чехова — «Ванька», «Мальчики», «Мороз»), святочные и масленичные сценки и т. д. Весною на страницы журналов вторгалась дачная тематика, которой отдал свою дань и молодой Чехов, написавший десятки «дачных» рассказов, среди которых были такие бессмертные вещи, как «Из воспоминаний идеалиста» и «Открытие».

С сезонной тематикой перекликалась бытовая: «Свадьба», «Пропавший жених», «Женщины-мошенники» — такие заглавия обычны на страницах «Стрекозы», «Будильника» и «Осколков» (у Чехова: «Неудача», «Свадьба», «Брак по расчету» и др.). Свое место на этих страницах занимали больницы, аптеки, врачи. Сценки и рассказы с такими заглавиями, как «Аптечная проза и поэзия в граде Орлове», «Из дневника аптекаря» и т. д. на страницах малой прессы вполне обычны, особенно в межсезонье. Некоторые чеховские рассказы на эту тему стали хрестоматийными («Хирургия», например).

Юмористические журналы по-своему просвещали читателя, печатая заметки о библиотеках, книжных новинках, спектаклях. Были целые разделы, посвященные театру: «Сцена и кулисы», «Театральная хроника», «Театральные обозрения», а кроме того, многочисленные рисунки и карикатуры, пародийные рецензии и юморески об актерах, антрепренерах, о гастролях приезжих знаменитостей. Подобных рассказов и сценок довольно много и у раннего Чехова; правда, они далеко не всегда смешны («Актерская гибель», например).

Все это, разумеется, подавалось под определенным углом зрения. В юмористическом журнале не было места для серьезной театральной рецензии или статьи о проблемах медицинского обслуживания в городе и на селе. Все сводилось к шутке, пародийному намеку, мелкому сатирическому уколу; правда, подобных укулов в юмористической журналистике было великое множество...

Если можно говорить о какой-то идеологической программе малой

прессы, то это, конечно, не сатира, не бичевание общественных пороков, не смех сквозь слезы, а развлекательность, грубоватая соль анекдота, часто несмешного и сального, то бездумное времяпрепровождение, о котором в программе «Стрекозы» так и было написано:

«Журнал благоденственный и прекраснодушный. Говорит о вине, о женщине, о пении и вообще вполне приходится по плечу современному обывателю, заигравшемуся по части прогресса и потому решившему «остепениться»: убежден, что за театральными кулисами настоящий черт сидит, ждет волшебного появления для всех коров тучных и манны небесной, настойчиво предостерегает насчет гордых разумом Платонов, приятно, не мудрствуя лукаво, развлекает и учит так жить, чтобы день да ночь и сутки непременно были прочь».

Столь разные люди, как издатель «Сверчка» Е. Вернер, не значивший в литературном мире ровным счетом ничего, и Лейкин, который в этом мире все же что-то значил, придерживались совершенно одинаковых взглядов.

«Сверчок» прежде всего журнал юмористический, без всякой претензии на сатиру и бичевание общественных пороков, — писал Вернер Чехову. — В этом отношении мы будем прямо противоположны с остальными журналами. Мы будем помещать легкие и смешные вещи, заботясь только об одном — чтобы заставить читателя смеяться...»

Какое странное, в сущности, условие — «заставить смеяться»! Ведь если заставляют, так уж заранее ни смешно...

Но и Лейкин полагал, что «подписчик на «Осколки» специальный подписчик и требует юмористики, веселых сценок, сатирических или шуточных и шаловливых стихов. И так уж мы не ту ноту тянем. Раздаются даже жалобы на серьезность» (письмо Чехову 12/13 октября 1886 г.).

Чехов и Лейкин. Их переписка и многолетние отношения — Лейкин сохранял по отношению к Чехову позу учителя, понимающего, что ученик слишком талантлив, чтобы быть покорным; Чехов же видел Лейкина насквозь и своим непослушанием сердил его и поддразнивал — имеют определенный интерес и нуждаются в пояснениях.

В малой прессе 80-х годов Николай Александрович Лейкин (1841–1906) был первым лицом, более того — он был ее законодателем.

Лейкин родился и вырос в семье купца и сам долгое время был купцом, приказчиком в лавке отца в петербургском Гостином дворе.

Предки Лейкина, как и Чеховы, были крепостными, но на волю вышли раньше, раньше сколотили капитал и вообще, судя по всему, были удачливее Чеховых.

В 1863 году Лейкин стал сотрудничать в «Искре» — знаменитом

сатирическом журнале, связанном с крестьянской революционной партией «Земля и воля». Журнал редактировал В. С. Курочкин, популярный поэт-сатирик, прославившийся своими переводами из Беранже. Лейкин был знаком и с самим В. С. Курочкиным, и с его братом, врачом, широко образованным человеком, оказавшим на Лейкина «огромное», как писал он в своих воспоминаниях, влияние. Но трудно сказать, знал ли Лейкин о подлинном значении этих людей и о революционной подоплеке «Искры», хотя самый факт работы в таком журнале был, разумеется, событием огромной важности, определившим, как считал Лейкин, всю его судьбу.

«...в «Искре» я начинал свое литературное поприще и много работал, но больше того учился и усваивал те принципы, которые теперь провожу в «Осколках», — писал он Чехову в 1885 году.

В 1863 году в «Библиотеке для чтения» был опубликован роман «Апраксинцы», посвященный быту и нравам столичного купечества. Роман был замечен; Н. А. Некрасов и М. Е. Салтыков-Щедрин решили привлечь его автора в «Современник».

«При прощании со мной, — вспоминал Лейкин о встрече с Некрасовым, — он взял мою руку одной рукой, прикрыл ее другой своей рукой и хотя сиплым, ко ласковым голосом проговорил:

— До свидания... Увидимся, когда принесете окончание рукописи. Пишите, пишите... У вас хорошо выходит. Вы знаете тот быт, из которого пишете. Но одно могу посоветовать... У вас добродушно все выходит. А вы, батенька, злобы, злобы побольше... Теперь время такое... Злобы побольше...

Он потряс мою руку и, когда я уже очутился в дверях, опять крикнул мне:

— Помните, батенька: злобы побольше!»

Совету Некрасова Лейкин не последовал. Он действительно хорошо, во всех частностях, знал быт русского купечества, всю жизнь разрабатывал эту тему, как золотую жилу, но самый этот быт в русской жизни был частностью; до больших обобщений, до драматизма, свойственного, например, А. Н. Островскому, Лейкин подняться не смог. Он так и остался до конца своих дней бытописателем и фельетонистом, по-своему колоритным, но неглубоким и, в сущности, смирным.

Лейкин отличался необыкновенной плодовитостью. Уже в 1871 году был издан двухтомник его сочинений, и затем чуть не каждый год появлялись сборники его сценок, разраставшихся временами до размеров повести или даже романа. В библиографическом указателе зарегистрировано 57 его книг, количество же фельетонов и сценок,



опубликованных в газетах и юмористических журналах, не поддается даже приблизительному учету. Несколько тысяч — такая оценка не кажется преувеличенной. Известно, например, что на протяжении многих лет сценки Лейкина ежедневно, за вычетом понедельника, появлялись в «Петербургской газете».

И тем не менее не приходится сомневаться, что имя Лейкина было бы совершенно — и вполне справедливо — забыто, если бы не та роль, какую ему посчастливилось сыграть в судьбе Антона Чехова.

Лейкин, по-видимому, раньше других распознал талант Чехова (говоря точнее, лишь одну, но зато редкую и блистательную его грань — юмор) и в меру своего разумения оценил его не только с коммерческой стороны. Чехову в «Осколках» платили довольно много, по 8 копеек за строку; Лейкину казалось, что это даже слишком, и он упрекал своего сотрудника за расточительность: «Пишете: денег нет. Господи! Куда Вы деваете деньги! Кажется, я даже проживаю меньше Вас».

Лейкин писал это вполне серьезно, без всякой претензии на юмор, но это тем не менее едва ли не лучшая из его юморесок.

Имя Антоши Чехонте на страницах «Осколков» — это не только подписка, тираж; больше того — это неповторимость, и Лейкин, стремившийся, чтобы его журнал не походил бы «ни по составу сотрудников, ни по другому чему-либо на прочие юмористические журналы... и хоть по некоторым сотрудникам стоял вне конкуренции», прекрасно это понимал.

Он понукал и, как умел, воспитывал Чехова: «Писать нужно больше, одно скажу. Надо выгнать из себя ленивого человека и нахлыстать себя. Ведь нахлыстываю же себя я. Вы говорите, надо читать, заниматься наукой. Ничего не значит: я и читаю, и занимаюсь наукой, слежу даже за успехами медицины по медицинским журналам, не бросаю следить за моей любимой археологией, и все-таки, нахлыстав себя, пишу ежедневно» (17/18 октября 1885 г.).

Если обычные в работах о Чехове слова о «школе Лейкина» имеют определенный смысл, то заключается он, конечно же, в том, что издатель «Осколков» сумел приучить и приохотил своего молодого сотрудника к неустанному труду писательства и заставил его, как сказано в этом письме, выгнать из себя ленивого человека навсегда. Этот деловитый и практичный литератор, ставивший работоспособность и усидчивость выше любого таланта, и в Чехове ценил не только — и даже не столько — талант, сколько ту характерно-профессиональную черту, которую он называл плодовитостью: «...зная, что у меня есть такой плодовитый сотрудник, как

Антон Чехов, я не особенно любезен был с другими... беллетристами и рассказчиками, браковал их статьи, отваживал их...» (1 марта 1884 г.). Он не любил и не понимал «серьезное» творчество Чехова и так и ушел из жизни с сознанием, что Чехов, расставшись с юмористикой, загубил себя. Их многолетняя переписка ни разу не осложнилась недоразумениями, хотя Лейкин — он был много старше Чехова и в литературных делах гораздо опытнее — время от времени ворчал и целыми страницами выговаривал за какую-нибудь провинность, за письмо, отправленное без даты, за расточительность, особенно же — за появление в конкурирующих журналах: «Своим появлением... в «Будильнике» и «Развлечении» Вы... сделали то, что в 1885 году я потерял против 1884 года около четырехсот подписчиков...» (20/21 ноября 1885 г.).

Лейкин как никто другой понимал духовные запросы и вкус своего читателя и умел угодить и потрафить ему так, как Чехову при всем желании, конечно, не удалось бы. Представление об этом читателе — и вообще о потребителях малой прессы — дает своеобразная юмореска в одном из поздних чеховских писем, написанных в ту пору, когда путешествие на Сахалин, «Палата № 6», «Черный монах», «Скрипка Ротшильда», «Чайка» были уже позади: «Моя мать, заказывая мяснику мясо, сказала, что нужно мясо получше, так как у нас гостит Лейкин из Петербурга. «Это какой Лейкин? — изумился мясник. — Тот, что книги пишет?» — и прислал превосходного мяса. Стало быть, мясник не знает, что я тоже пишу книги, так как для меня он всегда присылает одни жилы» (16 марта 1895 г.).

Писать в «Осколках» нужно было срочно и коротко. Можно было заимствовать: «...украдите где-нибудь. На ловкое литературное воровство я смотрю сквозь пальцы», — наставлял Лейкин Чехова 27 мая 1886 года.

И в другом месте: «Все мы люди и все человеки, во грехах рождены, стало быть, и ворует из иностранных журналов» (10 августа 1883 г.).

Иногда Лейкин невольно и простодушно выдавал себя. Писал Чехову: «Вот, например, что у Вас много отнимает времени: зачем Вы перебеливаете Ваши рассказы? Кто это нынче делает? Пишите прямо набело. Написал, прочел и посылаю, исправив кое-что...»

Да, в самом деле странно. Зачем Чехов думал над каждой строкою своих рассказов, иногда годами вынашивая их? Зачем Лев Толстой несколько раз переписал «Войну и мир», когда можно было поступить гораздо проще: не тратить времени, писать прямо набело и посылать, кое-что исправив? Поневоле вспоминаешь, думая о поучениях Лейкина: «Уж больно не хитер...»

Чехов расходился с ним во всем, расхождения наметились почти сразу же, в 1883 году, и причины здесь были гораздо более сложными и глубокими, чем, скажем, скуповатость Лейкина (он в самом деле был прижимист и, как сказано в одном из чеховских писем, «хватал своих сотрудников за ноги») или его редакторская придирчивость, которую Чехов чаще всего просто не принимал в расчет. Лейкин — прирожденный фельетонист, законодатель безобидного юмора малой прессы, писатель простодушный, скучноватый и, в сущности, бесталанный, не понимал Чехова — прирожденного писателя, наделенного редким по силе, благородству и красоте дарованием, не нужным и даже, не вполне уместным в малой прессе, где такой дар был, конечно, настоящим излишеством. «Унтер Пришибеев», например, показался Лейкину безобидным и не очень смешным фельетоном о кляузнике, и, когда рассказ был запрещен, он недоумевал: «Что узрела в нем такого опасного цензура, просто руками развожу. Не понял ли он (цензурный комитет) выставляемого Вами унтера как деревенского шпиона, назначенного на эту должность? Но ведь это совсем не похоже. Тут просто, по-моему, кляузник соп атоге...», то есть по душевной склонности.

Многоопытный литератор, Лейкин неизменно ошибался в своих оценках, когда ему приходилось читать не сценки, не юморески, а серьезную прозу Чехова. «Степь», например, не смог дочитать до конца: «Повесить мало тех людей, которые советовали Вам писать длинные вещи. Впрочем, страниц двадцать пять до конца я еще не дочитал. Мое мнение такое: в мелких вещах, где Вы являетесь юмористом, Вы большой мастер».

Так без всякого страха и сомнений и написано: «страниц двадцать пять до конца (то есть больше четверти текста!) я еще не дочитал...»

Собственно, рассказы такого сравнительно большого объема, как «Унтер Пришибеев», Лейкину были не столь уж и нужны: «ведь одними рассказами нельзя наполнить номер». Журнал испытывал постоянную нужду в «мелочишках»; нужны были смешные подписи к рисункам, анекдоты в 10–15 строк, темы для карикатур и т. д. О них Лейкин в 1884–1886 годах напоминал Чехову чуть ли не в каждом письме, но как раз эта работа, не требовавшая, казалось бы, особого труда, была для Чехова непосильна и неприятна. «Вы сами знаете, что легче найти 10 тем для рассказов, чем одну порядочную подпись, — писал он Лейкину 4 ноября 1884 года. — И неужели Вы думаете, что я не прислал бы их Вам, если бы они у меня были? Точно я их продаю в другой журнал!.. Сделал даже по Москве клич, что плачу по полтиннику за каждую сносную тему».

Рассказы Чехова, выглядевшие настоящими драгоценностями среди

рядового товара «Осколков», почти не вызывали редакторских замечаний и принимались, за редкими исключениями, без поправок (Лейкину случалось вычеркивать и дописывать отдельные строки, но делал он это в предвидении цензурных вмешательств, спасая для журнала чеховский текст). Но зато репортерская, журнальная работа Чехова — его фельетоны, «осколочные» подписи к рисункам, мелочишки — вызывали упреки и нарекания. Тут Чехов, человек слова, то и дело опаздывал, не успевал к сроку, делал не то, что хотел бы делать он сам и чего требовал от него Лейкин, и сколько ни перевоспитывал его хозяин «Осколков», ничего не помогало: Чехов, на счастье, остался самим собой.

Здесь, очевидно, и проходит рубеж, отделивший Чехова от Лейкина, да и от малой прессы вообще. Он был человеком другой судьбы; в «Осколках» он — Гулливер среди лилипутов: здесь нуждались в ничтожной доле тех сил, которыми он располагал, и эта доля расходовалась на мелочи.

19 февраля 1884 года Лейкин послал Чехову письмо, где, кажется, все получило верное объяснение, все было расставлено по местам: «Вы упрекаете меня, что я придаю фельетонный характер «Осколкам». Удивляюсь такому упреку! Если бы я мог, я сделал бы «Осколки» от строчки до строчки фельетоном, но людей нет. Вы забываете, что «Осколки» — журнал, журнал еженедельный, а не сборник. Журнал должен откликаться на все злобы дня, как крупные, так и мелкие. Это-то ведь и есть задача журнала... Нет, посмотрю я на Вас, Вы не журналист». Здесь все верно: и то, что Чехов не журналист, и то, что «Осколки» не сборник. Но вот эти слова — «людей нет» — эти слова написаны Чехову и о Чехове!

Чехову случалось подтрунивать над Лейкиным (он, конечно, не без умысла сообщал о своей непобедимой лени, всякий раз пугая редактора «Осколков» и вызывая в ответ потоки упреков и нравоучений), но в целом его письма — начиная от самых ранних — отмечены той душевной откровенностью и независимостью суждений, которые проявлялись в его переписке и были столь привлекательны в его характере. Таким, в частности, было письмо от 22 января 1884 года: «Читаю прилежно «Осколки»... Журнал хороший, лучше всех юмористических журналов по крайней мере... Но не кажется ли Вам, что «Осколки» несколько сухи? Сушит их, по моему мнению, многое множество фельетонов...» Так начало проявляться противоречие, к которому Чехов и Лейкин не раз возвращались, постепенно выясняя для себя, насколько различны их литературные судьбы и пути: писатель, склонный к обобщениям, к лирике и поэтической созерцательности — таким Чехов казался своему первому

редактору, и таким он в определенном смысле действительно был, и литературный предприниматель, убежденный, что в журналистике доходны только фельетоны на злобу дня.

То немного, что удастся теперь связать с «осколочной» беллетристикой, в собрании сочинений Чехова как бы само собой обособляется в разделах «подписей к рисункам» и фельетонов, среди которых многие, на взгляд Лейкина, были все же слишком литературными: им не хватало злободневности, «осколочной «соли».

Многолетняя работа в малой прессе — без имени, в маске Антоши Чехонте, Человека без селезенки — привела к тому, что Чехова не знали в литературной среде. Первый серьезный критик, оценивший Чехова и заговоривший о нем с уважением, был Л. Е. Оболенский. В декабре 1886 года он писал: «...он родился, так сказать, в ослиных яслях, или, говоря менее высоким слогом, в юмористических журналах, среди того навоза, которым покрывают свои страницы эти несчастные листки, в виде карикатур на обманутых мужей, на злобных тещ и в виде рисунков с обнаженными бабами. Среди такого общества трудно было заметить г. Чехова».

Оболенский познакомился с Чеховым по «Пестрым рассказам» (книга появилась в издании «Осколков» в 1886 году и затем еще 13 раз выходила в книгоиздательстве Суворина). В действительности «заметить» ранние чеховские вещи на страницах старых юмористических журналов очень легко, здесь они прямо-таки бросаются в глаза. Старый критик нашел точную метафору — чеховский текст светится, сверкает на этих «несчастных листках», в «ослиных яслях» малой прессы. Другое дело, что серьезные литераторы и критики брезгливо относились к этим листкам и без особой необходимости сюда не заглядывали. Бунин писал о Чехове: «Люди «идейные» интересовались им, в общем, мало: признавали его талантливость, но серьезно на него не смотрели, — помню, как некоторые из них искренне хохотали надо мной, юнцом, когда я осмеливался сравнивать его с Гаршиным, Короленко, а были и такие, которые говорили, что и читать никогда не станут человека, начавшего писать под именем Чехонте: «Нельзя представить себе, — говорили они, — чтобы Толстой или Тургенев решились заменить свое имя такой пошлой кличкой».

Казалось чудом — и чудом же впоследствии объяснялось — рождение большого писателя на задворках российской журналистики, в малой прессе, где не было ни традиций, ни школы, ни, следовательно, пути в классическую литературу, в этот исторический ряд имен: Пушкин — Гоголь — Лермонтов — Тургенев — Достоевский — Толстой. Чехов

завершил этот ряд. Но если в словах Л. Е. Оболенского был все же своеобразный библейский масштаб, представление о загадке и таинстве совершающегося чуда, то впоследствии раннее творчество Чехова перечеркивалось целиком, как будто трудный опыт «осколочных» лет ничего не дал ему и ничего в его литературной судьбе не значил.

«Нет ничего более фальшивого в этом подходе к художнику, у которого хотят отнять юность, для того, чтобы почтительно изучить его зрелость».

Так и остается до сих пор без ответа вопрос о том, как мог сформироваться в «осколочной» среде великий писатель, которому нужны для творчества прежде всего прошлое и будущее; как вырос Чехов, о котором старый русский критик писал, что ему «нет равного в действующей русской беллетристике: талант, в три-четыре года выбившийся из трущоб наших юмористических журналов на первый план, но обращавший на себя внимание еще в этих трущобах».

Сам Чехов как раз очень больно чувствовал безродность малой прессы, недолговечность, мимолетность «осколочного» творчества.

«Я лично числюсь в штате прозаиков пять-шесть лет, не больше, а между тем три четверти из вас — мои младшие коллеги, и все вы величаете меня старым сотрудником. Хорош старик, у которого нет еще порядочных усов и из которого бьет таким ключом самая настоящая молодость! Журналы недолговечны, пишущие же еще недолговечнее... Прожил «Будильник» только двадцать лет, а попал уже в старики и пережил чуть ли не двадцать поколений сотрудников... Не стану я объяснять этой недолговечности, но ею... объясняю... отсутствие сформировавшихся и определившихся талантов... отсутствие школ и руководящих традиций» («Тост прозаиков»).

В большой литературе ничто не беспочвенно, ничто не может возникнуть из ничего. Здесь действуют те же законы, что и в природе.

Чехов и в ранние годы был Чеховым — вот, кажется, и все, что следует по этому поводу знать. Сложнее понять, как сохранил он себя в текучке юмористической журналистики, в чуждой, враждебной ему стилиевой среде. Здесь нужно внимательно, строка за строкою, перечитывать ранние сценки, рассказы и повести: «Ненужная победа», «Шведская спичка», «В ландо», хрестоматийно известные «Смерть чиновника», «Толстый и тонкий», другие рассказы ранних лет, столь очевидно соотнесенные с Достоевским и Гоголем. Тогда выявится множество прямых и скрытых цитат, пародийных иносказаний, намеков и припоминаний, которыми пронизан весь чеховский текст.

Чехов буквально погружен в большую литературу, непрерывно

напоминает о Гёте, Шекспире, Гоголе, Пушкине, Достоевском, Тургеневе, о старых трагедиях и романах, о великой литературе, которая была для него родною стихией. Он принес в малую прессу драгоценное цитатное слово, в сущности, чуждое и совершенно не нужное ей, сделал это слово до такой степени своим собственным, что его трудно было заметить и выделить в тексте: «Кто правильно применяет пословицу, тот создает ее вновь». В сущности, он и в самые ранние годы создавал свое особое место и свой удел, поскольку большое дарование — это в самом деле исторический удел, особое место среди того, что было создано в литературе предшественниками и осталось в памяти поколений, место, которое наследуется во неписаным законам, но праву рождения и судьбы.

Вдумчивые люди это прекрасно понимали. «Попробуй писать как Чехов, — заметил в письме к Н. М. Ендову молодой прозаик А. С. Лазарев-Грузинский, сменивший Чехова в малой прессе и стремившийся учиться у него, — и у тебя (у меня, и т. д.) *ничего не выйдет*».

Переписка Чехова с Лейкиным, бумаги, разысканные в цензурных архивах, старые документы и свидетельства интересны, по существу, лишь в одном отношении: они позволяют нам определить те условия и те рамки, в которых начиналась профессиональная литературная работа Чехова. Но истинный смысл этой работы раскрывается лишь в сопоставлении с продукцией других юмористов малой прессы 80-х годов; имена их теперь совершенно забыты, и если время от времени они и всплывают на свет, то лишь в комментариях, в примечаниях к Чехову, невольными спутниками которого они были. Чеховские юморески и рассказы, когда сталкиваешься с ними на страницах старых журналов, производят своеобразное и странное впечатление, совсем не то, какое получаешь, читая их в собрании сочинений.

Молодой Чехов шел обычным путем начинающего литератора, без всяких привилегий и покровительства, через почтовые ящики «Будильника» и «Стрекозы». И далеко не все на первых порах у него получалось гладко. Ответы, которые он получал от «Стрекозы», кажется, могли бы раз и навсегда отбить всякую охоту заниматься юмористикой: «Несколько острот не искупают непроходимо пустого словотолчения» (4 мая 1880 г.); «Очень длинно и бесцветно: нечто вроде белой бумажной ленты, китайцем изо рта вытянутой» (3 ноября 1880 г.); «Не расцвел — увядаете. Очень жаль» (21 декабря 1880 г.). Чтобы освоиться с жанрами и своеобразным стилем юмористической журналистики, Чехову понадобилось три года (1880–1882).

Возникла удивительная, парадоксальная ситуация: юноша,

наделенный громадным талантом, испытывавший свои силы в серьезном творчестве, должен был писать мелочишки в «осколочном» стиле, ежеминутно сознавая трагическое расхождение и с этим стилем, и с этой средой: «Я газетчик, потому что много пишу, но это временно, — заметил он в письме к Александру 13 мая 1883 года. — Оным не умру. Коли буду писать, то непременно издадека, из щелочки... Черт с ними! Подождем и будем посмотреть, а пока ходим в сереньком сюртуке».

Относительная слабость ранних его рассказов и повестей объясняется не только вполне естественными причинами (неопытность, работа к сроку и на заказ и т. д.), но прежде всего трудностью самой задачи. В самом деле: нужно было разработать сюжет, дать портреты, пейзаж, обстановку, фон — и все это на скудной площади «осколочной» сценки размером в 100–150 строк, да к тому же еще в юмористическом ключе, в рамках определенного жанра.

Среди текущих жанров малой прессы устойчивыми были такие:

1. Фельетон с многочисленными его разновидностями (еженедельный, театральный, дачный, рождественский и т. д.). Чехов в 1883–1885 годах вел у Лейкина фельетонное обозрение «Осколки московской жизни».

2. Пародия. Это, по-видимому, один из распространеннейших жанров юмористической журналистики. Здесь пародировалось все: театральные премьеры, речи прокуроров и адвокатов на шумных судебных процессах, объявления книгопродавцев и театральные афиши, популярные в России календари-справочники и поваренные книги. Чехов писал литературные пародии, но как раз они — в силу своей литературности — вызывали нарекания и принимались с большой неохотой.

3. Юмористическая проза: сцепка, рассказ объемом до 200 строк и так называемые «мелочи» (остроты, анекдоты, подписи к рисункам и т. д.).

4. Водевиль. Время от времени на страницах малой прессы встречаются юморески, написанные в форме пьес. Иногда это пародия на спектакль, иногда — самостоятельная вещь.

Своеобразная «сценичность» свойственна и юмористической прозе. Сценки, например, — а их огромное количество — строились как беседа, как разговор персонажей, подслушанный автором со стороны. Авторский текст сводился обычно к двум-трем ремаркам, поэтому сценку можно было и сыграть.

5. Наконец, то, что условно можно было бы назвать «серьезной» прозой: рассказы, повести, романы с уголовным, авантурным или сентиментально-жалостливым сюжетом, часто печатавшиеся с продолжениями, иногда — в течение целого года. Роман Н. Пастухова



«Разбойник Чуркин», романы и повести А. Пазухина, А. Соколовой (Синее Домино) и множество других поделок такого же рода пользовались, по-видимому, популярностью в определенных читательских кругах. В сущности, это был русский комикс, убийственно охарактеризованный Чеховым в «Осколках московской жизни»:

«Есть и были на этом свете страшные штуки, начиная с Полифема и кончая либеральным околоточным, но таких страшилищ (я говорю о романах, какими угощают теперь публику наши московские бумагопожиратели вроде Злых духов, Домино всех цветов и проч.) еще никогда не было... Читаешь, и оторопь берет. Страшно делается, что есть такие страшные мозги, из которых могут выползть такие страшные «Отцеубийцы», «Драмы» и проч. Убийства, людоедства, миллионные проигрыши, привидения, лжеграфы, развалины замков, совы, скелеты, сомнамбулы и... черт знает, чего только нет в этих раздражениях пленной и хмельной мысли! У одного автора герой ни с того ни с сего бьет по мордасам родного отца (очевидно, для эффекта), другой описывает «подмосковное» озеро с москитами, альбатросами, бешеными всадниками и тропической жарой, у третьего герой принимает по утрам горячие ванны из крови невинных девушек... Страшна фабула, страшны лица, страшны логика и синтаксис, но знание жизни всего страшней...»

В ранних литературных опытах Чехова сильно чувствовалось пародийное начало. Кроме чисто литературных, стилевых пародий — «Тысяча одна страсть, или Страшная ночь» (1880) и «Летающие острова» (1882) — Чехов написал множество рассказов и юморесок, в которых пародирование какого-то образца, не обязательно литературного, становилось основой для работы вполне самостоятельной («Письмо к ученому соседу» и «Жены артистов», 1880; «Грешник из Толедо», 1881; «Ненужная победа», 1882; «Шведская спичка», 1883). В пародийном ключе выдержана и первая опубликованная им в «Стрекозе» юмореска — «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?»

Молодой Чехов обладал развитым и тонким чувством стиля; если бы речь шла о музыке, можно было бы сказать, что у него был абсолютный слух.

Работая над пародией, Чехов не имел в виду какой-то конкретной книги, но стремился уловить особенности и оттенки стиля — например, романтического стиля В. Гюго.

Если обычная литературная пародия представляет собой комическое подражание подлиннику, то Чехов был совершенно самостоятелен: сюжет, персонажи и т. д. — все это не заимствовалось, а выдумывалось,

создавалось заново; подмечались лишь самые общие, но зато и наиболее характерные черты поэтики Гюго или Жюль Верна. Поэтому у чеховской пародии нет точного адреса (такой-то роман, глава, страница и т. д.); это — вообще Гюго, вообще Жюль Верн, и пародию можно сопоставить едва ли не с любым из их романов.

Ранние пародии Чехова, таким образом, отличались высоким достоинством, но именно поэтому Лейкин их отвергал. «Мерекал и так и сяк, но все-таки приходится мне возратить Вам Ваши «Летающие острова». Во-первых, вещица ничего иного не представляет, как пародию на манеру писания Ж. Верна, а во-вторых... длинна для «Осколков»... Вот ежели бы Вы когда-нибудь попробовали строчках на 200 написать несколько пародий на 4–5 писателей — дело другое. Можно бы взять Боборыкина, Каразина, Данченко, Лескова, Авсеенко, Маркевича — и, разумеется, утрировать до невозможности» (1 марта 1883 г.).

Иными словами, Лейкину нужна была не пародия сама по себе, а литературный фельетон в форме пародии.

Смысл и ценность «Письма к ученому соседу» раскрывается в полной мере лишь в сопоставлении с «письмами» рядовых юмористов малой прессы; без этого фона оно воспринимается как обычная удачная юмореска, каких у молодого Чехова было сотни.

Вот несколько пародийных писем, на наш взгляд, весьма характерных для малой прессы. Автор их — популярный юморист 70—80-х годов А. А. Плещеев, сын известного русского поэта-петрашевца, печатавшийся под псевдонимом Полковник Скалозуб.

В юмореске А. А. Плещеева пародируется переписка влюбленного приказчика с хозяйской дочерью:

«Из переписки купеческой дочки Матрены Трифоновны с прикащиком Устином Калиновичем.

I

Ангил души моей прикрасный и нецененный Устин Калиныч

Пот страхом и трепетом тятинькина гнева, вывожу сии строки моего чувства. Вчирась произошла громадная неприятность; когда выскочила на небе луна, я у окна в мечтании затянула романс — «за что ты сердце надрываешь», тятинька незаметно прокрался и хлестанул меня ручищей по левой ланите. Щека так вздулась, что принудило меня подвязаться и никуда неходить эти дни. Скука ужасная, от нечего делать сочинила к тебе маленькое стихотворное послание, читай:

Люблю тебя ужасно

И даже очень страстно.  
Неужли же напрасно  
Люблю тебя прекрасный.

Вот тебе мой дорогой лыцарь мой искренний подарок, заучи стих сей устно и произноси чаще. При сей цедулке прилагается банка первого сорта цедряной помады взнак памяти.

Главу по тебе потирывшая и с ума сходящая первой гильдии купца дочь Матрена Трифонова Шестипальцева.

II

Голубое облако тучной любви, очаровательница и чародейка сердца моего

Матрена Трифоновна!

Стих звучности и сласти полный твердо запомнил, запомаду цалую горячо в щоку. Только подумайте ради Бога, что за оказия произошла. Ету самую помаду, как презент предмета моей страсти, я около сердца положил и вдруг она вся изволила растаять, точно так как я таю около вас-с. Хозяин тритеводнись произвел по магазину регносцировку и найдя у меня курительные принадлежности вытянул аршином по уху. Значит между нами синпатия: вас по щеке, а меня по уху. С своей стороны шлю вам фунт чирнаслива и 3 фунта пастилы киевской (по 23 копейки фунт). Я тоже сложил стихотворение, но менее вашего, ибо слога не хватило; вот оно:

На свете нет чудесней вас  
Готов повеситься для вас.

Примите и проч.

Один из тех кто радости не знает, не спит и все страдает Устин Калинов Чайников перьвыи. Старший прикащик бакалейной торговли купца Забиралова с сыновьями».

Чехов был умнее, острее, тоньше, изящнее, но, по-видимому, не это главное. Это лишь следствие той органической разницы, которая отличает писателя от неписателя. Одному был важен характер, тип, живое лицо, говорящее своим языком, со своими ошибками, другой же делал человекообразную куклу, преувеличенно яркую, движимую нехитрой пружинкой языковой клоунады.

«Каникулярные работы институтки Наденьки N» — обычная по теме и

жанру юмореска, отличавшаяся не формой, а характерностью, своеобразной психологичностью, хотя, казалось бы, в коротенькой юмореске для психологии просто нет места. В «примерах», которые приводил Чехов, не было ничего необычного, преувеличенно-смешного; но зато сколько здесь было бытовых подробностей, точных деталей, намеков, как живо просвечивал в этих строчках образ самой Наденьки! В самом деле: Чехов между делом успел рассказать читателю почти все, что о Наденьке стоило знать: ее возраст, душевные интересы, отец и мать, положение семьи, подруги — словом, все; нет только портрета, но его легко себе вообразить.

Истинный масштаб этой вещи выясняется при сравнении с аналогичными по жанру юморесками, например, с «Ваканционной работой Жени Тучкиной» А. Педро (А. П. Подурова): «Знакомых у меня никого не было. С сыном священника, студентом, мы были знакомы. Это был высокий стройный юноша довольно низкого роста, отчасти похожий на гиганта. Он был очень глубокомыслен и умен, так как изобрел для мамы мышеловку собственной его конструкции. Его имя Раля, но не смотря на это он был блондин».

Подуров, чьи юморески, сценки и фельетоны часто появлялись на страницах «Стрекозы», «Будильника», «Шута» и «Осколков», был типичным и, как отмечено, не худшим юмористом лейкинской школы. Он был, что называется, литератором средней руки; темы, которые он выбирал, средства и приемы, которыми он пользовался, вполне характеризуют средний уровень малой прессы.

Как Лейкин, как многие другие юмористы 80-х годов, Подуров черпал свои сюжеты в купеческой среде и заострял их до гротеска, до анекдота. Например, в сценке «Ошибка вкралась» сюжет построен так: Парамон Пыряев, сын богатого купца, украл деньги и сбежал из дому. Отец получил письмо:

«Любезнейшие родители!

Севодни вечером я явлюсь домой. Ежели, тятенька, встретите меня кулаками и за волосы, судьба нас разлучит. Бойтесь исполнительного комитета, в котором я теперь существую в услужении. Примите меня поласковей, а то я махну в Швейцарию, и тогда спокаетесь. Сын ваш, бывший торговец, а нынче социалист первого сорта.

Парамон Пыряев».

Вечером отец ждет Парамона и, собираясь проучить его как следует («встретить кулаками и за волосы»), не велит зажигать огня. Приходит адвокат; обознавшись в темноте, купец избивает его — на этом сценка

кончается.

Персонажи Подурова похожи на клоунов, на «рыжих» из бродячих цирков: чем нелепее, тем смешнее. В «Ценителе искусства» купеческая семья, побывавшая в театре, делится впечатлениями от «Короля Лира». Отец, Михей Родионович Толстолобов, говорит:

«Две старшие дочери вышли замуж, стали царствовать и на каждом шагу родителю непочтение оказывать. Ну — старик, ясное дело, ничего не поделаешь... Известно, какой теперь народ: хошь окати его благодатью, спасибо не скажет... Ежели бы в то время были адвокаты, так Лиров нанял бы адвоката и возвратил свое царство. Плевое бы дело для пего было. Старик и затосковал, а с тоски и запил...»

Если отец извлек из трагедии мораль, так сказать, педагогическую, то сын понял дело несколько иначе: «Действие последнее: Лир лежит на смертном одре. Около него младшая дочь убивается, фершел. Тоже, верно, банки ставил... Лир и говорит своей верной младшей дочери, что его на старости лет успокоила: «Эх, говорит, Матреша! Знал бы я тя получше, не обидел бы». Затылок почесал и помер-с».

В «осколочных» сценках Подурова язык персонажей сравнительно чист. В других журналах — например, в «Шуте» и «Будильнике» — Подуров доводил языковую клоунаду до крайности, столь обычной в малой прессе: «...антиресная книга Польдекова сочинения... Кавалеры из нашего купецкого сословия — одна необразованность с двухсмыслием... от мушонов сарказмы о себе слышу... рюмашечку чебурахну и пройдет... Да по человечеству жаль тебя, по куманности». Так выглядит этот жаргон, исковерканный, теряющий всякую характерность.

Язык и стиль чеховских юморесок — даже самых ранних — сильно отличается от общепринятого юмористического жаргона.

Таких перлов, как «чебурахну» или «необразованность с двухсмыслием», у Чехова, разумеется, не было. Дело здесь не только в талантливости и хорошем вкусе, но в том, что молодой Чехов сознательно отталкивался от общепринятых норм, которые были ему противны. «Берегись изысканного языка. Язык должен быть прост и изящен. Лакеи должны говорить просто, без пущай и без теперича», — писал он брату Александру 8 мая 1889 года, и это было его заветом: он навсегда расставался с юмористическими журналами, старший же брат остался в малой прессе — тоже навсегда.

Юморески Антоши Чехонте по жанру и форме похожи на то, что изо дня в день печаталось в «Стрекозе», «Будильнике» и «Осколках». Но его ранние рассказы — «Смерть чиновника», «Толстый и тонкий»,

«Хамелеон», «Унтер Пришибеев», «Маска» и десятки других — их просто не с чем сравнивать. Здесь речь идет уже не о том, что Чехов писал лучше Лейкина, Подурова, Плещеева, Пазухина или, наконец, лучше своего старшего брата. Здесь все другое: и сюжеты, и приемы создания образов, и стиль, и язык. Это не малая пресса, это большая литература, лишь по случайности, по драматическому стечению обстоятельств оказавшаяся в соседстве с Подуровым и Ленкиным, с безликой и безымянной стихией малой прессы.

Само сопоставление Чехова с Лейкиным и другими литераторами возможно лишь в каких-то частностях; в целом же Чехов резко контрастирует с фоном юмористической журналистики, не умеаясь в рамках ее идеологии, ее тематики и стиля.

Чехов писал в одном из отзывов: «Остальные лица мелкие, пахнут лейковщиной, взяты небрежно и наполовину сочинены» (А. С. Суворину, нач. мая 1889 г.).

Т. Манн не постеснялся спросить в своем «Слове о Чехове»: «Кто знает Дмитрия Васильевича Григоровича? Я его не знаю. Должен признаться, что до того, как я решил вплотную познакомиться с биографией Чехова, мне не приходилось слышать об этом писателе». Но это — Григорович, отмеченный в исторической памяти, известный своей дружбой с Достоевским и письмами к Чехову, которого он в былые время поддерживал и ободрял. О Лейкине же Томас Манн ничего, естественно, слышать не йог и в знакомстве с его творчеством ни малейшей нужды не испытывал.

Подумать только: Лейкин, переживший Чехова, напечатавший при жизни более пятидесяти книг, ежедневно, за исключением понеделньников, на протяжении многих лет помещавший свои сценки в «Петербургской газете», Лейкин — издатель «Осколков» вспоминается только потому, что ему посчастливилось печатать Чехова...

«Работать в «Осколках», — писал Чехов старшему брату уже в 1883 году, — значит иметь аттестат... Я имею право глядеть на «Будильник» свысока и теперь едва ли буду где-нибудь работать за пятак...».

Из книги в книгу кочуют трогательные рассказы об этих пятачках, которые платили за юмористическую строчку в «Стрекозе», «Будильнике» и прочих изданиях малой прессы, и о рублевых гонорарах, за которыми нужно было ходить месяцами... Значительно позднее, когда был написан «Иванов», задумана «Степь», когда не было уже сомнений в большом успехе «серьезных» рассказов и шли разговоры о Пушкинской премии, Чехов писал Лейкину: «В моей тугоподвижности, с какою я работаю у Вас,

ради создателя не усмотрите злого умысла, не подумайте, что я отлыниваю от «Осколков». Ни-ни! «Осколки» — моя купель, а Вы — мой крестный батюшка» (27 декабря 1887 г.).

Но с какой осторожностью нужно читать слова Чехова о дороге, проложенной им из малой прессы в «толстые» журналы, и о том еще, что сам он скоро будет забыт, а пути, им проложенные, останутся! Ни до Чехова, ни после него никто не шел и не прошел по этому пути — просто потому, что у больших писателей свои дороги, и ни одну из них дважды пройти нельзя.

## ВСТРЕЧИ В ПЕТЕРБУРГЕ

Северную столицу Чехов увидел впервые в декабре 1885 года, уехав вместе с Н. А. Лейкиным, постоянно посещавшим Москву по разным делам и для встреч со своими сотрудниками. У Лейкина он и остановился. «...Пережил все те муки, про которые в писании сказано: «до конца претерпех»... Кормил он меня великолепно, но, скотина, чуть не задавил меня своею ложью», — написал Чехов Александру, вернувшись. В другом письме сказано, что у Лейкина он имел «великолепную» квартиру, «пару лошадей, отменный стол, даровые билеты во все театры».

В Петербурге произошли важнейшие для всей жизни встречи — с Д. В. Григоровичем и А. С. Сувориным. «Суворин, Григорович, Буренин... все это приглашало, воспевало... и мне жутко стало, что я писал небрежно, спуская рукава».

Пройдет всего несколько месяцев, и Григорович напишет Чехову знаменитое письмо: «У Вас *настоящий* талант — талант, выдвигающий Вас далеко из круга литераторов нового поколения».

Это письмо растрогало Чехова так, как никакое иное в его жизни. «Ваше письмо, мой добрый, горячо любимый благовеститель, поразило меня, как молния... Как Вы приласкали мою молодость, так пусть Бог успокоит Вашу старость...» — есть в этих строчках, помеченных 28 марта 1886 года, какая-то не чеховская открытость и лирика; обычные письма сдержаннее, ироничней. Быть может, тон его ответа ярче всего свидетельствует о том, какую цену имело в его глазах письмо Григоровича. Он долго ждал, перестал уже ждать — и вот, наконец, дождался: «У меня в Москве сотни знакомых, между ними десятка два пишущих, и я не могу припомнить ни одного, который читал бы меня или видел во мне художника».

Григорович был в те времена настоящим литературным патриархом, одним из последних в отошедшем уже поколении, стоявшем у истоков классической русской литературы. Он знал Белинского, Некрасова и Тургенева, был дружен с Достоевским, печатался в «Современнике». Основное в его обширном литературном наследии было опубликовано в 40-е и 50-е годы; в 1883 году он ненадолго вернулся в литературу с «Гуттаперчевым мальчиком». Письмо от такого писателя в самом деле должно было поразить Чехова и оставить глубокий след в его душе.

Но и Чехов, в свой черед, тронул Григоровича чистотой своего стиля и



яркой одаренностью, необычной в том литературном поколении, от которого старый писатель, вероятно, ничего значительного не ждал. В «Петербургской газете» 1885–1886 годов Григорович нашел несколько рассказов Антоши Чехонте (среди них был «Егерь», напомнивший ему «Записки охотника» Тургенева) и отметил для себя это имя, выделив его из множества ничего не обещавших имен.

Обращаясь к человеку, портрет которого он еще в гимназические годы видел в монументальном трехтомнике «Русские современные деятели», Чехов писал о том распутье — или, говоря точнее, о том тупике, в котором, как ему тогда казалось, он очутился.

Григорович, как позднее Плещеев и Полонский, олицетворяли в его глазах те памятные времена, когда литературой было создано все лучшее, навсегда оставшееся в истории. Они помнили Белинского, знали Тургенева и Достоевского; при них формировался не только роман, но вся подчиненная ему жанровая иерархия русской прозы. Чехов был для них не только младшим — совсем еще молодым — современником, он к тому же еще и работал в «младших» жанрах, то есть, на взгляд Плещеева и особенно Григоровича, растрачивал свой талант понапрасну. Отсюда стремление не просто помочь Чехову пробиться в «толстые» журналы (это было в их силах, у них были славные имена и большое влияние), но, главное, наставить его на истинный путь, ведущий к большому роману. Григорович был в этом отношении особенно настойчив: в конце концов, писал он Чехову, роман — это те же 10–15 рассказов, весь труд в том, чтобы связать их «общим интересом, общими лицами... последующие главы приходят как бы сами собою — конец катится всегда как по маслу...»

Так 40-е годы — время позднего Гоголя и молодого Достоевского — влияли на судьбу «восьмидесятника» Чехова, воспитывая в нем чувство традиции, поддерживая преемственность литературных поколений, разделенных полувековой межой. Я. П. Полонский, может быть, яснее — других понимал эту связь, когда, обращаясь к Чехову, заметил: «Вы... написали мне такое лестное письмо, что я оставляю его в наследие моему потомству — авось какой-нибудь внук мой прочтет его и скажет — Еге! Даже Чехов и тот признавал в некотором роде талант моего дедушки!»

В этих встречах есть нечто исторически неизбежное. Один из поздних чеховских персонажей собирался выгравировать на перстне надпись: «Ничто не проходит». Сколько раз повторялось, что Чехов выдвинулся «во времена застоя», когда умерли Тургенев, Достоевский, Островский, Писемский — как будто смерть писателя, конец его земного существования есть в самом деле конец, а не начало его жизни в общественном сознании,

его славы (если она не мимолетна, то поневоле посмертна), его исторической судьбы.

Обещая Григоровичу бросить срочную работу и «приняться за крупное», Чехов заметил, что не сможет сделать это вдруг: «Выбиться из колеи, в которую я попал, нет возможности».

Нужно было уладить текущие дела, избавиться от постоянной занятости. В эту пору он был связан множеством обязательств, писал, изо дня в день и в разных планах. Продолжалась работа в «Осколках», где все еще появлялись юмористические рассказы и сценки Антоши Чехонте; в 1886 году здесь, среди многих других, увидели свет «Месть», «Оратор», «Произведение искусства». Своим чередом шло сотрудничество в «Петербургской газете», где Чехов печатался еженедельно (иногда и дважды в неделю) под тем же знакомым широкому кругу читателей псевдонимом. Здесь можно было чувствовать себя свободнее в выборе сюжетов и тем (в конце 1886 года появился «Ванька»), но все же и тут, как во всякой газете, нужна была злободневность.

К тому времени Чехов окончил медицинский факультет Московского университета и приехал работать врачом в усадьбу Чикино недалеко от Воскресенска. В том же 1884 году случилось первое легочное кровотечение. Произошло это в Московской судебной палате, где в течение двух недель Чехов вел записки по Рыковскому процессу для «Петербургской газеты». Тяжелым был приступ болезни и в 1888 году, но, как писал брат Михаил, «он не давал врачам выслушать себя и поставить точный диагноз».

Немалую долю времени отнимала врачебная практика. Чехов, по-видимому, был еще на распутье между медициной и профессиональным писательством: «... медицина — моя законная жена, а литература — любовница» — это, быть может, хорошая шутка, но за нею стоит разлад. Вернувшись в Москву, Чехов написал Лейкину, что поездка в Петербург и праздничная рождественская «галиматья» «совсем сбили с толку»: «Дела по горло, но сядешь писать — не пишется: то и дело зачеркиваешь; к больному надо ехать — проспишь или за писанье сядешь...»

Об успехе своих рассказов, печатавшихся в «Петербургской газете», Чехов узнал вскоре от секретаря редакции «Осколков» В. В. Билибина, с которым тоже познакомился в Петербурге: «...на вечере у Суворина были сливки литературно-музыкального и артистически-ученого миров. Григорович Вас опять расхваливал и стыдил Я. Полонского, что тот не читал».

С первым серьезным успехом пришла и первая критика, сначала в

письмах к Чехову, но вскоре и в журналах; начиналась полемика, в ходе которой Чехов уяснял и постепенно формулировал свою эстетическую программу, далеко опережавшую свое время: «Вообще тяжело живется тем, кто имеет дерзость первый вступить на незнакомую дорогу. Авангарду всегда плохо».

Что касается газеты Суворина, там хотели бы видеть Чехова в числе постоянных авторов. Предложение было сделано тогда же, в декабре 1885 года. 25 декабря Чехов вернулся из Петербурга, пробыв там две недели.

4 января 1886 года он написал, как обычно, с иронией, старшему брату Александру: «Я еще не женился и детей не имею. Живется нелегко. Летом, вероятно, будут деньги. О, если бы!» У Александра Павловича в эти дни родился сын, названный Антоном. Чехов опять шутил: «За наречение сына твоего Антонием посылаю тебе презрительную улыбку. Какая смелость! Ты бы еще назвал его Шекспиром! Ведь на этом свете есть только два Антона: я и Рубинштейн».

Сразу по приезде он занялся подготовкой сборника рассказов, о котором договорился с Лейкиным. Вскоре Чехов вошел в круг авторов «Нового времени», где шла проза совсем иного стиля и содержания: «Ведьма», «Агафья», «Святою ночью», «Мечты», вещи классические, оставшиеся в золотом фонде нашей литературы. Сложная поэтика олицетворений и символов в этих рассказах уже предвещала «Степь».

Начались многолетние отношения с А. С. Сувориным, о которых впоследствии метко сказал В. Г. Короленко: «...у него выходило хорошо все, — даже сношения с Сувориным, с которым он дружил сначала и разошелся потом. И все ясно до прозрачности: почему дружил и почему разошелся».

Издатель влиятельной газеты, владелец одной из крупнейших в России книгоиздательских фирм, фельетонист, прозаик и драматург, человек больших и разносторонних способностей — таким был Суворин в 80-е годы. В молодости учитель уездного училища, получавший четырнадцать рублей с копейками, демократически настроенный писатель, он печатал свои повести и рассказы в «Современнике», «Отечественных записках», в журнале Л. Н. Толстого «Ясная Поляна». Под псевдонимом «Незнакомец» появлялись его статьи в петербургских газетах, фельетоны «Недельные очерки и картинки», пользовавшиеся популярностью в кругах демократической интеллигенции. В эту пору Суворин, автор политических памфлетов, в которых обличались такие столпы реакции, как Мещерский, Катков, Скарятин и другие, подвергался цензурным преследованиям, а в 1866 году, за издание сборника «Всякие», был даже привлечен к суду. Став

в 1876 году издателем «Нового времени», Суворин придал газете умеренно-либеральный характер. Успех ее (за один только 1876 год тираж газеты поднялся с 3 до 16 тысяч, держась в последующие годы на уровне 25–30 тысяч) был обусловлен интересом широких читательских кругов к событиям русско-турецкой войны, ход которой Суворин освещал подробно и разносторонне, в духе славянского патриотизма.

К концу 70-х годов «Новое время» превратилось, по заключению цензуры, в самую «умеренную и благонамеренную из петербургских газет». Главной целью стало спасти Россию, русскую государственность от революции. Одна из программных идей сводилась к тому, что революционное движение по своим истокам и характеру не является русским. Впрочем, и в конце жизни этот неглупый и проницательный человек ясно видел пороки высокопоставленных лиц, писал об этом достаточно откровенно в своем дневнике, интересовался запрещенными в царской России изданиями и посылал их Чехову.

С «Новым временем» появился относительно надежный гонорар и возможность печатать рассказы без построчных ограничений, под настоящей фамилией. Отпала необходимость в торопливой фельетонной работе для «Осколков» и «Петербургской газеты»: «почувствовал себя в Калифорнии». «Хороший человечина», — писал он о Суворине в 1888 году. Начиная с 1887 года почти все книги Чехова выходили у Суворина: «В сумерках», «Рассказы», «Хмурые люди», «Пестрые рассказы», «Палата № 6», «Детвора», «Каштанка», «Пьесы»... Не слишком большими тиражами, как было принято тогда, они издавались и переиздавались почти ежегодно. Малый удобный формат, отличная бумага — все это обеспечивало спрос. Россия по этим книжечкам узнала Чехова.

Немалую роль сыграл Суворин в присуждении Чехову Пушкинской премии за сборник «В сумерках».

На первых порах Суворин стремился привязать к себе Чехова, предназначая ему в «Новом времени» какое-то определенное и твердое положение и место, предлагая перебраться в Петербург. 29 августа 1888 года Чехов ответил: «...останусь для Вас бесполезным человеком», «стать в газете прочно не решусь ни за какие тысячи, хоть Вы меня зарежьте».

Громадная начитанность делала Суворина интереснейшим собеседником и корреспондентом. Чехов охотно переписывался и ценил разговоры с ним: общим оказался интерес к литературной и театральной жизни, к философским и психологическим проблемам творчества.

Позднее В. В. Розанов вспоминал; «Совершенно исключительна была какая-то нежная любовь Суворина к Чехову. К другим он питал интерес:

считал их полезными России и т. д. Из всех этих сложных отношений выделялась его любовь к Чехову как *личности*, — и только; больше — к *личности*, чем к литератору, хотя он очень любил его и как литератора. Помню его встречавшим гроб Чехова в Петербурге: с палкой он как-то бежал (страшно быстро ходил), все браня нерасторопность дороги, неумелость подать вагон... Смотря на лицо и слыша его обрывающиеся слова, я точно видел отца, к которому везли труп ребенка или труп обещающего юноши, безвременно умершего...

Удивительно. Мне кажется, если бы Антон Павлович сказал ему: «Пришла минута, нуждаюсь в квартире, сапогах, покое и жене», — то Суворин бы сказал ему: «Располагайтесь во всем у меня». Буквально...

Чехова, в литературном мире давнем и новом, он больше всех любил».

Чехов останавливался у Сувориных в Петербурге, гостил на феоdosийской даче. В обществе Суворина путешествовал по Европе, хотя были здесь свои неудобства и трудности, прежде всего материальные (нужно было останавливаться в дорогих отелях, где снимал для себя апартаменты Суворин; в итоге Чехов оказывался его должником и по возвращении расплачивался гонорарами, которые начислялись суворинским книгоиздательством за переиздания его книг). В этой «дружбе» старшему не всегда хватало доброжелательности и такта, младший никогда не допустил бы даже тени неравенства или зависимости.

Письма Чехова к Суворину — а их очень много — связаны глубокой тематической последовательностью и логикой. На протяжении целого десятилетия он стремился влиять на Суворина, воспитывать его в духе того сурового и сдержанного протеста, который определял его собственную жизнь. В письмах к нему Чехов был откровенен и настойчив в защите своего мировоззрения и своей правды. Здесь мало сказать, что в «Новом времени» он был на особом положении, которое обеспечивалось его именем и талантом; нет — он был гораздо требовательнее, он надеялся изменить характер газеты, а не просто характер издателя.

«Нужна партия для противовеса, — писал он старшему брату Александру, работавшему репортером у Суворина, — партия молодая, свежая и независимая... Я думаю, что, будь в редакции два-три свежих человека, умеющих называть чепуху чепухой, г. Эльпе не дерзнул бы уничтожать Дарвина, а Буренин долбить Надсона. Я при всяком свидании говорю с Сувориным откровенно и думаю, что эта откровенность не бесполезна. «Мне не нравится!» — этого уже достаточно, чтобы заявить о своей самостоятельности, а стало быть и полезности» (7 или 8 сентября 1887 г.).

Со временем Чехов понял, что никакого «противовеса» в редакции не допустят, что «Новое время» делается не Бурениным или Розановым — весьма влиятельными в газете, но все же второстепенными людьми. «Новое время» поднять нельзя, оно умрет вместе с Сувориным. Думать о поднятии нововременской репутации — значит не иметь понятия о русском обществе», — сказано в 1901 году.

Суворин — не только своеобразный и сложный человек, связанный с Чеховым откровенностью и взаимной приязнью; это глава фирмы, законодатель нововременской идеологической программы и целого лагеря в русской публицистике и общественной жизни. Пока это было возможно, Чехов отделял его от нововременцев: «крепко обнимаю Вас и весь Ваш дом, — писал он по возвращении из сахалинской поездки, — за исключением Жителя и Буренина, которых давно уже пора сослать на Сахалин». Но что собою представляет и какую цену имеет в общественном мнении «Новое время» — это он прекрасно понимал с первых же дней работы в газете: «Надо полагать, после дебюта в «Новом времени» меня едва ли пустят теперь во что-нибудь толстое... как Вы думаете? Или я ошибаюсь?» (Билибину, 28 февраля 1886 г.). Чехов ошибался, его пригласили в «Русскую мысль» и «Северный вестник» (здесь появилась «Степь»); приглашение шло из другого лагеря, от А. Н. Плещеева и В. Г. Короленко.

Чехов с его независимостью и чувством личной свободы сыграл далеко не последнюю роль в том, что до половины 90-х годов Суворин отделял свои личные взгляды от программных выступлений «Нового времени» и не опускался до откровенного верноподданничества. Но в конце десятилетия, когда газета и ее издатель заняли открыто реакционную позицию по отношению к студенческим волнениям и в деле Дрейфуса, пути Чехова и Суворина разошлись окончательно. «Составилось убеждение, что «Новое время» получает субсидию от правительства и от французского генерального штаба», — писал Чехов в одном из последних писем к Суворину (24 апреля 1899 г.).

В 1888 году, отмеченном большими переменами и большими успехами, сложилась система эстетических воззрений, от которой впоследствии Чехов не отступал.

В сущности, это и была его философия творчества, мало похожая на общепринятые представления о литературе как учебнике жизни.

«Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня давно уже известно», — писал он Суворину 1 апреля 1890 года, продолжая спор. Беда заключалась в том, что

Суворин, прирожденный фельетонист и профессиональный газетчик, как раз в этом случае понимал Чехова особенно плохо: что кража есть зло — об этом газета должна писать из номера в номер, обличая вчерашнюю кражу, чтобы завтра обрушиться на ту, что совершалась сегодня. Иного смысла газетный фельетон не имел и не мог иметь: так он достигал свою цель, обеспечивая спрос на газету и ее репутацию. Ничего особенно нового для себя Чехов от Суворина, по-видимому, не услышал; о фельетонности, обличении пороков, о нравственном влиянии и нравственном законе литературы он думал еще в свои ранние годы, печатаясь у Лейкина: «чиновники продолжают брать взятки, хотя и читали Гоголя...».

Есть у Чехова запись о журнальной критике: один критик пишет статью, чтобы другой возразил ему, а третий примирил бы их разногласия; при чем же тут вы? Он очень далек от заурядной публицистичности, от газетной кружковщины, от всякого стремления во что бы то ни стало утвердить свою истину или оспорить взгляды «врага», и современники — например, Л. Шестов, относившийся к нему с откровенной враждебностью — писали о «безыдейности»: «Даже у Толстого, тоже не слишком ценившего философские системы, вы не встречаете такого резко выраженного отвращения ко всякого рода мировоззрениям и идеям, как у Чехова».

Отвращение он испытывал, это правда, но не к идеям, а к идейной нетерпимости и ограниченности, к той «духоте», какая царила в редакциях газет и журналов, без конца, с фанатическим озлоблением обличавших друг друга. Вот эту озлобленную страстность он не принимал и совершенно не выносил, шла ли речь о нововременцах или о либеральных журналистах, подобных В. Гольцеву: «Погодите, «Русская мысль» будет выкидывать еще и не такие фортели! Под флагом науки, искусства и угнетаемого свободомыслия у нас на Руси будут царить такие жабы и крокодилы, каких не знавала даже Испания во времена инквизиции. Вот Вы увидите! Узкость, большие претензии, чрезмерное самолюбие и полное отсутствие литературной и общественной совести сделают свое дело. Все эти Гольцевы и К<sup>0</sup> напустят такой духоты, что всякому свежему человеку литература опротивеет... а всякому шарлатану и волку в овечьей шкуре будет где лгать, лицемерить и умирать «с честью»...» (А. Н. Плещееву, 27 августа 1888 г.).

Истинным предметом изображения у Чехова стала не одна какая-нибудь точка зрения, общественная позиция или программа, праведная или неправедная, прогрессивная или ретроградная, а множество точек зрения, текущих и противоречивых, составляющих в своем непрерывном развитии

то, что в целом и занимало Чехова — русское общественное сознание последней четверти прошлого столетия, рубежа XIX и XX веков. Человеку трудно подняться над частностями повседневной жизни, над личными болями и заботами, над своей судьбой, трудно принимать свою земную долю без обиды — потому и Чехов воспринимался с *обидой непонимания*.

Вполне естественно, что Суворин, публицист, издатель влиятельной ежедневной газеты, не соглашался с Чеховым: почему же *никто* не знает настоящей правды, если она известна репортерам, следователям, судьям, врачам, даже самым обыкновенным обывателям, собирающим слухи? И по-своему, в масштабе ежедневной газетной хроники, он был прав; просто Чехов подразумевал не житейские частности, а общество в целом, и не один день, не один век, а, как в «Студенте», века, связанные между собою так, как связаны звенья единой цепи: стоит лишь тронуть один конец, как сейчас же отзовется другой.

Здесь и скрыта одна малозаметная, но, быть может, важнейшая для Чехова мысль: правда — достояние общества, и никому в частности — отдельному ли человеку или группе людей, кружку или партии — принадлежать она не может. Во все времена бывали узурпаторы правды, пророки, вещатели — при Чехове еще не вошло в обиход словечко «вожди» — и всякий раз их гибель была торжеством общей людской правды.

Когда из жизни уходит правда, воцаряется равнодушие, тупая сытость, безгласие, «общий гипноз», и люди до такой степени пропитываются неправдой, что даже кожа на лицах у них, как в одном из поздних чеховских рассказов, становится какой-то особенной, мошеннической.

Перечитывая письма к Суворину, нетрудно заметить, что они остро полемичны, что Чехов далеко не всегда спорит с ним лично, чаще — с программой, очередным номером или определенной статьей «Нового времени». Этот сложнейший подтекст заметно пострадал с утратой суворинских писем; чтобы прояснить его, нужно обращаться к газете и к тем материалам, которые часто подразумевались в переписке без всяких подробностей или пояснений.

Фрагментарное цитирование может привести к серьезным ошибкам, исправить которые бывает нелегко. Например, слова из письма к Суворину 6 февраля 1898 года: «...большие писатели и художники должны заниматься политикой лишь настолько, поскольку нужно обороняться от нее» — как будто подтверждают широко распространенное в те времена мнение об аполитичности — или «политическом индифферентизме» — Чехова. Между тем как раз наоборот: это была отповедь «Новому времени», где печатались в то время нападки на Золя, и, вероятно, отповедь



самому Суворину: «Пусть Дрейфус виноват, — и Золя все-таки прав, так как дело писателей не обвинять, не преследовать, а вступаться даже за виноватых, раз они уже осуждены и несут наказание. Скажут: а политика? интересы государства? Но большие писатели и художники должны заниматься политикой лишь настолько, поскольку нужно обороняться от нее. Обвинителей, прокуроров, жандармов и без них много, и во всяком случае роль Павла им больше к лицу, чем Савла».

Прирожденному фельетонисту, Суворину была нужна полемика, борьба, спор. Чехов, отвечая на его недоуменный вопрос, почему либеральный «Северный курьер» В. В. Барятинского имеет успех, написал: «Потому что наше общество утомлено, от ненавистничества оно ржавеет и киснет, как трава в болоте, и ему хочется чего-нибудь свежего, свободного, легкого, хочется до смерти!» (8 января 1900 г.)

Без писем Суворина трудно понять ответные письма Чехова; на них между тем основываются целые концепции, ответственные умозаключения о литературной и общественной его позиции. Иные из них без всякого критического анализа десятилетиями кочуют из статьи в статью, из книги в книгу: «Как в известном письме к А. С. Суворину признавался Чехов...»

Подразумевается письмо от 25 ноября 1892 года, из которого приводится обычно целая страница:

«Скажите по совести, кто из моих сверстников, т. е. людей в возрасте 30–45 лет, дал миру хотя одну каплю алкоголя? Разве Короленко, Надсон и все нынешние драматурги не лимонад? Разве картины Репина или Шишкина кружили Вам голову? Мило, талантливо. Вы восхищаетесь и в то же время никак ее можете забыть, что Вам хочется курить... мы кислы и скучны, умеем рождать только гуттаперчевых мальчиков, и не видит этого только Стасов, которому природа дала редкую способность пьянеть даже от помоев. Причины тут не в глупости нашей, не в бездарности и не в наглости, как думает Буренин, а в болезни, которая для художника хуже сифилиса и полового истощения. У нас нет «чего-то», это справедливо, и это значит, что поднимите подол нашей музе, и Вы увидите там плоское место... У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей... я умен по крайней мере настолько, чтобы не скрывать от себя своей болезни и не лгать себе и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутьями, вроде идей 60-х годов...» и т. д., и т. д. Отсюда обычное у нас недоразумение: уж если Чехов, сам так говорил о своем творчестве, то что же остается говорить нам...

Многое остается. Нужно, например, оценить многосложность этого

письма, находящегося в самом плачевном противоречии с другими высказываниями Чехова о себе и своем творчестве, о русской культуре 90-х годов; нужно хотя бы упомянуть о том, что письмо Суворина остается неизвестным, мы не знаем поводов и причин, побудивших Чехова говорить «о себе» так резко (совершенно исключительный в его биографии случай самобичевания); нужно, наконец, обратиться к первым фразам письма, где черным по белому: «Оставляя в стороне «Палату № 6» и меня самого, будем говорить вообще, ибо это интересней».

Суворин, который выступал на страницах своей газеты и как театральный рецензент и литературный критик, опубликовал в феврале 1889 года статью об «Иванове»; постановка этой пьесы вызвала бурную полемику, породила множество кривотолков и самых разноречивых оценок. В статье излагалось — без необходимых в данном случае цитат из первоисточника — письмо об «Иванове», которое Чехов отправил Суворину 30 декабря 1888 года. Это был редчайший в чеховском эпистолярном наследии опыт пространного и серьезного автокомментария к замыслу пьесы и характеру главного героя; Чехов много писал о его новизне. Умело и профессионально опираясь на чеховское письмо, Суворин перетолковал многосложный замысел «Иванова» в пресном вкусе «Нового времени»: Чехов «хочет сказать, что надо жить просто, как все, и вносить свои лучшие силы, лучшие намерения в развитие этой простой, обыкновенной жизни...».

В их переписке были, вероятно, и совершенно личные страницы, окрашенные своеобразной лирикой и душевным теплом. В письмах Чехова есть воспоминания о детстве. Суворину адресовано классическое письмо о каплях рабской крови (оно воспринималось всегда как автобиографическая исповедь, хотя в действительности имело другой, быть может, полемический смысл). Здесь обсуждались замыслы и сюжеты будущих рассказов и пьес, а иные из них предполагалось и писать совместно; одну сцену присылал бы Чехов, Суворин, в свой черед, давал продолжение и возвращал, ожидая очередной чеховской сцены — так они думали писать «Лешего». К «Татьяне Репиной» Чехов приписал свой финал, пародирующий суворинскую художественную манеру.

И почти в каждом письме, особенно в конце 80-х и до половины 90-х годов, своеобразнейшие перефразировки классической поэзии и прозы, тонкие стилизации, неожиданные цитаты: «В Москве выпал снег, и у меня теперь на душе такое чувство, какое описано Пушкиным — «Снег выпал в ноябре, на третье в ночь... В окно увидела Татьяна...» и т. д.» (7 ноября 1889 г.).

Образ Суворина-человека ясно и, конечно, без всякой предвзятости отразился в чеховских письмах. Но этот образ — не автопортрет, в нем нет той сложной субъективной стилистики, тех подробностей и оттенков, какие были в суворинских письмах. Поэтому эволюция чеховского отношения к Суворину представляется сравнительно ясной: в начале знакомства он казался «замечательным человеком нашего времени» (А. С. Лазареву-Грузинскому, 22 марта 1888 г.), в письмах второй половины 90-х годов преобладают отрицательные, иногда чрезвычайно резкие отзывы. Но зато об эволюции самого Суворина, о его отношении к Чехову приходится судить на основании неполных и не всегда достоверных материалов, почерпнутых из вторых рук. А это серьезный пробел, и не только потому, что Суворин, став хозяином огромного дела, воротилой и богачом, быстро старел, утрачивая черты, которые были у него в молодости и которые Чехов особенно ценил в нем и любил.

# ЕСТЕСТВЕННИК И ПОЭТ

## 1

Чехов никогда не сказал бы о себе: «я — хороший писатель». Но он много раз говорил: «я — хороший врач». И ему не все верили, хотя он был естественником и врачом очень серьезной школы, а постоянная врачебная практика имела для его творчества определяющее значение: «Не будь у меня медицины... я свой досуг и свои мысли едва ли отдавал бы литературе».

Практическое врачевание, которым Чехов занимался постоянно, изо дня в день и из года в год, было привычным способом освоения и систематического накопления материала, оформлявшегося затем в творчестве; он часто бывал свидетелем житейских конфликтов и драм, совершенно недоступных постороннему глазу. Интересно было бы знать, как отвечал Суворин на следующее чеховское письмо: «Нехорошо быть врачом... Девочка с червями в ухе, поносы, рвоты, сифилис — тьфу!! Сладкие звуки и поэзия, где вы?»

«Знакомство с естественными науками, — писал Чехов в 1895 году, — кладет на словесников какой-то особый отпечаток, который чувствуется и в их методе, и в манере делать определения, и даже в физиономии» («Три года», вариант «Русской мысли»).

Выпускник Московского университета, имеющий диплом врача, мог в дальнейшем сделать ученую или административную карьеру (один из сокурсников Чехова стал лейб-медиком императорского двора, других он встречал в звании профессоров медицины), либо заняться частной практикой. Или, наконец, работать безвозмездно — эту беспокойную и неблагодарную судьбу избрал для себя Чехов. В 1893 году он писал Н. А. Лекину: «Я опять участковый врач и опять ловлю за хвост холеру, лечу амбулаторных, посещаю пункты... Не имею права выехать из дому даже на два дня».

Участковым врачом Чехов прослужил всю свою жизнь — и в годы молодости, когда в литературе он был Антошей Чехонте, и в зрелые годы, в расцвете писательской славы. Медицина и врачевание не приносили ему никакого дохода, и, принадлежа, как сказано в факультетском обещании, к «сословию врачей», он стоял вне всяких административных категорий,

занимая в этом сословии ту совершенно особенную, единственную вакансию, которая определяется словами «Доктор Чехов».

Из года в год велись книги амбулаторных приемов, заполнялись истории болезней («скорбные листы»), и делалось это с профессиональной тщательностью, с той привычкой к порядку, которая И. А. Бунину, например, казалась наследственной чертой характера, а в действительности была просто отличительной особенностью хорошего русского врача. Как врач Чехов принимал, судя по имеющимся данным, не менее тысячи больных в год (а в иные годы — до трех тысяч).

«Если я врач, то мне нужны больные и больница; если я литератор, то мне нужно жить среди народа... Нужен хоть кусочек общественной и политической жизни», — сказано в письме Суворину 20 октября 1891 года. Трудно назвать писателя, который обладал бы столь полноценным знанием жизни, как он; сложнейшую из проблем нашей литературы — проблему народа — он решал совсем не так, как решал ее, например, Лев Толстой, и в своем общении с людьми из народа в толстовстве никакой нужды не испытывал. «По деревне я прохожу не часто, и бабы встречают меня приветливо и ласково, как юродивого. Каждая наперерыв старается проводить, предостеречь насчет канавы, посетовать на грязь или отогнать собаку».

Среди современников было мало людей, которые понимали, что Чехов — прежде всего естествоиспытатель огромных знаний, аналитик, с глазами, обостренными до силы микроскопа.

«Недурно быть врачом и понимать то, о чем пишешь», — сказано в письме Суворину 15 ноября 1888 года. Такие рассказы и повести, как «Мертвое тело», «Скучная история», «Палата № 6», «Черный монах», «Случаи из практики», «Ионыч», мог написать только врач; только врач мог создать образы Львова, Рагина, Дымова, Старцева, Соболя. Медицинская практика — а она была повседневной, столь же постоянной, как писательство, — определяла особенное, чрезвычайно глубокое знание русской жизни и в то же время особое отношение к ней, особое ее понимание и трактовку — то, что Чехов называл «методом»: «Метод составляет половину таланта».

Естественнонаучный подход к материалу при первом же контакте с ним, при первоначальном его освоении имел, по-видимому, серьезный творческий смысл. Статистическая непрерывность наблюдений исключает пробелы и какой бы то ни было субъективный отбор: врач не имеет возможности выбирать больных, не может предпочесть одного другому. Болезнь возникает случайно: человек живет в привычной колее труда или

праздности, она же приходит вдруг, кажется беспричинной. В бытовом представлении болезнь действительно беспричинна, она случилась, стряслась: как бы ни был счастлив человек, «жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стрясется беда — болезнь...» («Крыжовник»).

Но и для врача встреча с больным есть случайность; он не знает, сколько людей заболеет утром, днем или ночью, сегодня или завтра, кто позовет его или придет на прием. «Профессор получил телеграмму из фабрики Ляликовых: его просили поскорее приехать. Была больна дочь какой-то госпожи Ляликовой, по-видимому, владелицы фабрики, и больше ничего нельзя было понять из этой длинной, бестолково составленной телеграммы».

Для врача каждая встреча с больным — эпизод и случайность, как это и обозначено в заглавии процитированного рассказа — «Случай из практики». Но мышление врача является научным как раз потому, что развивается и совершенствуется в накоплении повторяющихся случайностей; их статистическое множество обобщается в опыте, в систематическом знании человеческой природы и психологии. Думается, что структура чеховского повествования, при поверхностном и формальном подходе — фрагментарная и разрозненная, но единая и целостная по существу, обусловлена способом мышления, свойственным исследователю и врачу.

Современники не понимали, например, зачем Чехов ездил на Сахалин, зачем, не имея официального поручения, единолично провел полную перепись сахалинского населения, заполнив без видимой цели десять тысяч статистических карт. Рассказ об этой громадной работе в книге «Остров Сахалин» занимает едва ли более десяти строк, но без нее не было бы книги: метод аналитической статистики, строго научный, исключая субъективизм и случайность, имел прямое отношение к творческому методу.

Возможно, то классическое непонимание, которое возникло в критике при жизни Чехова и затем вошло в традицию, порождено девственным невежеством в области естественных наук: литературная критика противопоставляла искусство и науку, метод научный и творческий, в то время как Чехов совместил и синтезировал их в совершенно особенном строе мышления; иными словами, в «непонимании» проявилось различие способов мышления или, точнее, их методологическая несовместимость.

Для художника обязательна лишь «правильная постановка вопроса» — таков тезис Чехова, вызвавший критический ропот и многолетний спор, не завершившийся и в наши дни. Существует лишь художественный текст,

постановка вопроса — при демонстративном отказе от какого бы то ни было решения. Чеховские письма трудно рассматривать как жанр поясняющий, сопутствующий творчеству, поскольку и в письмах он не решает поставленных вопросов и даже не стремится к их решению.

Чехов говорил; мое дело — правильно поставить вопрос, и его упрекали в ограниченности. Между тем, чтобы поставить вопрос правильно, нужно исключить все возможности неверной его постановки или, что то же самое, показать, что он либо решается только так, либо вообще не решается. Принцип «приведения к очевидности» был конструктивным принципом творческого мышления Чехова.

Для врача рождение и смерть — факты, удостоверяемые его печатью и подписью: «Врачуя публику, я привык видеть людей, которые скоро умрут и... всегда чувствовал себя как-то странно, когда при мне говорили, улыбались или плакали люди, смерть которых была близка» (А. С. Суворину, 30 мая 1888 г.).

Этим сознанием по крупице наделены все чеховские персонажи: если присмотреться, они чувствуют себя «как-то странно», не так, как чувствовали себя классические герои дочеховской литературы. Чехов не написал и, вероятно, не мог бы написать ничего похожего на толстовскую «Смерть Ивана Ильича», ибо, по его словам, «смерть — не драма, а случай». Романтическая тема бессмертия и героического индивидуализма, смерть как фабула упразднены в его искусстве; они раскрываются в образах непрерывно рождающейся и постоянно умирающей жизни, в конфликте сменяющихся поколений, в теме «отцов» и «детей». Бессмертен не человек, но род человеческий — вот формула чеховской мысли, выраженная, правда, весьма приблизительно, поскольку в своем подлинном и полноценном виде она является формулой естественнонаучного знания и включает в себя такие категории, как наследственность, ее болезненное искажение, вырождение и вымирание рода в противоестественной среде и т. д.

Единственная форма ответственности, которую Чехов принимал и утверждал всерьез, — это ответственность перед завтрашним днем рода человеческого. По-видимому, писатель признавал лишь две случайности: рождение человека и его смерть; что же касается жизни, то она, пока длится, связана сознанием ответственности и долга, она порождает будущую жизнь, она исторична и преемственна в самом точном смысле этого слова. Случайно, по Чехову, лишь конкретное время «личной» жизни, но не сама жизнь: в ней «ничто не случайно, все полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель, и, чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в

жизнь, дар, который дается, очевидно, не всем» («По делам службы»).

Как врач Чехов достоверно знал, что внутренний мир человека обостренно и нервно связан со средой и бытом. Как писатель он создал художественный мир, в основу которого положена гипербола быта, поглощающего дух: «...люди обедают, только обедают, а в это время слагаются их судьбы и разбивается их жизнь». Прямые, обнаженные внешние описания замещены целой системой приемов, подчеркивающих сокровенную сдержанность душевных движений; боль, страдание, страсть таятся от внешнего мира, скрываются от посторонних глаз, и не должно казаться удивительным, что Чехов так часто писал о молчании. Обычно он указывал объективную причину, внешний (бытовой) предлог, порождающий душевное страдание или болезнь, оставляя в подтексте те повествовательные планы, которые были столь важны для «психологической» прозы. Поэтому «внешний» образ (то, что постоянно видит персонаж, то, что он постоянно слышит) у Чехова особо подчеркнут, насыщенно реален и значителен — более реален, чем у Достоевского, более значителен, чем это было в дочеховской литературе вообще. В сущности, предметный образ, бытовая деталь не столько описывают или отражают, сколько причиняют страдание.

Истинное значение навязчивых образов, стоящих перед глазами заборов, постоянно раздающихся звуков, вроде «дер... дер... дер...» или «жак... жак... жак...», которые слышит доктор Королев в рассказе «Случай из практики», заключается в том, что они не являются только художественными: они болезнетворны, они раздражают и угнетают читателя, и литературоведческий анализ обязан учитывать это особенное понимание системы предметных образов, режущих звуков, раздражающих красок, однообразных впечатлений, из которых в повествовании Чехова складывается образ человеческой жизни. «Культура бедная, роскошь случайная, не осмысленная, неудобная... полы раздражают своим блеском, раздражает люстра, и вспоминается почему-то рассказ про купца, ходившего в баню с медалью на шее» — вот характерный чеховский текст, в котором все «случайно», но все раздражает душу и порождает болезнь — как понимает Королев, далеко не случайную:

«— Часто это с вами бывает? — спросил он...

— Часто. Мне почти каждую ночь тяжело.

В это время на дворе сторожа начали бить два часа. Послышалось — «дер... дер...», и она вздрогнула.

— Вас беспокоят эти стуки? — спросил он.

— Не знаю. Меня тут все беспокоит, — ответила она и задумалась. —



Все беспокоит».

Высказывания Чехова о вещах, в которых он не считал себя специалистом, отличались крайней сдержанностью и осторожностью. Особенно ясно это проявлялось в отношении к философии, где серьезные «общие идеи» с легкостью становились общими местами, расхожим словом бытового словаря. Как заметил герой «Палаты № 6», «в России философствуют все, даже мелюзга».

И при жизни Чехова, и долгое время спустя критика утверждала, что писатель совершенно не был мыслителем, в то время как он — и в этом, быть может, заключена вся суть проблемы — органически не переносил дилетантизма в строгих областях научного знания.

Между тем интерес к философской проблематике у Чехова был очень велик; среди разбросанных в его письмах фрагментарных суждений по крайней мере одно, по-видимому особенно для него существенное, касалось как раз общефилософской дилеммы, связанной с историческими судьбами искусства и естествознания, которые, как думал Чехов, имеют единую природу и общую цель. «...Быть может, со временем при совершенстве методов им суждено слиться вместе в гигантскую, чудовищную силу, которую трудно теперь и представить себе... я охотно верю Боклю, который в рассуждениях Гамлета... видел знакомство Шекспира с законом обмена веществ, тогда неизвестным, т. е. способность художников опережать людей науки» (черновик письма Д. В. Григоровичу, 12 февраля 1887 г.).

Вполне понятно, что Чехов не представлял себе, каким же будет этот общий для искусства и науки универсальный метод, какой облик обретет мир, построенный по единому, одновременно художественному и научному, замыслу. И в наши дни, целое столетие спустя, это едва ли видно кому-либо из художников.

Гораздо важнее другое: Чехов совершенно ясно понимал, что произойдет с миром, если этот универсальный метод не будет найден и естественные науки свернут в своем развитии с гуманистического пути.

Будущее цивилизации и культуры Чехов представлял себе как гармоническое единство гуманитарного и естественнонаучного знания жизни.

То стремление к знанию, изучению, анатомированию жизни, которое было стимулом творчества крупнейших писателей XIX века и формировалось как «гоголевское направление», как школа русского реализма, в творчестве Чехова получило наиболее полное и, по-видимому, совершенное воплощение. Чехов был врачом — и это важно; но важнее то,

что такой врач, как Чехов, был исторически нужен русской литературе. Его писательский талант и прирожденная научная одаренность представляют собой, конечно, явление исключительное, единственное в своем роде — это редкий, драгоценный дар, «первозданность», о которой писал А. Блок. Но его литературная судьба кажется исторически предусмотренной, предсказанной всем ходом развития русской мысли, художественной и научной, абстрактной и образной. Чехов не только не видел разницы между искусством и наукой — он в принципе отрицал ее, считал эту разницу второстепенной и несущественной; формула и слово, образ и абстракция в его глазах равноправны как формы общего знания, которым положительно не из-за чего воевать между собой.

## 2

Чехов не унаследовал той домостроевской нетерпимой религиозности, какая царила в доме его отца. В этом смысле религии у него, как он об этом и сказал, действительно не было. Было нечто более глубокое, содержательное и сложное, что следовало бы назвать христианской цивилизованностью — с особенным отношением к национальной истории, к истории вообще; с верою в то, что она в своем движении поступательна и преемственна — начиная с того первоначального духовного усилия, о котором он писал в любимом своем рассказе «Студент»: «Студент... подумал, что если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то, очевидно, то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему — к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям... Правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...».

Отсюда же любовь к старой русской книге и ее своеобразному словарю, вообще к древнерусскому слову, — и в таком совершенном рассказе, как «Святою ночью», и — не столь ярко — во множестве других рассказов и повестей, в письмах, в привычно иронических подписях к ним — «архимандрит Антоний», например, или «слушайся старца-иеромонаха». Скажут: шутка. Разумеется, шутка, но не простая, а в особом и не столь уж обычном для писателя ключе: не удастся вспомнить, кто еще из наших писателей так шутил...

Художественный мир Чехова, если можно так выразиться, полностью

отделен от церкви и государства, как и создатель его был свободен от верноподданничества: «Не создан я для обязанностей и священного долга». Он не выступал против российской государственности и церкви, как Лев Толстой в работах «Не могу молчать» и «В чем моя вера?», не защищал, как Достоевский, идеи православия и панславизма. Все главное в его творчестве объясняется историей, всем содержанием и опытом русской истории — отсюда, в частности, то глубокое недоверие, которое питал он к модным идеологическим поветриям, к всевозможным группировкам и лагерям.

Распад «устоев» тысячелетних патриархальных основ, на которых стояла дочеховская Русь, — это наряду с прочим крушение веры, сомнение и разуверение в истинах православия, раскрывшееся в пророчествах Гоголя, в крайностях и противоречиях Льва Толстого, безднах Достоевского, иронической трезвости и печали Чехова.

Достоевский, сказавший о себе, что он «дитя веры и безверия», был, как и Толстой, вероучителем; православная церковь оставалась в его глазах символом России, ее вселенской роли в мировой истории. «Всякая нравственность выходит из религии, ибо религия есть только формула нравственности» — вот его главный тезис, обозначенный в записях к «Дневнику писателя» 1876 года. Чехов же принадлежал к поколению «подростков», которые, как и предсказывал Достоевский, должны были порвать — и действительно рвали — с верою своих предков и отцов: «... после жестокого анализа у ученых мира сего не осталось от прежней святыни решительно ничего». В записной книжке Чехов заметил иронически: «Когда хочется пить, то кажется, что выпьешь целое море, — это вера; а когда станешь пить, то выпьешь всего стакана два — это наука».

Медицина — едва ли не самая атеистическая из естественнонаучных дисциплин. Чехову случалось делать анатомические вскрытия, и «поневоле задумаешься, — писал он, — где тут душа».

Жизнь уходила от старой веры с ее святынями все дальше и дальше; люди переставали молиться, они хотели знать. Наступил кризис религиозного сознания, совпадавший по времени с расцветом естественнонаучных взглядов на мир, с глубокими сдвигами в химии, математике, физике, медицине. Достоевский предчувствовал этот кризис, Чехов его переживал.

Но Чехова занимали не inferнальные бездны религиозной одержимости, не воинствующий атеизм, а возникающее с утратой веры душевное одиночество: боги отцов развенчаны, «вера есть предрассудок, тщетная попытка консервативных умов продолжать то, что уже отслужило

свою службу и... сходит со сцены»; прошлого нет, а наступит ли будущее и что оно принесет — «если бы знать, если бы знать...».

Один из самых ярких героев молодого Чехова, Лихарев, догадывается, что «вера есть способность духа. Она все равно что талант, с нею надо родиться». У Лихарева, как и у юноши из рассказа «Припадок», есть особый талант человеческий — острое чутье к чужой боли; но таланта веры у него нет.

Герои Достоевского только еще расстаются с прошлым; чеховские герои уже распрощались с ним. «Идея» с ее своеобразной диалектикой в романах Достоевского исходит из сомнений в истинах веры и приводит героя к Евангелию, как Раскольников, или, напротив, к мысли о возможности революции, как в «Братьях Карамазовых». Так поддерживается сюжетное течение, организующее роман:

«Вот, например, здешний вонючий трактир, вот они и сходятся, засели в угол. Всю жизнь прежде не знали друг друга, а выйдут из трактира, сорок лет опять не будут знать друг друга, ну и что ж, о чем они будут рассуждать, пока поймали минуту в трактире-то? О мировых вопросах, не иначе: есть ли Бог, есть ли бессмертие? А которые в Бога не веруют, ну те о социализме и об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату, так ведь это один же черт выйдет, все те же вопросы, только с другого конца. И множество, множество самых оригинальных русских мальчиков только и делают, что о вековых вопросах говорят у нас в наше время. Разве не так?

— Да, настоящим русским вопросы о том: есть ли Бог и есть ли бессмертие, или, как вот ты говоришь, вопросы с другого конца, — конечно, первые вопросы и прежде всего, да так и надо, — проговорил Алеша».

Утрата веры у Чехова выражается не в полемике, не в спорах с теми, кто верует по-иному, но скорее в томлении души, в особенных «чеховских» настроениях. Это всегда лирическое переживание, душевная сумятица, невзгода, беда.

«Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец. Русский же человек знает какую-нибудь одну из двух этих крайностей, середина же между ними ему неинтересна, и он обыкновенно не знает ничего или очень мало» (Записная книжка).

Чеховский персонаж, даже если он учится в духовной академии, как Иван Великопольский из рассказа «Студент», или облачен высоким саном, как преосвященный Петр в «Архиерее», чувствует себя затерянным между

этими крайностями, и «середина» описывается как пространство, как громадное поле. В «Студенте» его нужно преодолеть, чтобы согреться у костра, в «Архиерее» — чтобы освободиться от душевной усталости: «...и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!»

Чехов был одним из очень немногих писателей, кто уже в середине 80-х годов отметил утрату авторитета духовенства, вызывающее жалость убожество, как у дьячка Савелия Ёлкина в «Ведьме» или у отца Якова в рассказе «Кошмар» (1886) — рассказе, смутившем многих. Все здесь было правдой — и нищета живущего впроголодь сельского пастыря, и ветхость храма его и жилища; но до Чехова так о священниках не писали; никто, кажется, не заметил, что образ священника терял здесь свою былую художественную значительность: «...в лице отца Якова было очень много «бабьего»: вздернутый нос, ярко-красные щеки и большие серо-голубые глаза с жидкими, едва заметными бровями. Длинные рыжие волосы, сухие и гладкие, спускались на плечи прямыми палками. Усы еще только начинали формироваться... а борода принадлежала к тому сорту никуда не годных бород, который у семинаристов почему-то называется «скоктанием»... Вся скудная растительность сидела неравномерно, кустиками, словно отец Яков, вздумав загримироваться священником и начав приклеивать бороду, был прерван на половине дела. На нем была ряска цвета жидкого цикорного кофе, с большими латками на обоих локтях».

Это карикатурное существо, как будто и в самом деле загримировавшееся под священника, оскорбляет маленький кусочек религиозного чувства, который теплился еще в душе «непременного члена по крестьянским делам присутствия» Кунина и догорал там вместе с воспоминаниями о нянюшкиных сказках...

Да и все другие духовные лица у Чехова (всего их, действующих и так или иначе упоминаемых, в чеховском городе N больше 260) наделены каким-нибудь «скоктанием», как старенький дьячок из рассказа «В овраге», который на поминках у фабриканта всю икру съел, окоченел от наслаждения, а в банке было фунта четыре; «и про село Уклеево ничего другого не рассказывали: это то самое, где дьячок на похоронах всю икру съел». Или отец Христофор из «Степи», тоже старенький, которому старший сын, врач, советовал лечить легкие сжатым воздухом: «— А я ему и говорю: «Бог с ним, с этим сжатым воздухом!» — выговорил он сквозь

смех и махнул обеими руками. — Бог с ним, с этим сжатым воздухом!»

Да и сам преосвященный Петр из «Архиерея» — много ли в нем от старца Зосимы, от умного молчальника Тихона из «Бесов», от лесковского Туберозова? Они были «не от мира сего», но была в них значительность, заставляющая читателя робеть и преклоняться.

В рассказе Чехова сама вера раскрыта как простодушие, как наивность или детскость, вызывающая улыбку и сострадание. Здесь есть подробности совсем не иконописные: у купца Еракина, миллионера, пробуют электрическое освещение, лампы мигают, а вокруг толпится народ; сама фамилия — Еракин — фонетически неудобна среди слов о вербном воскресенье, о веселом, красивом звоне дорогих, тяжелых колоколов. А воспоминания Петра о детстве, предсмертное воображаемое возвращение в родное Лесополье? «О, как сладко думать об этом! Припомнился священник лесопольский, отец Симеон, кроткий, смирный, добродушный; сам он был тощ, невысок, сын же его, семинарист, был громадного роста, говорил неистовым басом; как-то попovich обозлился на кухарку и выбранил ее: «Ах ты, ослица Иегудиилова!», и отец Симеон, слышавший это, не сказал ни слова и только устыдился, так как не мог вспомнить, где в Священном писании упоминается такая ослица».

Как ни смешна она, ранняя чеховская «Канитель», но мотив ее возобновился в «Архиерее», в первой главе рассказа, где упомянут глухой племянник священника, читавший на проскомидии записочки и записи на просфорах «о здравии» и «за упокой»: «Иларион читал, изредка получая по пятаку или гривеннику за обедню, и только уж когда поседел и облысел, когда жизнь прошла, вдруг видит, на бумажке написано: «Да и дурак же ты, Иларион!»

Колокола в чеховской Москве звонят еще, и Чехов любит их древний тяжелый звон, но что же делать: это звон затонувших колоколов...

«Теперешняя культура — это начало работы, а религиозное движение есть пережиток, уже почти конец того, что отжило или отживает» (С. П. Дягилеву, 30 декабря 1902 г.).

Последний роман Достоевского, «Братья Карамазовы», стал настоящим событием. «Роман читают всюду, пишут мне письма, читает молодежь, читают в высшем обществе... и никогда еще, по произведенному кругу впечатлению, я не имел такого успеха», — заметил Достоевский в письме 8 декабря 1879 года. После его смерти (1881 г.) роман перечитывался как художественное и духовное завещание, исполненное тревожных предчувствий и пророчеств: «У них наука, а в науке лишь то, что подвержено чувствам. Мир же духовный, высшая

половина существа человеческого отвергнута вовсе... А потому в мире все более и более угасает мысль о служении человечеству, о братстве и целостности людей, и воистину встречается мысль сия даже уже с насмешкой, ибо как отстать от привычек своих, куда пойдет сей невольник, если привык утолять бесчисленные потребности свои, которые сам же навывдумывал? В уединении он, и какое ему дело до целого. И достигли того, что вещей накопили больше, а радости стало меньше».

Средоточием духовных исканий, исповедей и споров о путях человеческих и судьбах мира в романе был монастырь, обитель Зосимы, Паисия и Ферапонта; здесь ищут утешение и надежду, здесь куражится старый Карамазов, сюда приезжают, чтобы убедиться, что душа еще жива, здесь, наконец, устами духовных наставников и старцев Достоевский высказывает свои заветные мысли о будущем государства и церкви: «...по иным теориям, слишком выяснившимся в наш девятнадцатый век, церковь должна перерождаться в государство... как бы из низшего в высший вид, чтобы затем в нем исчезнуть, уступив науке, духу времени и цивилизации. Если же не хочет того и сопротивляется, то отводится ей в государстве за то как бы некоторый лишь угол, да и то под надзором, — и это повсеместно в наше время в современных европейских землях. По русскому же пониманию и упованию надо, чтобы не церковь перерождалась в государство, как из низшего в высший тип, а, напротив, государство должно кончить тем, чтобы сподобиться стать единственно лишь церковью и ничем иным более. Сие и буди, буди!»

1 января 1888 года — того во всех отношениях знаменательного года, когда появилась «Степь» и Чехов вошел в «большую» литературу — был напечатан рассказ «Без заглавия». Написан он был, по-видимому, раньше и является единственным в своем роде: это историческая аллегория, каких у Чехова больше нет.

Появление рассказа трудно объяснить вне полемики о науке и религии, вне споров о Достоевском как вероучителе и пророке. «Без заглавия» — рассказ о монастыре V века, настоятель которого, наделенный чистой верой и подлинным простодушием, обличает порочную жизнь города с таким неистовым красноречием, что монахи увлекаются: «Описав все прелести города, красоту зла и пленительную грацию отвратительного женского тела, старик проклял дьявола... и скрылся за своей дверью... Когда он на другое утро вышел из кельи, в монастыре не оставалось ни одного монаха. Все они бежали в город».

Монастыри у Чехова отнесены за черту города, в его заброшенные предместья, но они являются и духовной окраиной, лежащей где-то за

сюжетным горизонтом повествования; здесь, в отличие от мира Достоевского, не только не происходит ничего серьезного, ничего, что нуждалось бы в просторном и страстном повествовании, но ничего уже и не может произойти; здесь обитель разбитой жизни, усталость и разочарования: «Там и сям, ближе к колоннам и боковым приделам, стояли неподвижно черные фигуры. «Значит, как они стоят теперь, так уж не сойдут до самого утра», — подумала Софья Львовна, и ей показалось тут темно, холодно, скучно, — скучнее, чем на кладбище...»

Здесь живут тени тех, кто свое отстрадал и отплакал: «И когда тройка помчалась к заставе, все молчали и только старались, чтобы ей было удобно и тепло, и каждый думал о том, какая она была прежде и какая теперь. Лицо у нее теперь было бесстрастное, мало выразительное, холодное и бледное, прозрачное, как будто в жилах ее текла вода, а не кровь. А года два-три назад она была полной, румяной, говорила о женихах, хохотала от малейшего пустяка...» («Володя большой и Володя маленький»).

«Святою ночью» — рассказ, издававшийся отдельной книжкой Московским обществом грамотности, упомянутый в материалах о присуждении Чехову Пушкинской премии. В. Г. Короленко, не слишком высоко ценивший чеховскую прозу ранних лет, писал: «Очерк «Святою ночью»... чудная картинка, проникнутая глубоко захватывающей, обаятельной грустью... примиряющей и здоровой, как небо от земли, удаленной от беспредметно смешливого настроения большинства «Пестрых рассказов».

Монастырь здесь — «заколдованное царство, полное удушливого дыма, трещащего света и гама». При свете громадных костров, сложенных из смоляных бочек, и сверкающих в небе ракет возникает то особенное душевное беспокойство, когда «люди снуют с места на место, слоняются и как будто чего-то ищут... О сосредоточенной молитве не может быть и речи. Молитвы вовсе нет, а есть какая-то сплошная, детски-безотчетная радость, ищущая предлога, чтобы только вырваться наружу и излиться в каком-нибудь движении, хотя бы в беспардонном шатании и толкотне... Я поглядел на лица. На всех было живое выражение торжества; но ни один человек не вслушивался и не вникал в то, что пелось, и ни у кого не «захватывало духа».

В рассказе уходит из жизни последний в нашей литературе поэт древнерусского слова, давно уже одинокий среди монастырской братии, для себя — «для души» — писавший акафисты, особенно сложные и трогательнопоэтические молитвы: «Нужно, чтобы все было стройно,



кратко и обстоятельно. Надо, чтоб в каждой строчечке была мягкость, ласковость и нежность, чтоб ни одного слова не было грубого, жесткого или несоответствующего. Так надо писать, чтобы молящийся сердцем радовался и плакал, а умом содрогался и в трепет приходил... Кроме плавности и велеречия, сударь, нужно еще, чтобы каждая строчечка изукрашена была всячески, чтоб тут и цветы были, и молния, и ветер, и солнце, и все предметы мира видимого. И всякое восклицание нужно так составить, чтобы оно было гладенько и для уха вольготней... «Светоподательна святильника сущим»... «Радуйся, древо светлоплодовитое, от него же питаются вернии, радуйся, древо благосеннолиственное, им же покрываются мнози!..» Для краткости много слов и мыслей пригонит в одно слово, и как это все выходит у него плавно и обстоятельно!»

Позднее, возражая критикам, Чехов отказывался признать Иеронима несчастным. В рассказе о нем говорится: «Я мог себе представить этого Иеронима, смиренно стоящего где-нибудь у стены, согнувшегося и жадно ловящего красоту святой фразы. Все, что теперь проскальзывало мимо слуха стоявших около меня людей, он жадно пил бы своей чуткой душой, упился бы до восторгов, до захватывания духа, и не было бы во всем храме человека счастливее его. Теперь же он плавал взад и вперед по темной реке и тосковал по своему умершем брате и друге».

Наука в целом и естественные науки в особенности развиваются в конфликте с религиозным сознанием и верой; Толстой и Достоевский понимали это столь же ясно, как Чехов. «...Коли Бога бесконечного нет, то и нет никакой добродетели, да и не надобно ее тогда вовсе... Стоит только религии хоть немного уступить, как сейчас же лезет наука», — сказал Достоевский.

Дарвинизм воспринимался церковью как учение богопротивное, и это не могло быть иначе; один из первых юмористических персонажей Чехова, отец Герасим, не допускал и мысли о том, что человек создан не промыслом Божиим, но произошел «от обезьянских племен... мартышек, орангуташек...».

Достоевский и Чехов были людьми разных поколений. Старшему казалось, что наступление технической эры можно еще предотвратить, если ограничить потребности и дать людям повод и время вернуться к мыслям о душе: «Собственно одни железные дороги не замутят источников жизни, а все это в целом-с проклято, все это настроение наших последних веков, в его общем целом, научном и практическом, может быть, и действительно проклято-с».

Это была тщетная попытка заслонить в ладонях огонек лампадки, язычок свечи, но было в этих словах и прозрение адских костров современной технической цивилизации — водородных ли, нейтронных ли, все равно. Но ведь и Чехов не думал, что наука принесет всеобщий мир и гармонию, он говорил, что естественные науки «двинутся на общество, как Мамай...».

Художественная значительность определяется со временем, и постепенно, по мере того, как уходят из памяти либеральные романисты, драматурги народнического или консервативного толка, выступают на первый план большие писатели: «Науки и искусства, когда они настоящие, стремятся не к временным, не к частным целям, а к вечному и общему, — они ищут правды и смысла жизни, ищут Бога, душу, а когда их пристегивают к нуждам и злобам дня, к аптечкам и библиотечкам, то они только осложняют, загромождают жизнь» («Дом с мезонином»).

Ко многому у Достоевского — прежде всего к его воинствующему православию, в котором заключалась «общая идея» великого романиста, идея, спасающая мир, Чехов относился со сдержанным протестом, иногда с улыбкой:

«Он пишет о «русской душе». Этой душе присущ идеализм в высшей степени. Пусть западник не верит в чудо... но он не должен дерзать разрушать веру в русской душе, так как это идеализм, которому предопределено спасти Европу.

— Но тут ты не пишешь, от чего надо спасать ее.

— Понятно само собой» (Записная книжка).

Но он так же, как Достоевский, чувствовал крепость цепи, соединяющей прошлое с будущим. Наступая, оно застаёт не первозданный мир, а лишь то, что в нем сохранилось от прошлого. Рано ли, поздно ли, но когда-нибудь оно застанет пустыню.

Чехов не был в этом смысле ни первым, ни даже вторым. Это древние мысли, об этом думали за столетия до него: «Падет на землю большая часть великих лесов вселенной... Ничего не останется на земле или под землей и водой, что не преследовалось бы, не перемещалось или не портилось...» (Леонардо да Винчи).

Другое дело, что Чехов был врачом, естественником; он действительно первым обратил внимание на трагическую односторонность технической цивилизации.

Есть в нашем языке крылатые слова, о которых всякий знает, что в источнике своем они чеховские, — например, слова о том, что каждый из нас должен посадить на земле хотя бы одно дерево. По смыслу это так и

есть, дословно же они принадлежат Достоевскому: «...я поставил бы в закон или в повинность каждому мужику посадить хоть одно дерево в своей жизни ввиду обезлесения России; впрочем, одного-то дерева мало будет, можно бы приказать сажать и каждый год по дереву».

Чехов жил позднее, когда доктор Астров закрасил уже половину своей карты, когда эра технической цивилизации уже наступила, и ему, естественнику и врачу, было не так уж трудно представить себе, во что выльется ход вещей, приведший к современной НТР со всеми ее новшествами, с конфликтами душ и машин.

# ПО ДРЕВНЕЙ ВЕЛИКОЙ ДОРОГЕ

## 1

Открытия в литературе сродни великим географическим открытиям: новые темы простираются, как новые земли, их заселяют и обживают постепенно; новизны, неизведанности и простора хватает надолго, иногда — на пятьдесят, на сто лет, на несколько поколений. Собственно, это и подразумевал сам Чехов, когда в связи со «Степью» писал: «Быть может, она раскроет глаза моим сверстникам и покажет им, какое богатство, какие залежи красоты остаются еще нетронутыми и как еще не тесно русскому художнику. Если моя повестушка напомнит моим коллегам о степи, которую забыли, если хоть один из слегка и сухо намеченных мною мотивов даст какому-нибудь поэтику случай задуматься, то и на этом спасибо» (Д. В. Григоровичу, 12 января 1888 г.).

Прошло сто лет. История литературы, с той неторопливостью и достоинством, с какой она отбирает из общего потока художественные шедевры, нашла «Степь», чья скромная поэзия и кажущаяся понятность полны глубокого смысла и сокровенных соотношений с далекими горизонтами русской поэзии и литературы.

С появлением «Иванова», а вскоре и «Степи», с присуждением Пушкинской премии к Чехову пришла еще не слава, а всего лишь первый — правда, большой — успех, представлявшийся ему довольно непрочным. «И великие писатели бывают подвержены риску исписаться, надоесть... Я лично подвержен этому риску в сильнейшей степени», — заметил он в письме А. С. Лазареву-Грузинскому 20 октября 1888 года.

Чехову в эту пору шел двадцать девятый год; литературным патриархам — Суворину, Плещееву, Григоровичу — он казался писателем начинающим, но у него был серьезный опыт, большое прошлое; к этому времени он напечатал в московских и петербургских еженедельниках и газетах несколько сотен юморесок, сценок, рассказов. Сам он не слишком высоко ценил свое «осколочное» прошлое, разделяя «общий взгляд на свою литературную мелкость»; быть может, он был вполне серьезен, когда писал В. Г. Короленко, что водил свою музу в такие места, где бывать ей совсем не подобало. Но во взгляде больших писателей на свое прошлое почти всегда сквозит сомнение и недовольство; в чеховских же письмах оно

выражено особенно резко. В действительности он был очень далек от пессимизма в отношении к трудному опыту «осколочных» лет. Он готов был выбросить половину написанного в эту пору «за негодностью», но ни одной из своих ранних строк не стыдился.

К тому времени, когда Чехов принялся за «Степь», вышли в свет его первые сборники; «Пестрые рассказы» пользовались популярностью. Бунин вспоминал: «...я эту книгу прочел в поезде, не отрываясь, купив ее в Ельце, на вокзале, в шестнадцать лет. И пришел в восторг».

Литературная судьба Чехова, казалось бы, вполне определилась, и обращение его к непривычному жанру, к серьезной, пространной и, как вскоре с редким единодушием отметит литературная критика, скучноватой повести казалось необъяснимой причудой; Лейкин был уверен, что его любимого сотрудника просто-напросто сбивают с верного пути.

При всей срочности и мелкотемье «осколочного» труда сохранялось в нем нечто важнейшее для творчества последующих лет: «Писал я и всячески старался не потратить на рассказ образов и картин, которые мне дороги и которые я, Бог знает почему, берег и тщательно прятал» — эти строки из письма к Д. В. Григоровичу от 28 марта 1886 года привычно соотносятся со «Степью», хотя Чехов, конечно, мог смотреть в какую-то иную, не столь определенную творческую даль.

С писателями старшего поколения Чехов в эту пору общался охотнее и, по-видимому, легче находил с ними общий язык, чем со своими сверстниками. Иные из его заветных замыслов — в частности, и замысел «Степи» — мог понять лишь старый писатель, ценивший и помнивший не только «Записки охотника», но, пожалуй, и романтическую поэзию и прозу пушкинских и гоголевских времен.

Чехов писал Григоровичу 12 января 1888 года: «Я глубоко убежден, что пока на Руси существуют леса, овраги, летние ночи, пока еще кричат кулики и плачут чибисы, не забудут ни Вас, ни Тургенева, ни Толстого, как не забудут Гоголя. Вымрут и забудутся люди, которых Вы изображали, но Вы останетесь целы и невредимы. Такова Ваша сила и таково, значит, и счастье». Не нужно удивляться, что «Степь» показалась старомодной и скучноватой, например, Н. К. Михайловскому. Не ему одному: привычно было читать об эмансипации женщины, о нигилизме или хождении в народ, а степь, дорога, поэзия зорь и гроз — все это давно уже вышло из моды и разонравилось. Так и случилось, что Григорович восторгался «Егерем» потому, что узнал в нем тургеневский почерк, а критик В. К. Стукалич (Веневич) бранил «Степь» за то, что она не походила на степные очерки Левитова...

По-видимому, лучше других понял бы Чехова, его степную «дорогу конем», Достоевский: «Про дороги прежние, про дороги «конем», как выразился недавно один мужичок, мы, жители столиц, стали совсем забывать. А должно быть, и на них теперь можно встретить много нового против прежних порядков. Я, по крайней мере, слышал много любопытного от рассказчиков, и так как повсеместным будто бы разбойникам я все-таки не верю вполне, то и собираюсь чуть не каждое лето проехаться куда-нибудь поглубже, по прежним дорогам, для собственного назидания и поучения» («Маленькие картинки (в дороге)»).

И в другом месте: «Если хотите всю мою мысль, то, по-моему, дети, настоящие то есть дети, то есть дети людей, должны родиться на земле, а не на мостовой. Можно жить потом на мостовой, но родиться и всходить нация, в огромном большинстве своем, должна на земле, на почве, на которой хлеб и деревья растут».

В опубликованных недавно записях жены Достоевского есть такие строки: «Любил лес, пусть все продают, а я не продам, из принципа не продам, чтоб не безлесить Россию. Пусть мне выделяют лесом, я его стану растить, и к совершеннолетию детей он будет большим».

В середине 80-х годов много писали об истощении лесов и родников, о пересыхающих речках, о разорении берложек и гнезд — «богоданных жилищ» зверей, птиц и насекомых. Было ясно, что в скором будущем дикие животные станут редкостью, а иные из них и вовсе исчезнут с лица земли, оставив след в одной лишь естественной истории. Писали о стремительно нарастающей, вредоносной скорости жизни, о не подвластном никакому контролю и ограничению развитии промышленности и железных дорог: век электричества и воздухоплавания был не за горами.

Чехов видел, как возникали и набирали силу перемены, которые в конце концов привели к современной НТР. Но все это видел не он один, и не он был здесь первым. Предтеча его, Достоевский, писал в «Подростке»: «Ныне безлесьят Россию, истощают в ней почву, обращают в степь и готовят ее для калмыков. 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». Многие в чеховском творчестве восходит к этому художественному зерну, к этому предельно сжатому, бесконечно содержательному конспекту. Здесь не только экологическая карта доктора Астрова и все, что в драматургии и прозе Чехова сказано о вырубленных лесах и пересыхающих реках, об одиноких чудаках, упрямо сажающих свои березки, и о людях с размахом, сводящих под корень старые вишневые

сады. Здесь все мечты Астрова, Вершинина и Тузенбаха о жизни, которая будет прекрасной через двести, или триста, или тысячу лет, вся тоска по утраченной «общей идее». Это близко не просто по смыслу, нет — это подчеркнуто близко по словарю, это написано так, чтобы у читателя и сомнений не возникало относительно первоисточника; и напрасно спрашивать себя, знал ли Чехов «Дневник писателя», читал ли «Подростка», поскольку ее знать Достоевского в России тех лет мог разве что круглый невежда.

Вероятно, нет работы, в которой не отмечалось бы, что «Степь» занимает в чеховском творчестве особое место. Эта повесть, отделившая раннее, «осколочное» творчество Антоши Чехонте от классической прозы А. Чехова, всегда читалась обособленно, как фрагмент несостоявшегося романа, как своеобразная «переломная» форма, пробелы которой нужно понимать и прощать; в конце концов, первый блин комом...

Представление о «переломе» в творчестве Чехова, идущее от старой русской критики, сохранилось до наших дней, среди таких примелькавшихся трюизмов, как бессюжетность, этнографичность или «местный колорит». С тех пор «Степь» и заключена в своеобразные нераскрытые скобки: никаких соответствий с ранним творчеством, где ничто, кажется, не предвещало появления этой обширной, далекой от всякого юмора повести; никаких сопоставлений с серьезными рассказами или пьесами поздних лет, словно бы ни в одной из них не был развит ни один из мотивов «Степи»; наконец, никаких сопоставлений с журнальной прозой конца 80-х годов, хотя с нею-то и сравнивали «Степь» и автор ее, и многочисленные критики.

В те годы никто не решился бы отнести чеховскую повесть к числу шедевров русской литературы — не только потому, что в «толстых» журналах из месяца в месяц печатались романы и повести, ныне вполне справедливо забытые, но казавшиеся в те времена более содержательными, более соответствующими духу времени и читательским вкусам. Беда в том, что само время считалось бесплодным: на взгляд современников, 80-е годы не дали ничего исторически ценного, хотя бы в малой степени сопоставимого с наследием памятных 60-х годов (о более отдаленных десятилетиях, о пушкинской заре русской литературы в ту пору вспоминали редко). Восьмидесятые годы называли (и по инерции называют до сих пор) «безвременьем», а безвременье — не история, но скорее исторический пробел, заполненный элегическими сожалениями о прошлом и упованиями на будущее. Эта неудовлетворенность полнее всего выразилась в монологах чеховских персонажей, она вошла даже в молву

как «чеховское настроение».

Быть может, как раз оно, это «чеховское настроение», и помешало современникам понять и оценить «Степь» — повесть о родине, увиденной глазами детства.

## 2

Весною 1887 года Чехов путешествовал по Приазовью, побывал в Таганроге, Новочеркасске, Рагозиной балке, Луганске, Святых горах. А. С. Суворину 10 февраля 1887 года он писал: «Чтобы не высохнуть, в конце марта уеду на юг, в Донскую область, в Воронежскую губернию... где встречу весну и возобновлю в памяти то, что уже начало тускнеть. Тогда, думаю, работа пойдет живее...»

В письме к родным говорилось: «Пахнет степью и слышно, как поют птицы. Вижу старых приятелей — коршунов, летающих над степью... Курганчики, водокачки, стройки — все знакомо и памятно... Хохлы, волы... белые хаты, южные речки, ветви Донецкой дороги... — все это мелькает, как сон...»

Чехов был подвижен, легок на подъем; он очень мало похож на писателя-затворника, кабинетного книжного человека. Страсть к путешествиям — или, лучше сказать, странничеству — была у него в крови. Вскоре ему предстояло совершить самое далекое странствие: доехать до Сахалина и океаном — через Индию — вернуться в Москву. И никогда ничего лишнего ни в одежде, ни в быту: «все мое ношу с собой».

Дорога, дорожные сюжеты, попутные встречи и впечатления, которые так важны и значительны (и так обычны) в творчестве Чехова — все это появилось в постоянном движении и вечном общении с великим российским пространством.

«Видели ли Вы когда-нибудь большую дорогу? — спрашивал Чехов А. Н. Плещеева, заканчивая «Степь». — Вот куда бы нам махнуть! Кресты до сих пор целы, но не та уже ширина; по соседству провели чугунку, и по дороге теперь почти некому ездить: мало-помалу порастает травой...»

Весенняя поездка по Приазовью отразилась в письмах, похожих на подробный дневник: путевые зарисовки чередовались здесь с воспоминаниями детства, и, как тому и следовало быть, новые впечатления мало походили на то, что сохранила память. Радовала его только степь, курганы, дорога в степи, «старые приятели — коршуны».

Со временем отношение к Таганрогу стало терпимее и теплее. Чехов



серьезно подумывал о лечении в родных краях и почти серьезно просил вспомнить о нем, когда городу понадобится садовник. Лишь по недоразумению, в силу простодушия или наивности можно было утверждать, что город, о котором так много сказано в драматургии и прозе Чехова — и до, и после «Степи», и в ней самой — описывался «прямо с натуры», со всеми оттенками «местного колорита».

Между тем с «местным колоритом» связана проблема жанра: что такое «Степь» — этнографический очерк или художественное повествование? Автобиографический документ или поэтическое иносказание? Унаследованная от старой критики, эта проблема дожила до наших дней. В книге «Новая биография Антона Чехова» англичанин Роналд Хингли, весьма скептически читавший русские статьи и исследования о Чехове, без всякого юмора и почти слово в слово повторил критические замечания столетней давности: «Строго говоря, «Степь» едва ли можно назвать рассказом. В ней нет сюжета, но лишь путевые впечатления от путешествия по украинской степи, какими они могли быть у девятилетнего мальчика... В сравнении с более зрелыми произведениями этот ранний очерк — всего лишь цепь очаровательных эскизов».

Подумать только: «всего лишь» очарование!

А Чехов лелеял дерзкую мечту показать этому мальчику его суровую, прекрасную родину, древнюю легендарную степь.

Довлеет дневи злоба его: кого же в России конца 80-х годов могла заинтересовать степная глухомань и переживания провинциального мальчика? Были куда более злободневные, «больные» вопросы и темы, и Чехов знал это, как, впрочем, и то, что повесть его не будет правильно прочитана и понята — особенно в столицах, где живут тесно, не ведая степных просторов и того безлюдья и одиночества, в котором есть и своя поэзия, и своя печаль.

«Одно из первых и всеми признаваемых условий счастья есть жизнь такая, при которой не нарушена связь человека с природой, то есть жизнь под открытым небом, при свете солнца, при свежем воздухе, общение с землей, растениями, животными» (Л. Толстой).

С давних пор «Степь» воспринимается в контексте многочисленных писем: в них действительно отразились воспоминания детства, автобиографические подробности и мотивы и «местный колорит». Иной раз Чехов, по-видимому, сознательно упрощал вещи, стремясь к наглядности. Г. М. Чехову (двоюродному брату, сыну Митрофана Егоровича, бывшему приказчиком в небольшом торговом деле) он писал, например: «Главное действующее лицо у меня называется Егорушкой, а

действие происходит на юге, недалеко от Таганрога».

Отсюда следовал географически достоверный маршрут: Егорушка, естественно, ехал из Таганрога в Ростов. «Впереди за рекой пестрела громадная гора, усеянная домами и церквами; у подножия горы около товарных вагонов бегал локомотив...» — это и в самом деле похоже на старый Ростов; большая река, которую Егорушка увидел впервые в жизни, — Дон.

Но чтобы увидеть Ростов так, как сказано в повести, нужно двигаться к нему со стороны Батайска, переправляясь через реку по наплавному мосту с левого на правый берег. Обоз же, следуя реальной географии, двигался с противоположной стороны, и если бы Чехов руководствовался только ею, Егорушка, подъезжая к городу, не увидел бы ни громадной горы, ни реки, ни железной дороги с локомотивом. Перед ним на той же степной равнине появились бы предместья Ростова, обоз пересек бы речушку Каменку и затем выехал на мощный булыжником проспект, который в прежние времена так и назывался — Таганрогский.

География «Степи» — это обобщенная, вымышленная география; она подчинена основному замыслу — рассказу о переживаниях человека, впервые в жизни встретившегося лицом к лицу с «суровой, прекрасной Родиной».

Прямые упоминания реального города, области, места у Чехова есть, но не в «Степи»: «Помню, будучи еще гимназистом V или VI класса, я ехал с дедушкой из села Большой Крепкой, Донской области, в Ростов-на-Дону. День был августовский, знойный, томительно скучный. От жара и сухого, горячего ветра, гнавшего нам навстречу облака пыли, слипались глаза, сохло во рту; не хотелось ни глядеть, ни говорить, ни думать, и когда дремавший возница, хохол Карпо, замахиваясь на лошадь, хлестал меня кнутом по фуражке, я не протестовал, не издавал ни одного звука и только, очнувшись от полусна, уныло и кротко поглядывал вдаль: не видать ли сквозь пыль деревни?» («Красавицы», 1888).

Критика уже в журнальном варианте повести обнаружила «местный колорит»: писали, что подразумевался какой-то губернский город на Волге и волжская степь. Это, конечно, удивило и, может быть, позабавило Чехова; первую строку «Степи» он изменил, обозначив название города и губернии не русскими, а латинскими буквами. Стало, как было у Гоголя: город N.

Как легко ошибиться в суждениях о литературе и как трудно бывает исправить ошибку, или невольное заблуждение, или простодушную нашу уверенность в том, что жизнь и описание жизни суть явления одного порядка! Чехов к тому же никогда ничего не писал «прямо с натуры» —

ему требовалось время, чтобы память процедила сюжет и на ее фильтре осталось только важное или типичное.

В сопутствующих повести письмах действительно отразились воспоминания детства, автобиографические подробности и мотивы:

«В 1877 году<sup>[2]</sup> я в дороге однажды заболел перитонитом (воспалением брюшины) и провел страдальческую ночь на постоялом дворе Мойсея Мойсеича. Жидок всю ночь напролет ставил мне горчичники и компрессы», — писал Чехов Плещееву 9 февраля 1888 года. Письма адресны, у них свои сюжеты, стиль и тон, они в самом деле говорят нам о ярких впечатлениях писателя от степи, отразившихся в повести. Как заметил в свое время А. А. Потебня, «у искренних поэтов даже, по-видимому, случайный образ имеет глубокое основание в личной жизни». Но письма ничего не говорят о работе творческой памяти, отбиравшей из этих впечатлений то совершенно своеобразное поэтическое целое, которое получило название «Степь».

Что «степь» как таковая и чеховская «Степь» — вещи разные, должно быть так же понятно, как и то, что в повествовании, когда оно создавалось, двигались не обоз, не бричка по тракту, не коршуны над головой, а перо по бумаге, заполняемой мелким чеховским почерком. Чтобы написать о зарнице: «темнота мигнула веками», нужно быть художником и поэтом; Чехов о таких вещах говорил: «придуманно и сделано».

Тот, кто вырос или хотя бывал в донских приазовских степях, кто видел их в июльские знойные дни, когда ветер пересыпает на проселках холмики пыли, похожей на черную пудру, и нигде ни кустика, ни цветка, ни единой зеленой травинки, тот знает, как безотраднa и непривлекательна в разгаре лета настоящая — «дочеховская» — степь. В повести вообще очень мало этнографии; ее поэтическая содержательность, жалоба ее трав, одиночество тополя, ее зарницы, грозы, дороги и великаны — из глубины времен, из вечных истоков литературы, из сказок, легенд и мифов. В этом смысле можно сказать, что Чехов создал и саму степь: столь одушевленной, таинственной и прекрасной она была, может быть, только в полузабытых памятниках нашей словесности, дошедших из незапамятных времен.

Да Чехов и писал свою повесть в надежде, что она напoмнит читателю нечто важное, о чем не следует забывать.

Старшему из братьев Чеховых, Александру, мысль о «местном колорите» и в голову не приходила, хотя он, как и Антон, вырос в степи. Собираясь купить себе клочок земли, он писал: «Можно бы и иод Таганрогом, но уж очень там безрадостно и голо. «Степь» хороша в твоей книге, но отвратительна под этим градом, нас с тобой вскормившим» (25

ноября 1903 г.).

Сам Чехов в детстве видывал и степь, и степные имения, и дорогу, и корчму Мойсея Мойсеича, но вот с обозом не ездил и великанов в грозовую ночь не встречал...

Д. С. Лихачев проницательно заметил, что для русских понятие «свобода» неразлучно с представлением о пространстве: воля — это свобода, соединенная с простором.

Далекая, но по-своему важная и поучительная литературная ассоциация — Федя Протасов, слушая цыган, восклицает в «Живом труппе»: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля...»

### 3

Мысль о выступлении в «толстом» журнале с большой повестью возникла у Чехова, по-видимому, весной 1886 года, когда он получил письмо Григоровича: «По разнообразным свойствам Вашего несомненного таланта, верному чувству внутреннего анализа, мастерству в описательном роде... чувству пластичности, где в нескольких строчках является полная картина... Вы, я уверен, призваны к тому, чтобы написать несколько превосходных, истинно художественных произведений. Вы совершите великий нравственный грех, если не оправдаете таких ожиданий... Бросьте срочную работу... голодайте лучше, как мы в свое время голодали, поберегите Ваши впечатления для труда обдуманного... Один такой труд будет во сто раз выше оценен сотни прекрасных рассказов, разбросанных в разное время по газетам; Вы сразу возьмете приз и станете на видную точку в глазах чутких людей и затем всей читающей публики» (25 марта 1886 года).

В том же году к Чехову обращался и один из редакторов «Русской мысли» — М. Н. Ремезов: «Милостивый государь Антон Павлович... 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».

Повод для создания «Степи» появился в декабре 1887 года, когда Короленко передал Чехову просьбу Н. К. Михайловского — написать для «Северного вестника» большую повесть. Заметив в письме к Короленко от 9 января 1888 года, что «Степь» была начата с его дружеского совета, Чехов

писал: «...с Вами я, не спрашивая Вас, заключил в душе своей союз».

Короленко вспоминал об этой поре: «Когда в Петербурге я рассказал в кружке «Северного вестника» о своем посещении Чехова и о впечатлении, которое он на меня произвел, — это вызвало много разговоров... «Северный вестник» Михайловского хотел бы видеть Чехова в своей среде, и мне пришлось выслушать упрек, что во время своего посещения я (тогда еще новичок в журнальном деле) не позаботился о приглашении Чехова как сотрудника».

В следующее свое посещение я уже заговорил с Чеховым об этом «деле», но еще раньше меня говорил с ним о том же А. Н. Плещеев...

Мы условились встретиться в Петербурге в редакции «Осколков», где я действительно нашел Чехова в назначенный день в кабинете редактора г. Лейкина...

Через некоторое время первый журнальный рассказ А. П. Чехова был написан. Назывался он «Степь».

Встреча, о которой вспоминал Короленко, произошла, вероятно, 1 декабря 1887 года. На другой день Чехов виделся с Михайловским: «Вчера... с 10½ часов утра до трех я сидел у Михайловского... в компании Глеба Успенского и Короленко: ели, пили, дружески болтали».

Создавая «Степь», Чехов не был связан ни сроками, ни объемом; кажется, впервые за многие годы он мог писать просторно и не спеша. Тем удивительнее, что непривычно большая и сложная повесть была написана за неполные пять недель: принявшись за нее в самом конце 1887 года, Чехов 3 февраля 1888 года уже отослал ее в Петербург, в «Северный вестник», где в марте она и увидела свет.

В «осколочные» годы Чехову случалось писать помногу, ночами не отрываясь от письменного стола. Теперь же он работал спокойно, оставляя время для размышлений, для писем, комментирующих «степной» замысел и работу над ним, историю создания новой повествовательной формы. Но не поспешно ли, не слишком ли все-таки быстро — почти шесть печатных листов за месяц с небольшим? Правда, Чехов переживал в эту пору духовный подъем, но все же сроки кажутся слишком уж сжатыми: для столь просторной повести нужен был, конечно, и определенный хронологический простор.

Слова о «дорогих образах и картинах», примелькавшиеся в заголовках, эпиграфах и цитатах, кажутся общепонятными и в пояснениях как будто не нуждаются. Подразумевались детские воспоминания, полузабытые лирические образы и сюжеты, не находившие места в «Осколках»: степь, древняя сказочная дорога, каменные истуканы, холмы и поющие травы —

все, что связалось впоследствии с образом Егорушки и вошло в «Степь».

Как писал Чехов вскоре после выхода повести в свет, «скрип колес, ленивая походка волов, облака пыли, черные, потные лица полсотни человек — все это врезалось в мою память как «Отче наш» (А. С. Суворину, 29 августа 1888 г.). Но память, где годами копились впечатления и образы облекались в слова, — память и была основой чеховского творчества.

В сущности, и о «Степи» Чехов должен был бы сказать, что писал ее гораздо меньше месяца, потому что были дни, когда он занимался другими делами или писал письма. И это, если понимать писательство как написание рукописи, было бы чистейшей правдой: когда Чехову было что писать, он, сверяясь с записными книжками, писал быстро. В действительности же все его серьезные литературные замыслы уходят в такие глубины жизни и памяти, куда заглянуть удастся далеко не всегда.

Тем важнее письма, по счастью, довольно многочисленные и подробные, тем интереснее «степные» мотивы и образы в творчестве ранних лет.

Во время работы над «Степью» Чехов написал более 20 писем, в той или иной степени раскрывающих творческую историю повести.

Он, конечно, отчетливо понимал, насколько необычным был его новый замысел: «Странная она какая-то».

Приходилось преодолевать привычную манеру писания. «Для почина взялся описать степь, степных людей и то, что я пережил в степи. Тема хорошая, пишется весело, но, к несчастью, от непривычки писать длинно, от страха написать лишнее я впадаю в крайность, каждая страница выходит компактной, как маленький рассказ, картины громоздятся, теснятся и, заслоня друг друга, губят общее впечатление. В результате получается не картина, в которой все частности, как звезды на небе, слились в одно общее, а конспект, сухой перечень впечатлений» (В. Г. Короленко, 9 января 1888 г.).

Главная трудность заключалась, по-видимому, не в объеме повествования, но в «бессюжетности». Отдельные главы связывались между собой лишь единым поэтическим настроением, общим тоном, внутренней мелодией. Поэтому в письмах о «Степи» так много говорится о тоне, о музыкальном звучании степной темы, о запахе сена, о стихах в прозе: «Сюжет поэтичный, и если я не сорвусь с того тона, каким начал, то кое-что выйдет у меня «из ряда вон выдающее»; «...все-таки в общем она не удовлетворяет меня, хотя местами и попадаются в ней «стихи в прозе»; «Пока я писал, я чувствовал, что пахло около меня летом и степью».

«Степная» тема восходит к истокам творческой биографии Чехова; она появилась задолго до «Егеря», очаровавшего Григоровича своей поэтичностью, до «Счастья», прямо предваряющего «Степь». Уже в первой пьесе, отразившей впечатления гимназических лет, есть «дорогие образы и картины» и мечты о деятельности, широкой, как степь: «Нам бы с тобой пустыню с витязями, нам бы с тобой богатырей со стопудовыми головами, с шипом, с посвистом». Есть здесь и разбойничьи легенды, и помещики, и купцы, и власть денег, и корчмарь (правда, сильно разбогатевший), и весь своеобразный приазовский колорит, столь существенный в замысле «Степи».

Григорович обращал особенное внимание на пейзажные описания Чехова: «По любви Вашей к природе и замечательному чувству, с каким Вы ее описываете, — Вы еще поэт вдобавок. Это драгоценное свойство, столь редкое теперь в литераторах новой формации, — вынесет Вас как на крыльях». Художник И. И. Левитан, друживший с Чеховым, внимательно перечитав в 1891 году «Пестрые рассказы» и «В сумерках», написал Чехову: «...ты поразил меня как пейзажист. Я не говорю о массе очень интересных мыслей, но пейзажи в них — это верх совершенства, например, в рассказе «Счастье» картины степи, курганов, овец поразительны».

В рассказах 1885–1887 годов Чехов серьезно работал над психологическим пейзажем. Некоторые яркие детали из этих рассказов были развернуты в «Степи». Так, один из основных «музыкальных» мотивов повести был намечен уже в «Егере» (1885): «Знойный и душный полдень. На небе ни облачка... Выжженная солнцем трава глядит уныло, безнадежно: хоть и будет дождь, но уж не зеленеть ей... С сжатой полосы несется тихая песня, которая обрывается в самом начале. Жарко петь...».

Ветряк, сопровождающий Егорушку на протяжении всей первой главы, появился в рассказе «Перекасти-поле» (1887): «...я видел новое: ровное поле, беловато-бурую даль, рощицу у дороги, а за нею ветряную мельницу, которая стояла не шевелясь и, казалось, скучала оттого, что по случаю праздника ей не позволяют махать крыльями».

Но и самые одухотворенные пейзажи оставались бы не более чем стилевым украшением, если бы не имели основы в сюжете, который, как писал Чехов, «должен быть нов», в содержательных планах повествования. В ранних рассказах они обычно сопутствуют персонажам, наделенным высокой духовностью, особой страстью к природе, с которой они — с охотничьим ли ружьем в руках или с удочкой — остаются наедине: «И господи, что оно такое за удовольствие! Поймаешь налима или голавля какого-нибудь, так словно брата родного увидел!» («Мечты», 1886).

Эти лица особенно привлекательны потому, что бескорыстны: герою рассказа «Агафья», например, важен не улов сам по себе, важно перехитрить природу и даже себя самого, поймав маленькую рыбку на большой крючок или, того лучше, соловья — но не в силки, а голыми руками. Чехову, когда он писал эти рассказы, рисовались, вероятно, разносторонние, талантливые люди. Тот же рыболов оказывается, например, страстным читателем: «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...» («Мечты»).

Это были очень разные люди (Лихарев из рассказа «На пути» не имеет ничего общего с Савкой из «Агафьи», с красавицей-дьячихой из «Ведьмы»), связанные между собою лишь одной общей чертой: они, независимо от личных или социальных обстоятельств их земного бытия, неотторжимы от самой земли, от весен и зим, от рек и степных дорог, и, чтобы понять их, нужно читать страницы пейзажных описаний. Ночная вьюга, заметающая путь, столь же важна в рассказе «На пути», как и в «Ведьме».

В литературе действуют законы, подобные закону сохранения материи и энергии в мире физическом. Здесь ничто не беспочвенно, ничто не может возникнуть из ничего или в ничто обратиться. Так и чеховская «Степь» восходит не просто к нескольким ранним рассказам, к таганрогским окрестностям, к поэтическим впечатлениям детских и гимназических лет, но к историческим истокам бытия, к тем первоначальным художественным прообразам и традициям, которые наследуются из поколения в поколение и от которых не могут быть отлучены писатели, занимающие в литературе не случайное место.

Со «степным» замыслом должна быть соотнесена работа, которой Чехов увлеченно занимался в 1884 году, на последнем курсе университета, и к которой ее раз возвращался позднее, в 80-х и 90-х годах. Работа была несколько неожиданной для молодого врача: Чехов осваивал широкий круг источников и трудов по русской истории, из которых делал обширные выписки. Здесь более полутора ста названий. Летописи — Лаврентьевская, Псковская, Софийская — в доступных Чехову специальных изданиях: «Летописи русской литературы и древности, издаваемые Николаем Тихонравовым», тт. I–V, М., 1859–1863; «Полное собрание русских



летописей», тт. I, V, СПб., 1846, 1851; «Повесть временных лет»; «Домострой»; «Поучение Владимира Мономаха»; «Краткая церковная российская история» митрополита Платона, М., 1805; «История о великом княжестве Московском, происхождении великих русских князей, недавних смутах, произведенных там тремя Лжедмитриями, и о Московских законах, нравах, правлении, вере и обрядах, которую собрал и обнародовал Петр Петрей де Ерлезунда в Лейпциге 1620 года. Перевод с немецкого А. Н. Шемякина», М., 1867, и т. д.

Библиографические материалы и выписки хранились в подборке с пометой: «Врачебное дело в России. 1884, 1885». Их принято связывать с диссертацией по истории русской медицины, хотя сам Чехов писал о «докторском экзамене» (4 ноября 1884 г.). Если речь и в самом деле шла о диссертации, то замысел ее приходится признать весьма своеобразным: Чехов начинал с тех времен, когда ни врачебного дела, ни врачей, ни даже самой России на свете не было. Все это едва ли соответствовало требованиям, предъявлявшимся к ученым трудам по истории медицины, но стало хорошим поводом для изучения древнерусских книг.

Публикуя эти материалы, Н. Ф. Бельчиков в свое время писал: «В Гёте рядом с поэтом прекрасно уживался естественник», — обронил как-то в письме Чехов. Не с теми ли же чертами эрудита, эмпирика, смелого аналитика и изящного тонкого художника выступает и Чехов в своем разнообразном творчестве... Не таким ли представлял себе Чехов и совершенного художника?»

В современных исследованиях — в частности, и в комментарии к академическому собранию сочинений — неизменно (и, кажется, вполне серьезно) отмечается, что Чехов не был профессиональным историком. Это разумеется, так; не стоит лишь забывать, что он и в своих исторических увлечениях оставался профессиональным писателем, что содержательность и красота древнерусского слова имели для него прежде всего художественный смысл. Даже если бы в итоге появились только удивительные словарные и стилевые находки из рассказа «Святою ночью» или исторические метафоры «Студента», то и в этом случае были бы вознаграждены сторицей все усилия и труды. Но чтение Миллера, Карамзина и Ключевского, вообще широкий исторический кругозор позволяли Чехову, как он однажды заметил, не чувствовать себя чужим там, где нужны были специальные знания, и ярко, с какой-то почти кинематографической красочностью представлять себе древнюю Русь среди ее бед и пожаров.

Не только среди современников Чехова, но и во всей нашей литературе

трудно назвать писателя, который в столь ранние годы обладал бы такой широкой начитанностью и такой склонностью к изучению исторических источников и отечественной старины.

У Чехова не было страсти к собиранию чего бы то ни было — коллекций, рукописей, книг; тем не менее в его личной библиотеке было первое мусин-пушкинское издание «Слова о полку Игореве» — в одном переплете с «Поучением Владимира Мономаха». Суворину он советовал: «Издайте «Поучение Владимира Мономаха». Томик «Дешевой библиотеки» с двумя текстами — славянским и русским, а в конце примечания. Издайте и «Слово о полку Игореве»... Издайте «Домострой».

Этот круг чтения, в котором заметное место заняли классические собрания русского фольклора (П. В. Киреевский, А. Н. Афанасьев, И. М. Снегирев, П. А. Бессонов, М. Забылин), должен был отразиться в поэтических мотивах и образах «Степи». Чехов находил здесь не только созвучные его замыслу настроения, но часто и нужные сведения, тональности, краски. О степных курганах, о каменных идолах, поставленных неведомо кем и когда, он читал, например, в «Изъяснении о некоторых древностях, в могилах найденных» («Ежемесячные сочинения 1764 года»): «Древние могилы, кои находят в южных странах России и Сибири, различного бывают виду, хотя большая часть оных вероятным образом происходит от одного народа... Находятся сии могилы нигде больше, как в равных степях, бывших обитаемых народом, которого пропитание в скотоводстве и звериной ловле, кажется, состояло...» Здесь же упоминалась женская фигура «из пещаного камня грубой обделки, а голова отбита и не найдена... Такие же статуи находятся нередко стоящие в степи, между Доном, Донцом, Украинскою линиею и Азовским морем» — то есть в тех краях, у той дороги, по которой двигался обоз с шерстью и ехал Егорушка.

«Древнерусские жанры были хорошо «организованы» в том отношении, что они обычно декларативно обозначались в самих названиях произведений», — отмечал Д. С. Лихачев в своей «Поэтике древнерусской литературы». И далее, подробнейшим образом проиллюстрировав это положение, писал: «Название жанра выставлялось в заглавии... очевидно, под влиянием некоторых особенностей самого художественного метода древнерусской литературы... Те или иные традиционные формулы, жанры, темы, мотивы, сюжеты служили сигналами для создания у читателя определенного настроения... «повесть преславна», «повесть умильна», «повесть полезна», «повесть благополезна», «повесть душеполезна» и «зело душеполезна», «повесть дивна», «повесть дивна и страшна»,

«повесть изрядна», «повесть известна», «повесть известна и удивлению достойна», «повесть страшна», «повесть чюдна», «повесть утешная», «повесть слезная»...»

Само же слово «повесть», по-видимому, не имело в старину того значения, какое приобретало со временем; поскольку ни романа, ни рассказа в старой литературе не было, оно имело примерно тот же смысл, что и «повествование» в современном языке.

«Хождение за три моря» Афанасия Никитина суть, конечно, документальное повествование, как и «Повесть об Азовском осадном сидении», «Повесть о разорении Рязани Батыем», «Повесть о купце», и, наконец, изначальное «Не лепо ли ны бяшет, братие, начати старыми словесы трудных повестей о полку Игореве...» При всех различиях формы и содержания это всегда повествование или рассказ об исторически достоверных событиях, нанизываемых на сюжетную нить дороги, на нить далекого и опасного хождения в чужедалные края.

Этот принцип лежит и в основе чеховской «Степи», о которой воистину невозможно сказать, что это такое: фрагмент ли романа, начало «хождения» или «путешествия»; и, поскольку этого в самом деле невозможно сказать, мы и называем «Степь» повестью.

Но при всей жанровой неопределенности повесть в древнерусской литературе сохраняла некую художественно-философскую целостность и осмысленность, некое единство и внутреннюю устремленность, связанные с ее содержанием и художественным ее материалом. Здесь нужно иметь в виду идею *пути*, которая раскрывалась в чередующихся, сменяющих друг друга картинах русской земли, «паче всех других земель украшенной пространством». Это есть в каждой из древних повестей, это есть даже в «Молении Даниила Заточника»: повествовании о незадачливой, несчастной или, как сказал бы Чехов, «убыточной» жизни...

«О светло светлая и красно украшенная земля Русская! Многими красотами ты нас дивишь: дивишь озерами многими, реками и источниками местнотимыми, горами крутыми, холмами высокими, дубравами частыми, полями чудными, зверьми различными и птицами бесчисленными, городами великими, селами чудными, садами монастырскими, храмами церковными...» («Повесть о гибели Русской земли»).

В древнерусской литературе жанр задан целью: для чего пишется — для церковного ли наставления, для исповеди, для «слова» (то есть речи). Таким образом, предназначение написанного и есть основа жанра — «жанровый определитель» или «жанрообразующий фактор». В новой

литературе жанрообразующим фактором оказываются образы, или, говоря точнее, тот лабиринт сцеплений, о котором писал Л. Толстой. Иными словами, жанр — это план, скрытый в лабиринте повествования, во всех его разветвлениях, отступлениях, коллизиях, сценах.

Лабиринт может быть очень большим, многотомным, или относительно небольшим; он может быть простым или весьма сложным, он может, наконец, иметь выход или заводить нас в безвыходный тупик. Роман, повесть, рассказ — жанры смежные; это более или менее разветвленный лабиринт.

Сложнейшим среди них является, конечно, роман, а самым простым, по-видимому, рассказ — если, конечно, иметь в виду вещи, сопоставимые в историко-литературном и художественном плане. При всей своей сложности роман тяготеет к развязке: это, так сказать, лабиринт с выходом. Какие бы сложности ни ожидали читателя по пути к финалу, финал, если роман дописан, все же должен быть, и чаще всего так оно и бывает.

С рассказами Чехова дело обстоит несколько сложнее; при всей своей незамысловатости и простоте они заводят в тупик, обрываясь на каком-нибудь безответном вопросе («Какова-то будет эта жизнь?»; «Мисюся, где ты?»; «...и обоим было ясно, что до конца далекодалеко, и что самое сложное и трудное только еще начинается»). Один рассказ перекликается с другим, ранние мотивы отзываются в поздних, и в конце концов возникает впечатление, что все чеховские рассказы, повести и пьесы связаны между собою и образуют в своем множестве единую жанровую систему — необыкновенно разветвленный и сложный лабиринт, не имеющий выходов и в этом смысле подобный самой жизни.

Кажется особенно интересной произвольная, но, конечно, далеко не случайная образная ассоциация, возникшая у Михайловского при первом же чтении чеховской «Степи»: «Читая, я точно видел силача, который идет по дороге, сам не зная куда и зачем, так, кости разминает, и, не сознавая своей огромной силы, просто не думая об ней, то росточек сорвет, то дерево с корнем вырвет...»

Чехов назвал свою повесть «степной энциклопедией»; можно сказать, что ей свойственна и своеобразная жанровая энциклопедичность. Определение жанра, как это бывало в древнейших памятниках, дано в ее заглавии: «Степь» — это «история одной поездки», настолько, впрочем, медлительной, рассказанной с такой неторопливостью, что вполне уместным представляется слово «хождение» (да оно, вероятно, и подразумевалось в этом повествовании о степной дороге, где столько прохожих и столько встреч, где повторяются, как припев, слова: «Ой,

ножки мои больные, стуженые...»).

«Степь», в которой так много древних образов и мотивов — мифологических, былинных, песенных, сказочных, могла стать и первой частью романа, если Чехов и в самом деле решился бы продолжить «историю Егорушки». «Истинная идейная позиция автора в повести осталась критиками неразгаданной, — писал уже в советское время С. Д. Балухатый. — Действительно, в напечатанной части... Чехов не успел или не хотел еще выделить и заострить внимание читателя на стержневой, руководящей идее своего произведения. Но, по замыслу Чехова, «Степь» должна была явиться лишь вступлением, первой частью обширной эпопеи о современной русской жизни».

Так сложилась концепция незавершенного романа («эпопеи») — концепция, которую правильнее было бы назвать литературоведческой легендой, хотя определенные реальные основания для нее в чеховских письмах есть.

В переписке с Плещеевым и особенно с Григоровичем обсуждались возможности продолжения «истории Егорушки»: «Между прочим, я писал в своем письме о Вашем сюжете — самоубийстве 17-летнего мальчика. Я сделал слабую попытку воспользоваться им. В своей «Степи» через все восемь глав я провожу девятилетнего мальчика, который, попав в будущем в Питер или в Москву, кончит непременно плохим. Если «Степь» будет иметь хоть маленький успех, то я буду продолжать ее. Я нарочно писал ее так, чтобы она давала впечатление незаконченного труда. Она, как Вы увидите, похожа на первую часть большой повести».

Здесь правильнее было бы говорить об эпопее, поскольку история Егорушки, если бы Чехов продолжал ее так же медленно и подробно, как начал, растянулась бы на десятки печатных листов; в итоге должно было получиться нечто похожее на «Историю моего современника» Короленко. Поэтому Чехов и не употребил здесь слово «роман», одновременно и обязывающее, и неопределенное.

Какой-то роман, о котором говорилось в письме к Плещееву 9 февраля 1888 года, существовал; начат он был до «Степи» (по-видимому, задолго до нее и до поездки в родные края весной 1887 года) и затем отложен: «Ах, если бы Вы знали, какой сюжет для романа сидит в моей башке! Какие чудные женщины! Какие похороны, какие свадьбы! Если б деньги, я удрал бы в Крым, сел бы там под кипарис и написал бы роман в 1–2 месяца. У меня уже готовы три листа, можете себе представить!»

Вероятно, этот материал в дальнейшем пригодился Чехову и, быть может, вошел в одну из повестей послесахалинской поры, если не

растворился в нескольких рассказах и повестях; здесь достаточно отметить, что к «Степи» он отношения не имел. «Что касается Егорушки, то продолжать его я буду, но не теперь», — сказано в том же письме.

Сюжет о самоубийстве семнадцатилетнего гимназиста, обсуждавшийся в переписке Чехова и Григоровича, имеет свою предысторию; эта предыстория, любопытная сама по себе, дает возможность понять, как глубоко отличались «век нынешний и век минувший» во взглядах на литературу и жизнь.

Сюжет Григоровича заключал в себе, как представлялось старому писателю, далеко не новый и по-прежнему больной вопрос русской общественной жизни. Как писал ему Чехов, «на измучивший всех вопрос нужен и мучительно сильный ответ, а хватит ли у нашего брата внутреннего содержания? Нет. Обещая успех этой теме, Вы судите по себе, но ведь у людей Вашего поколения, кроме таланта, есть эрудиция, школа, фосфор и железо, а у современных талантов нет ничего подобного, и, откровенно говоря, надо радоваться, что они не трогают серьезных вопросов. Дайте Вы им Вашего мальчика, и я уверен, что X, сам того не сознавая, от чистого сердца наклеветет, налжет и скошунствует, Y подпустит мелкую, бледную тенденцию, а Z объяснит самоубийство психозом. Ваш мальчик — натура чистенькая, милая, ищущая Бога, любящая, чуткая сердцем и глубоко оскорбленная. Чтобы овладеть таким лицом, надо самому уметь страдать, современные же певцы умеют только ныть и хныкать. Что же касается меня, то, помимо всего сказанного, я еще вял и ленив».

Довольно скоро Чехов напишет нечто подобное А. С. Суворину, и со временем это его письмо будет использоваться как доказательство слабости — или, во всяком случае, как свидетельство неуверенности в себе и каких-то колебаний, какой-то незавершенности призвания и судьбы.

Поскольку и неуверенность в себе, и колебания действительно были, важно проследить их от самых истоков.

А в истоках своих сюжет, предложенный Григоровичем, восходит к «Дневнику писателя» Достоевского: «Мой самоубийца есть именно страстный выразитель своей идеи, то есть необходимости самоубийства... Он действительно страдает и мучается... Беда единственно лишь в потере веры в бессмертие».

«Только с верой в свое бессмертие человек постигает всю разумную цель свою на земле. Без убеждения же в своем бессмертии связи человека с землей... становятся все тоньше, гнилее, а потеря высшего смысла жизни (ощущаемая хотя бы лишь в виде самой бессознательной тоски)

несомненно ведет за собой самоубийство».

«Страдание тут очевидное, и умерла она непременно от духовной тоски и много мучавшись. Чем она успела так измучиться в 17 лет? Но в этом-то и страшный вопрос века...»

Собственно, из «Дневника писателя» за 1876 год, из заметок Достоевского «Кое-что о молодежи», «О самоубийстве и высокомерии», «Анекдот из детской жизни» возникла и вся проблема в целом, и такие детали и частности, как возраст героя (как раз 17 лет), и близкие текстуальные соответствия с Достоевским.

Таким образом, в романе о юном самоубийце нужно было дать широкую картину русской общественной жизни, картину нравов, образы молодых русских людей, утративших доверие к жизни, а вместе с ним и желание жить, а главное (по крайней мере, это было главным для Достоевского) — утративших веру своих отцов, веру самого Достоевского, опору, какую он находил в церкви и в молитве. Во избежание весьма грубых и, к несчастью, традиционных ошибок не следует забывать, что в глазах старшего поколения русских литераторов никакая идейность не имела смысла, если в ее основе не было верования, в то время как для Чехова мировоззрение и вера — вещи не только разные, но едва ли вполне совместимые.

«Русская жизнь, — писал Чехов незадолго до «Степи», — представляет из себя непрерывный ряд верований и увлечений, а неверия или отрицания она еще, ежели желаете знать, и не нюхала. Если русский человек не верит в Бога, то это значит, что он верует во что-нибудь другое» («На пути», 1886).

Свою собственную трактовку старого сюжета Чехов дал в письме к Григоровичу 5 февраля 1888 года. Письмо цитировалось по разным поводам и в разных контекстах множество раз, к нему привыкли, и чтобы понять, как далек был от своих предшественников этот молодой писатель, нужно с особенным вниманием перечитывать текст. Суть дела в том, что Григорович, улавливая родовое сходство, упускал из виду различия: Чехов понимал вещи не так, как понимали их старые романисты.

«Самоубийство Вашего русского юноши, по моему мнению, есть явление, Европе не знакомое... Оно составляет результат страшной борьбы, возможной только в России» (один лишь этот перенос всей проблемы на чисто русскую национально-историческую основу, вероятно, озадачивал старого писателя, начинавшего свой путь в некрасовском «Современнике», во времена славянофилов и западников). «Вся энергия художника должна быть обращена на две силы: человек и природа» (слова, которые могли бы

стать эпиграфом ко всему творчеству Чехова, но не могут быть применены ни к одному из классических русских романов: герой и общество, герой и среда — вот традиционная коллизия и привычный драматический конфликт; «человек и природа» — это скорее лирическое отступление или развязка романа, а никак не его ведущий мотив). «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» (здесь чуть ли не в каждом слове новые подходы к теме, либо сторонние русскому роману, либо совершенно чуждые ему); «татарщина, чиновничество, бедность, невежество, сырость столиц, славянская апатия и проч... Русская жизнь бьет русского человека так, что мокрого места не остается, бьет на манер тысячепудового камня. В Западной Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно... Простора так много, что... нет сил ориентироваться» (у Чехова было какое-то особое, быть может, ему одному свойственное чувство великих российских пространств, соединенное с редкой для россиянина страстью к путешествиям, «охотой к перемене мест», и единственная в своем роде способность олицетворять эти пространства и описывать их, посвящая целые страницы травам, деревьям, цветам, каким-то необыкновенным выюгам, вдохновившим Рахманинова — он написал симфоническую фантазию по рассказу «На пути», который и сам по себе воспринимается как симфония выюг и метелей. И сколько различий с Тургеневым, который описывал только летний охотничий сезон, как будто и в самом деле держал свои пейзажи на прицеле двустволки). «Вот что я думаю о русских самоубийцах... Так ли я Вас понял? Впрочем, об этом говорить в письме невозможно, потому что тесно. Эта тема хороша для разговора».

Чехов, таким образом, писал Григоровичу о широком психологическом спектре, о целом комплексе причин, среди которых, конечно, заняла свое место и социальная сторона жизни, самая важная для старого писателя, для классического русского романа, едва ли не для всей литературы дочеховской поры. И ни слова о безверии, безбожии и т. д., что в конце концов привело к тому, что Чехов был объявлен атеистом, хотя от истины это было весьма далеко.

Григорович, по-видимому, предполагал создание романа в традиционном социально-психологическом ключе, хорошо освоенном в его время. Чеховская же программа несравненно шире: в этом перечислении



причин, начиная от самых обыденных, интимно личных, до отдаленных исторических ретроспектив, до генетической памяти, в самом деле отягощенной тем, что у Чехова названо татарщиной, до бесконечных российских зим и непогожих осенних дней и ночей, заключен не один, пусть даже и многотомный, роман, а в точнейшем смысле этого слова «энциклопедия русской жизни», в которой есть и пушкинская поэтичность, и романтическое разочарование в жизни, и то, о чем позднее скажет Заречная: «Груба жизнь!», и много, много еще...

Этот чеховский молодой человек, этот повзрослевший Егорушка должен был столкнуться не с гимназическим учителем, пусть даже и таким страшным, как Беликов или реальный Урбан (о нем Чехову писал из Таганрога в 1887 году врач И. В. Еремеев), даже не с условиями российской действительности или «средой», о которой так привычно было говорить «среда заела», а прежде всего с самим собой, с наследственными конфликтами собственной души, с тем, о чем говорили: «Что ж, таков его удел», «такова судьба, ничего не попишешь...» Возможно, Чехову представлялся не отдельный сюжет или определенная книга, но скорее существенно новая универсальная концепция повествования о жизни, включавшая в себя, в частности, такие неожиданные планы и мотивы, как губящий человека бескрайний простор, в котором так легко затеряться и так трудно себя найти, то есть, очевидно, не только реальные горизонты русской земли, но также метафорические пространства русской истории, среди которых блуждают знаменитые персонажи позднего Чехова — Иван Великопольский («Студент»), преосвященный Петр («Архиерей»), барон Тузенбах («Три сестры»). И можно приводить иные имена иных лиц, ранних и поздних, сохраняющих тем не менее очевидное родовое сходство с Егорушкой, который первым столкнулся со степью, с тайными, темными ощущениями пережитого до него, с тем, что от рождения заложено в каждом из нас, что можно было бы назвать «генетическим пространством души».

Это и пушкинские, и лермонтовские образы, и тургеневские ноты, и мотивы забытых элегий. Ночная гроза приводит на ум «демонов глухонемых», а рассказ об отчаянных, грустных мыслях, «когда долго, не отрывая глаз, смотришь на глубокое небо», напоминает стихи Тютчева:

Бесследно все — и так легко не быть!  
При мне иль без меня — что нужды в том?  
Все будет то ж — и выюга так же выть,  
И тот же мрак, и та же степь кругом.

Это был бы совсем другой роман, едва ли понятный Григоровичу, и в основе его конфликтов лежали бы мифы русской истории и русской совести, мифы роковой неоплатной вины.

Какие бы планы ни возникали у Чехова, пока он работал над «Степью» и думал о ее продолжении, написал он то, что хотел написать — повесть с открытым финалом, к которому трудно было что-либо добавить:

«Какова-то будет эта жизнь?»

## 5

Со «Степью» Чехов связывал, быть может, серьезнейшие в своей жизни надежды и ожидания. Появление и тем более успех повести в столь заметном журнале, как. «Северный вестник», меняло судьбу, кончалась полоса «переломных» лет, наступал переход от раннего, отмеченного множеством несовершенств «осколочного» творчества Антоши Чехонте к драматургии и прозе А. Чехова. «Удалась она или нет, не знаю, но во всяком случае она мой шедевр, лучше сделать не умею», — писал он А. С. Лазареву-Грузинскому, не допуская и мысли о неудаче: «начну спускаться по наклонной плоскости».

В одном из писем Чехов заметил, что вторгается со своей «Степью» во владения Гоголя: «он в нашей литературе степной царь».

Первая страница «Степи» соотнесена с начальным периодом «Мертвых душ» столь откровенно, что о случайном совпадении не приходится и думать. Чехов, конечно, стремился подчеркнуть преемственность и традицию, как бы посвящая «Степь» памяти Гоголя.

«В ворота гостиницы губернского города N въехала довольно красивая рессорная небольшая бричка, в какой ездят холостяки, отставные подполковники, штабс-капитаны, помещики, имеющие около сотни душ крестьян, словом, все те, которых называют господами средней руки» (Гоголь).

«Из N, уездного города Z-ой губернии, ранним июльским утром выехала и с громом покатила по почтовому тракту безрессорная, ошарпанная бричка, одна из тех допотопных бричек, на которых ездят теперь на Руси только купеческие приказчики, гуртовщики и небогатые священники» (Чехов).

Степная дорога — сюжет в полном смысле этого слова исторический,

сюжет без начала и конца, с простором для «дорогих образов и картин», с остановками для подробного описания характеров, нравов и встречаемых лиц: «Боже! как ты хороша подчас, далекая, далекая дорога! Сколько раз, погибающий и тонущий, я хватался за тебя, и ты всякий раз меня великодушно выносила и спасала!»

Обращаясь к слову Гоголя или упоминая его имя в тексте, Чехов отмечал и связь, и контраст времен: «Гоголевский Петрушка давно уже читает», — скажет позднее герой «Дома с мезонином».

В «Степи» и связанных с нею рассказах появились новые характеры, а с ними — черты, звуки и образы новой жизни: грохот сорвавшейся в шахте бадьи, варламовские отары овец и на том горизонте, где у Гоголя «по небу, изголуба-темеому, как будто исполинскою кистью, наляпаны были широкие полосы из розового золота» — дым проходящего поезда.

Наконец, сама степь, дикая и свободная вольница — «куда оно все девалось?... тут и гуси были, и журавли, и утки, и тетерева — туча тучей... Пошли прахом и орлы, и соколы, и филины... а новое не растет» («Свирель»).

Связь и контраст с Гоголем — а для Чехова он прежде всего мастер, поэт и стилист — ощущается в описаниях степного Царства, монументально-живописного в «Тарасе Бульбе» и лирически-задумчивого в «Степи».

Степные пейзажи Гоголя просторны и многокрасочны, степь у него — зелено-золотой океан, по которому брызнули миллионы соцветий; сами названия трав и цветов тщательно подобраны, ярко декоративны: «Сквозь тонкие, высокие стебли травы сквозили голубые, синие и лиловые волошки; желтый дрок выскакивал вверх своею пирамидальною верхушкою; белая кашка зонтикообразными шапками пестрела на поверхности; занесенный, Бог знает откуда, колос пшеницы наливался в гуще».

Цветовая насыщенность гоголевского слова и его контрастность так сильны, что временами его фраза производит впечатление вспышки: «Иногда ночное небо в разных местах освещалось дальним заревом от выжигаемого по лугам и рекам сухого тростника, и темная вереница лебедей, летевших на север, вдруг освещалась серебряно-розовым светом, и тогда казалось, что красные платки летели по темному небу».

У Чехова важнее звучание слова, его тональность и лад; в его описаниях несравненно меньше колоритных названий — «сжатая рожь, бурьян, молочай, дикая конопля, — все побуревшее от зноя...», но тем больше в них олицетворений и звуков.

Все, что у Гоголя дано живописно и в психологическом плане нейтрально, у Чехова олицетворено.

«Из травы поднималась мерными взмахами чайка и роскошно купалась в синих волнах воздуха» («Тарас Бульба»).

«Летит коршун над самой землей, плавно взмахивая крыльями, и вдруг останавливается в воздухе, точно задумавшись о скуке жизни...» («Степь»).

Коростель здесь «не понимает, в чем дело», встревоженные чибисы плачут и жалуются на судьбу — «для кого они кричат и кто их слушает на этой равнине, Бог их знает, но в крике их много грусти и жалобы...».

Костер, порождавший в «Тарасе Бульбе» сложную игру багрянца и тьмы, в «Степи» становится почти живым существом: «от костра осталось... два маленьких красных глаза...».

Чехов сохранил лишь один из повествовательных приемов Гоголя — гиперболическую дальноркость, позволяющую раздвинуть пространство и отчетливо различать и описывать подробности, недоступные реальному зрению.

В «черной точке», мелькнувшей на горизонте «Тараса Бульбы», прорисовываются черты татарина: «маленькая головка с усами устала издали на них узенькие глаза свои...». Так Егорушка в подобной же черной точке различает, как два перекасти-поле «столкнулись в голубой вышине и вцепились друг в друга, как на поединке». Но и в данном случае у Гоголя получился портрет; у Чехова же — олицетворение и метафора, навеянные былинами и сказаниями, почти такими же древними, как сама степь.

Утверждая, что все большие повести Чехова «страдают отсутствием органической целостности и часто представляют лишь группу рассказов», что в этом смысле Чехов «едва ли не конченный человек», один из критиков завершил свой отзыв старой строкой, припомнившейся как бы произвольно: «Черт вас побери, степи! Как вы хороши у Чехова».

В «Степи» нет столь откровенных, как во многих других случаях, обращений к слову или имени Гоголя: ее стилистика скорее контрастирует, чем соотносится с эпическим и живописным стилем «Тараса Бульбы». Но начитанность и память, на которые и рассчитывал Чехов, безошибочно вели читателя к гоголевскому степному царству...

Лишь рецензенты, совершенно лишенные поэтического слуха и чутья, восприняли «Степь» как повесть этнографическую (позднее — даже и как краеведческую!).

«Что-то необыкновенно широкое, размашистое и богатырское тянулось по степи вместо дороги... Своим простором она возбудила в Егорушке недоумение и навела его на сказочные мысли. Кто по ней ездит?

Кому нужен такой простор? Непонятно и странно».

Вместо делового почтового тракта, по которому в начале повести выехала из города Н ошарпанная бричка, появилась метафора древнего пути из конца в конец степного пространства, созданного для громадных, широко шагающих людей, для былинных фигур: «И как бы эти фигуры были к лицу степи и дороге, если бы они существовали». Возник острый поэтический контраст, то основное для Чехова содержательное противоречие, которое будет развиваться в драматургии и прозе зрелых лет, вплоть до символической антитезы «Вишневого сада»: «Господи, ты дал нам громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и, живя тут, мы сами должны бы по-настоящему быть великанами...»

Сопоставление противоположностей, художественное противоречие и контраст — определяющая черта поэтики «Степи».

Вдоль сказочной степной дороги, на которой уместились бы шесть колесниц, какие Егорушка видел на страницах священной истории, поставлены телеграфные столбы, «похожие на карандаши, воткнутые в землю».

Великое и малое контрастирует в образах персонажей повести: степь, олицетворяющая свободу и волю, очевидно, никому не может принадлежать, у нее нет и не должно быть хозяина. Между тем все, что лежит по эту сторону ее горизонта, и, как в свое время показывал Ноздрев, все, что находится по ту сторону, принадлежит Варламову, который оказывается не грозным властелином, какие бывают в страшных сказках, а «малорослым серым человечком».

Фантастические, сказочные образы, богатыри, которые видятся герою в грозовую ночь, соотнесены с портретами возчиков и встречных: «... красные уши... торчали, как два лопуха, и, казалось, чувствовали себя не на своем месте». «Лицо у пего было подвязано тряпкой, и на голове торчало что-то вроде монашеской скуфейки; одет он был в короткую хохлацкую чумарку, всю усыпанную латками, и в синие шаровары навыпуск, а обут в лапти».

В Портретных зарисовках «Степи» словно бы подразумеваются разрозненные черты метафорических портретов «Миргорода». Так господин в церкви напоминает Ивана Ивановича: «От избытка достоинства... подбородок тянуло вверх с такой силой, что голова, казалось, каждую минуту готова была оторваться и полететь вверх».

По-своему противоречив, наконец, лирический мотив детства в бесконечном и вневременном пространстве степи.

Пронзительно-тоскливая чеховская песня, которую, кажется Егорушке,

поет сама степь — был ли у нее литературный источник, какой-то не разысканный нами родник?

«Егорушка оглядывался и не понимал, откуда эта странная песня; потом же, когда он прислушался, ему стало казаться, что это пела трава; в своей песне она, полумертвая, уже погибшая, без слов, но жалобно и искренне убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата, что солнце выжгло ее понапрасну; она уверяла, что ей страстно хочется жить, что она еще молода и была бы красивой, если бы не зной и не засуха: вины не было, но она все-таки просила у кого-то прощения и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя...».

Это старый гоголевский мотив: «Я до сих пор не могу выносить тех заунывных, раздирающих звуков нашей песни, которая стремится по всем беспредельным русским пространствам... Кому при взгляде на эти пустынные, доселе не заселенные и бесприютные пространства не чувствуется тоска, кому в заунывных звуках нашей песни не слышатся болезненные упреки ему самому, именно ему самому, тот или уже весь исполнил свой долг, как следует, или же он не русский в душе».

Чехов обращается к опыту предшественников не только в годы ученичества, когда соразмеряются силы, формируется направление и в своеобразном жанре юношеских подражаний складывается его стиль. В пору расцвета и зрелости эта соотнесенность с прошлым становится несравненно более тонкой и сложной, но и более наследственной и важной для него. Жизненный материал литературы, мир ее прообразов, конфликтов и тем, в особенности же ее язык меняются постепенно и переходят к новому поколению в своей исторической сохранности. В конце концов, чем неподражательнее и самобытнее художник, тем глубже и очевиднее его связь с предшествующим художественным опытом и классической литературной традицией.

Чехов сказал о композиции «Степи», что отдельные ее части — главки — связаны между собою, как пять фигур кадрили. Подразумевались сложные формы повторов и ритмических возвращений к сказанному ранее, к тому, что было уже в предыдущих главках и прошло.

Яснее всего этот ритм отмечается упоминаниями мельницы, на первых порах едва различимой на горизонте повествования: издали она «похожа на маленького человечка, размахивающего руками». Двумя страницами ниже

она все еще напоминает Егорушке того же маленького человечка. Затем, спустя две страницы, «мельница, машущая крыльями, приближается. Она становилась все больше и больше, совсем выросла, и уж можно было отчетливо разглядеть ее два крыла». Страница кончается так: «...ветряк все еще не уходил назад, не отставал, смотрел на Егорушку своим лоснящимся крылом и махал. Какой колдун!»

При внимательном чтении чувствуется этот подчиненный сильной художественной воле ритм времени, его медлительный необратимый ход в великом степном пространстве, в дороге, которой не видно конца.

«Время в художественной литературе воспринимается благодаря связи событий — причинно-следственной или психологической, ассоциативной, — писал Д. С. Лихачев. — Это не только и не столько календарные отсчеты, сколько соотнесенность событий... События в сюжете предшествуют друг другу и следуют друг за другом, выстраиваются в сложный ряд, и благодаря этому читатель способен замечать время в художественном произведении, даже если о времени в нем ничего специально не говорится».

Обоз шаг за шагом движется, мельница уходит за горизонт, исчезает из глаз; наконец, приезжают в город, где Егорушку — а вместе с ним и читателя — обступают совсем другие картины, где для мельницы, казалось бы, и места не найти; но нет: «Тит на тонких ножках подошел к постели и замахал руками, потом вырос до потолка и обратился в мельницу».

И еще двумя страницами ниже, в самом конце: «Едва он закрыл глаза, как опять увидел Тита и мельницу».

Сильнейшим из всех впечатлений, возникающих при чтении «Степи», является, конечно, переживание уходящего времени; оно течет здесь за страницей страница, как минутная стрелка на старинных курантах, как маятник, превращающий время в некую доступную созерцанию материю, как тень па циферблатах древних солнечных часов: «Казалось, что с утра прошло уже сто лет... Но хотел ли Бог, чтобы Егорушка, бричка и лошади замерли в этом воздухе и, как холмы, окаменели бы и остались навеки на одном месте?»

Незаметно, страница за страницей, проходит детство Егорушки, потому-то и трогает нас эта повесть, что так же прошло когда-то шаг за шагом и наше с вами детство, читатель.

Образы двоятся, отбрасывая тени, и тени становятся похожими на нечто такое, чего не бывает на свете: «...презрительная улыбка, смешанная с этой тенью, блестящие насмешливые глаза, надменное выражение и вся его оципанная фигурка, двоясь и мелькая в глазах Егорушки, делали его

теперь похожим не на шута, а на что-то такое, что иногда снится, вероятно, на нечистого духа».

Определения высокого ряда и почти романтическая стилистика чередуются в портретных описаниях, даются в острейших контрастах: надменность и презрение — с карикатурным носом, с ощипанной птичьей фигуркой. «В его позе было что-то вызывающее, надменное и презрительное и в то же время в высшей степени жалкое и комическое, потому что чем внушительнее становилась его поза, тем ярче выступали на первый план его короткие брючки, куцый пиджак, карикатурный нос и вся его птичья, ощипанная фигурка».

И хорошо еще, что у Чехова дано прямое условное наклонение, — тогда, по крайней мере, удастся отличить повествователя от героя: «...из-под сального одеяла выглянула другая кудрявая головка па тонкой шее, за пей третья, потом четвертая... Если бы Егорушка обладал богатой фантазией, то мог бы подумать, что под одеялом лежала стоглавая гидра».

Но часто он находит неожиданные словосочетания и обороты, в стремлении передать мгновенные, неуловимые и в то же время незабываемые впечатления; так написана сценка встречи с незнакомкой на постоялом дворе Мойсея Мойсеича, когда «...на Егорушку пахнуло легким ветерком, и показалось ему, что какая-то большая черная птица пронеслась мимо и у самого лица его взмахнула крыльями».

Это хороший пример требовательности — к читателю: впечатление само по себе мгновенно, птица взмахнула крылом и пролетела, но «прежде чем Егорушка успел разглядеть ее черты, ему почему-то пришел на память тот одинокий стройный тополь, который он видел днем на холме».

А тополь описан двадцатью пятью страницами ранее, он встретился Егорушке в первой главе, и читателю приходится связывать эти разрозненные описания, создавая образ, которого в тексте «Степи», строго говоря, нет. Чехов ничем не помогает ему, дает лишь отдельные Определения, которые «почему-то» приходят на память его герою. И нельзя отвлекаться, нельзя пропускать ни единой строки, нужно помнить каждое слово; если это удалось, нужно довольно сильное воображение и поэтическое чутье, чтобы найти хоть что-нибудь общее между далеким тополем, черной птицей и очарованием незнакомки и связать это в общем впечатлении жизни и красоты.

Повесть построена на ритмических повторах словосочетаний и слов, имеющих ценность символа. Эти повторы образуют своеобразную композицию — чередование олицетворений и образных рядов, создающих особое, независимое от нарочито обедненного сюжета, течение повести и



связывающее воедино отдельные ее главки. Плачет трава, проплывает над степью и снова возвращается коршун, машет и машет крыльями ветряк, светятся в ночи красные глаза костра и старый возчик повторяет свой припев.

Свое эстетическое кредо, о котором много спорили — и, конечно, будут спорить, — Чехов определил в письме к Суворину в год появления «Степи». «Требую от художника сознательного отношения к работе, Вы нравы, но Вы смешиваете два понятия: *решение вопроса* и *правильная постановка вопроса*. Только второе обязательно для художника. В «Анне Карениной» и в «Онегине» не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют потому только, что все вопросы поставлены в них правильно. Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус».

Ответ Суворина неизвестен, но с таким подходом он, судя по множеству полемических замечаний в других чеховских письмах, не согласился. Правда, с тех времен, как вышли в свет «Евгений Онегин» и «Анна Каренина», в России едва ли можно было найти двух собеседников — литературных ли критиков, филологов, гимназистов или просто читателей, которые согласно понимали бы эти романы, судьбу Анны, судьбу Евгения. Дело тут в сложных противоречиях души и рассудка, в необходимости думать о жизни и смерти, о судьбах человеческих, друг о друге и о себе.

Эти два имени — Пушкин и Лев Толстой — определяют тот художественный горизонт, ту высоту и меру, к которой стремился Чехов, создавая «Степь».

Правильная постановка вопроса — что есть истина — сводилась к исканию истины, к художественной идее пути, протянувшегося из незапамятного прошлого в далекое будущее, поскольку истина по сути своей есть искание, бесконечно возникающий и ежеминутно, шаг за шагом решаемый вопрос. Или, говоря языком поэтических образов, это — дорога пращуров, которую важно найти в детстве, чтобы в юные и зрелые годы не сбиваться с пути.

К своей повести Чехов относился с обычной для него, быть может, чрезмерной взыскательностью, он допускал даже, что «Степь» на три четверти не удалась ему, но был убежден, что главное в этом сложнейшем художественном замысле ему удалось. Он возвращал русскому читателю нечто древнее, родовое, о чем, может быть, допустимо забыть на какое-то время, но что не должно и не может быть утрачено навсегда. Как ни важны здесь личные, лирические воспоминания о детстве и отрочестве, о

приазовских степях, еще важнее «общая» память о «степном царстве», без которой у писателя нет ни прошлого, ни будущего, ни традиций, ни серьезных читателей.

Отказываясь от фельетонности и нравоучительности, Чехов, возвращал литературе образ и образность — эту первородную праматеринскую речь поэзии, это «слово», о котором его современники, искавшие простые ответы на сложные вопросы и даже получавшие их (например, в проповедничестве Льва Толстого), начали уже забывать.

Едва ли есть у нас хоть одна работа с упоминанием «Степи», где не приводился бы нижеследующий текст: «Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на глубокое небо, то почему-то мысли и душа сливаются в сознание одиночества. Начинаешь чувствовать себя непоправимо одиноким и все то, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далеким и не имеющим цены. Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной...».

И всякий раз возникает вопрос: кто это говорит, кому принадлежат эти мысли? И в самом деле — кому?

Закончив «Степь», Чехов писал: «Давно уж в толстых журналах не было таких повестей; выступаю я оригинально, но за оригинальность мне достанется так же, как за «Иванова». Разговоров будет много». Он не просто противопоставлял свою «Степь» прозе «толстых» журналов. Это был дебют, определивший судьбу. Об «Иванове» Чехов сказал: «Все действие я веду тихо-мирно, а в конце даю зрителю по морде»; в «Степи» нечто подобное, конечно же, было. С ее появлением он яснее, чем когда-либо в ранние или более поздние годы, понял свое призвание, но и свое одиночество: «...все, что теперь пишется, не нравится мне и нагоняет скуку, все же, что сидит у меня в голове, интересуется меня, трогает и волнует — и из этого я вывожу, что все делают не то, что нужно, а я один только знаю секрет, как надо делать» (А. С. Суворину, 27 октября 1888 г.).

Повесть в самом деле вызвала целую волну откликов: девять крупнейших газет и журналов сразу же отозвались о ней в своих

литературных обзрениях. Чехов получил также несколько писем о «Степи», среди которых были письма Н. К. Михайловского и П. Н. Островского. Позднее «Степь» неизменно упоминалась во всех сколько-нибудь серьезных работах о Чехове и литературе его времени. «Разговор» в самом деле было много.

Но не было разногласий, полемики, споров. Люди разных общественных направлений и лагерей, от крайне реакционных до весьма либеральных, никогда и ни в чем не соглашавшиеся и даже не искавшие согласия (трудно представить себе, что, например, Михайловский одобрил бы хоть одну строку, подписанную Бурениным), были приведены к небывалому единодушию: да, неплохо, хорошо, может быть, даже прекрасно, но содержания нет. «На нет и суда нет», — написал Михайловский, признавая то, что наша критика никогда не допускала даже умозрительно: возможность существования в литературе прекрасных, но бессодержательных форм.

Лишь поэт А. Н. Плещеев отозвался восторженно: «Прочитал я ее с жадностью. Не мог оторваться, начавши читать. Короленко тоже... Это такая прелесть, такая бездна поэзии, что я ничего другого сказать Вам не могу и никаких замечаний не могу сделать — кроме того, что я в безумном восторге. Это вещь захватывающая, и я предсказываю Вам большую, большую будущность».

Чехов не надеялся на шумный «беллетристический» успех «Степи», предназначая ее для того не слишком широкого круга читателей, которые в каждом поколении именуются по обычаю «серьезными», «вдумчивыми», но никогда — «современными». Я. П. Полонскому он писал 18 января 1888 года: «Для современной читающей публики такой сюжет, как степь с ее природой и людьми, представляется специальным и малозначащим».

Между тем повесть появилась в очередном номере ежемесячного журнала, о котором, как и в наши дни, тогдашние современники спрашивали: «Ну, что у них там новенького на этот раз?»

Отсюда все недоразумения с критикой: ничего нового не было, или, говоря точнее, новым было напоминание о добрых старых — то ли пушкинских, то ли гоголевских — временах, которые, казалось бы, давно уже и безвозвратно миновали.

Что касается круга читателей, то Чехов в эту пору должен был представлять его себе достаточно ясно. За несколько месяцев до «Степи» появился рассказ на ту же «степную» тему — «Счастье». Ал. П. Чехов 14 июня 1887 года писал: «Ну, друже, наделал ты шуму своим последним «степным» субботником. Вещица — прелесть. О ней только и говорят.

Похвалы — самые ожесточенные. Доктора возят больным истрепанный № как успокаивающее средство... В ресторанах на Невском у Дононов и Дюссо, где газеты сменяются ежедневно, старый № с твоим рассказом треплется еще и до сих пор... Солнечные лучи, которые у тебя скользят при восходе солнца по земле и по листьям травы, вызывают потоки восторгов...»

Слова Чехова: «Давно уже в толстых журналах не было таких повестей» имеют, в сущности, один-единственный смысл, который сводится к следующему: давно уже в периодике не было ничего классического. Остановка, таким образом, была за малым, и когда это «малое» наконец появилось, критика не нашла нужных слов.

В историко-литературном плане «Степь» не составляет никакого исключения, так бывало во времена «Домика в Коломне» и «Миргорода». Так бывало в литературе всегда. «Новый гений открывает миру новую сферу в искусстве и оставляет за собою господствующую критику, нанося ей тем смертельный удар...» — сказал еще Белинский.

Хотя о «Степи» писали все ведущие журналы и газеты тех лет, отзывы отличались удивительным однообразием. Критика в самом деле упустила редкую возможность показать свою силу в оценке и анализе сложного поэтического материала, какой давала ей чеховская «Степь». Но тут мало сказать, что Чехов не нашел своего Белинского, что в критике той поры не было крупных имен, выдающихся фигур, ничего, кроме пресловутой «трагедии непонимания», которая вошла в традицию: мы до сих пор отмечаем своеобразные юбилеи — от А. Измайлова, писавшего в 1916 году про «обиду непонимания», до К. Чуковского («четверть века непонимания») и т. д. до наших времен, когда непониманию исполнилось сто лет.

Были, очевидно, более глубокие причины, заключавшиеся в особенностях «Степи», чеховской прозы, чеховского творчества вообще; причины лежали в природе вещей. Чехов, несомненно, озадачивал современников, был для них писателем непривычным и трудным. Трудным было все — и жанр, одновременно и новаторский, и старомодный, и неторопливая летописная манера письма, странным образом сочетавшаяся с краткостью, и, наконец, — это, по-видимому, главное — полнейшее отсутствие авторских пояснений и комментариев. Между тем критика, как, впрочем, и тогдашний читатель, была приучена к тому, что писатель сам объясняет свои замыслы, заботится о том, чтобы труд его был понят правильно, вводит пояснительные страницы («авторские отступления») в художественный текст, пишет предисловия, послесловия, ответы на

критику, открытые письма, статьи. Больше того: критика привыкла спорить с Достоевским, Тургеневым, Л. Толстым, ежемесячно объясняться с ними, печатно выяснять отношения.

Чехов не давал для спора поводов: он просто писал, воздерживаясь от каких бы то ни было суждений о своем творчестве, и, таким образом, лишал критику почвы, на которой она только и могла строить свои концепции и обобщения. Отсюда все недовольство, упреки в холодности, равнодушии к общественным проблемам и т. д.

Возникала характерная и по-своему весьма драматическая коллизия: Чехов — конечно, не без иронии — приводил критику к тупику, требуя от нее самостоятельности, серьезных усилий памяти и воображения, такой способности к анализу и обобщениям, какой она не обладала, да, пожалуй, и не могла обладать. Столь же сложным было и отношение к читателю: сама структура чеховской прозы с ее фрагментарностью, со смысловыми пропусками, которые старый наш критик удачно назвал «лакунами», требовала от читателя непривычной самостоятельности и смелости, не позволяла мысли коснеть и лениться, пробуждала начала активные, творческие; а это, естественно, не каждому было дано, этого не ждали.

Неопределенность и двойственность критических оценок, сводившихся к тому, что первый блин получился у Чехова все-таки комом, мешала понять авторский замысел; сомневались даже, существовал ли он вообще. Эта путаница до сих пор затуманивает горизонт «Степи», где соприкасаются, чтобы навсегда разойтись, древнейшие и новую пути русской жизни (заброшенная, зарастающая травой сказочная дорога великанов и на дальнем горизонте — железная дорога); где встречаются лица, каких при Гоголе не было: они только еще зарождались в тех глубинах русской жизни, куда не заглядывал обычный журнальный роман (Дымов и особенно Соломон, созданные «прямохонько для революции»); где в сознании героя роились мысли о родине и мысль о нетронутых залежах красоты, о том, как не тесно еще русскому художнику на земле. Своеобразная по замыслу, «Степь» была выдержана в непривычной манере; так не писали в конце 80-х годов.

Готовясь к дебюту в «толстом» журнале, Чехов, конечно, внимательно читал и «Северный вестник», и «Русскую мысль», где в январе 1887 года появился отрывок из романа Д. В. Григоровича «Петербург прошлого времени» (о нем Чехов написал Григоровичу большое письмо 12 февраля 1887 года). Здесь из номера в номер шла «проблемная» остросюжетная проза, с которой Чехов должен был соразмерять свой новый «степной» замысел и свой уже сложившийся стиль.

Не приходится удивляться, что проза Григоровича Чехову понравилась: улицы и площади зимнего Петербурга, заиндевевший Петр, Невский (правда, все это временами сбивается на Достоевского — без его сосредоточенности, нервности и силы) — это было несколько растянуто, но все же серьезно. В сравнении с чеховскими рассказами, немногословными, ясными и простыми, «Сои Карелина» кажется пространной стилевой равниной, невыразительной и почти бесконечной.

В том же номере «Русской мысли», где шел роман Григоровича, была напечатана «Босоножка» И. А. Садова. Здесь действует «маленький человек», пожилой лысенький чиновник Бобриков, которого любит «босоножка» Паранька, дочь страшного трактирщика Увара. В финале повести они венчаются, но Увар не просто выдает свою дочь замуж, а злодейски продает ее «за пять радужных». Финал кровавый: Увар казнит жену, согрешившую с купцом. «Послышались какие-то удары и стук разрубаемых костей...»

В последних номерах «Северного вестника» за 1887 год, которые Чехов читал, работая над «Степью», печаталась повесть Д. Н. Мамина-Сибиряка «Нужно поощрять искусство», посвященная закулисному театральному быту — с изменами и разводами, с внебрачным сыном умершей актрисы, мальчиком по имени Маляйко, с тещей-злодей-кой по прозвищу Мак-Магон, с постепенно спивающимся героем, городским врачом. Повесть ниже возможностей Мамина-Сибиряка и несравненно ниже не только «Попрыгуньи» или «Ионыча», но даже «Цветов запоздалых», напечатанных пятью годами ранее, написанных же, по-видимому, еще раньше...

В журналах и в самом деле давно уже не было столь созерцательных и столь полемичных по отношению к господствующему художественному вкусу повестей, как «Степь».

Первые читатели и критики «Степи» не нашли в ней ничего увлекательного, ничего интересного для себя. Шли своей медлительной чередой пространные описания природы, отмеченные, правда, своеобразной лирикой и какой-то задумчивой печалью, но бессюжетные, бедные содержанием. «Как хорошо ни описывайте природу, все-таки это будет только описание», — заметила одна из корреспонденток Чехова, ценившая, подобно большинству, повествование с острым сюжетом и тем, что тогда называли «идеей».

Ф. Д. Батюшков предсказывал, что подобное путешествие в нашей литературе едва ли кто-нибудь еще раз решится совершить...

А. И. Эртель писал Чехову 25 марта 1893 года: «...я долго не знал, а

потому и не ценил Вас как писателя. Первое прочитал — «Степь», но несоразмерное нагромождение описаний, — правда, в отдельности очень тонких, — меня утомило и не заинтересовало Вами».

Эртель принял Чехова после Сахалина, с появлением «Палаты № 6»; раннее же творчество — все, что было до «Степи», — оставалось неизвестным ему, как большинству тогдашних критиков и читателей. «Степь», подобно тому же большинству, он воспринял как повесть описательную, то есть бессодержательную: роман действительно «все поглотил», время описательной прозы, казалось, прошло навсегда.

«В этом рассказе поразительное сочетание полной бессодержательности сюжета с необыкновенно тонкой отделкой мелких, как бы на лету схваченных описаний природы. Вся фабула сводится к тому, что священник с мальчиком целый день едут по степи из губернского города и перед ними мелькают, одно за другим, встречные, случайные впечатления. Все эти впечатления, порознь взятые, переданы мастерски. Но беда именно в том, что они совершенно случайны... И единственная нить, связывающая эти разрозненные встречи на пути, придающая им цельность, — это степь, бесконечная, однообразная и пустынная. Быть может, в этом скрывается философская мысль — представление о самой жизни как о чем-то бессодержательном, как о бесцельном ряде случайных встреч и мелких событий, нанизывающихся одно на другое, без внутренней связи...», — писал в самом конце века исследователь русского романа и русского общества К. Ф. Головин.

Чехов трезво понимал свое время, предвидел, что повесть не будет понята ни критикой, ни широкой публикой, воспитанной на чтении более занимательном и злободневном, как, например, проза Г. А. Мачтета: «Среда, к которой мы принадлежим, — среда цивилизации и культуры... очаг науки... значит, прогресса, значит, счастья человечества... Жить и работать в ней и для нее — значит жить и работать для всех... Конечно, не тунеядствовать, а работать честно, помня, что мы — пионеры прогресса, что наша обязанность — не успокаиваться на добытом...».

Пусть во всем этом тексте не было ни одного живого слова, во всем романе — ни единой свежей строки, неожиданного сюжетного поворота или незнакомого лица — неважно: все было «по правилам», все угождало читательскому вкусу, не слишком требовательному и разборчивому, приученному к бескрасочной, черно-белой риторике журнального романа...

Всего удивительнее в сопутствовавших «Степи» чеховских письмах — безошибочность и точность предвидений и предсказаний. Разговоров о

повести в самом деле было много, она, как заметил Ф. Д. Батюшков, «не радовала душу своим содержанием», и, по-видимому, не один только Лейкин, привыкший к коротким рассказам и юморескам, не сумел осилить ее до конца. Н. К. Михайловский заметил, что сама талантливость автора явилась в данном случае источником «неприятного утомления: идешь по этой степи, и кажется, конца ей нет...».

Были, разумеется, и благожелательные отзывы, но во всех отзывах, от самых восторженных до самых резких, сквозило недоумение: за мастерством и яркой талантливостью не угадывалось никакой «общей идеи», столь откровенно и наивно выражавшейся, например, в романах Шеллера-Михайлова (да и вообще во всех тогдашних «злободневных» романах), ни цели, ни «художественной цельности» (то есть тривиальной сюжетной последовательности — от завязки через кульминацию к финалу). «Степь» состояла из отдельных зарисовок, из подчеркнуто разрозненных отрывков, как будто Чехов порывал все связи с традиционным повествованием в попытке создать нечто совершенно необычное, для чего в лексиконе журнальной критики не было определений и слов. Промелькнуло было словечко «пантеизм», вызвавшее ироническое замечание Чехова, но в самом понятии «пантеизм» тоже не было ничего современного; оно напоминало о каких-то доисторических временах, о первобытном художественном сознании.

О «Степи» писали профессиональные журналисты и литературные обозреватели того нелюбимого, хорошо знакомого Чехову типа, который упомянут в рассказе «Хорошие люди» (1886): «Это пишущий, к которому очень шло, когда он говорил «Нас немного!» или «Что за жизнь без борьбы? Вперед!», хотя он ни с кем никогда не боролся и никогда не шел вперед». Такая критика живёт злобою дня, и это было бы вполне естественно, если бы не ограничивало так безнадежно весь ее кругозор, не отнимало бы у нее способность ценить прошлое и предвидеть будущее.

Злободневность является необходимой предпосылкой и условием существования и развития литературы, в истории которой каждое десятилетие оставляет для последующих какую-то свою, пусть иногда и бесконечно малую долю. Сама по себе злободневность не хороша и не дурная она в природе вещей; она становится безусловно дурной, когда противопоставляет себя былому и тем самым будущему. Только дикость и варварство не уважают прошедшего, преклоняясь перед одним настоящим, — сказал некогда Пушкин, напоминавший, что ложно понимаемая злободневность может вытеснить из литературы истинное содержание, без которого она в своих исторически значительных формах существовать не



может. Об этом — в том же пушкинском смысле и па первых порах с той же тщетой — напоминал своим современникам Чехов.

Чтобы составить себе достаточно полное и достоверное представление о литературной моде той поры, нет даже нужды обращаться к старым журналам; достаточно перечитать Чехова — «На пути», например, где перечислены все увлечения идейной русской молодежи, от народничества до теории малых дел и Толстовства, или тех же «Хороших людей», или «Дом с мезонином», или «Палату № 6». А «Черный монах»? Сколько сиюминутных тревог, неотложных идей и волнений — «все призраки пустые», но как они были всевластны в свое скоротечное время, как страшны!

В такие времена по-настоящему злободневным становится историзм, с которым Чехов шел в большую литературу: «Степь» и по авторскому замыслу, и по сути своей была обращением к памяти, личной и общерусской, она была напоминанием — вот причина, в силу которой она больше, чем другие повести Чехова, и, может быть, больше, чем все, что появилось в литературе последних десятилетий XIX века, заслуживает названия литературного памятника.

Язык «Степи» прост, в нем нет ничего от стилизации или изукрашенности; кажется, что у Чехова не было трудностей и повесть сложилась сама собой.

Между тем ни до, ни после «Стени» Чехов не решал более сложных художественных задач, не работал столь сосредоточенно над каждым словом. Мало того, что он писал первую свою серьезную повесть — он создавал новую и для себя самого, и для читателя художественную форму, исполненную поэтического содержания, тончайших словарных оттенков. Все, что сказано в письмах о поэтичности, музыкальности, тоне, об отдельных сценах и главах, связанных между собою, как пять фигур кадрили, — все это, в конце концов, иносказательные определения словарного колорита «Степи».

В то же время в повести нет ничего чрезмерного, бьющего на эффект — ни колоритных архаизмов, ни провинциализмов, о которых Чехов так резко отзывался в эту пору, ни столь неприятных ему «пущай» и «теперича».

«Степь» написана рукою классика, это — гармоничная, простая и

ясная проза; она и теперь еще не кажется старомодной — разве что бричка с ее примечательным эпитетом («ошарпанная») остановит глаз, да и то не столько своей архаичностью, сколько тем, что напомним о «Мертвых душах» и Гоголе.

Но чем проще словарь и чем он лаконичнее, чем меньше в нем определений и всякого рода поясняющих стиливых оборотов, тем выше цена слова и тех его отдаленных или полузабытых значений, которые не нужны в разговорном языке.

В этой повести, столь непохожей на словоохотливую беллетристику «толстых» журналов, угадывался сокровенный и сложный художественный замысел. Мало того, что в «Степи» нет хоть сколько-нибудь развитого и увлекательного сюжета, но и то немногое, что в ее сюжетном течении все-таки есть, то и дело замедляется и замирает. В долгих сюжетных паузах, когда персонажи бездействуют и молчат, когда мир погружен во тьму и ничто в нем уже не движется, «описывать» в обычном смысле этого слова, собственно, нечего: нет конфликтов, нет поводов для рассказа. Пространство повествования освобождается, его заполняют странные звуки, пугающие образы, неясные припоминания, целые ряды олицетворений и символов, какие в злободневной беллетристике не встречались.

Олицетворение и символ — древние тропы; чтобы найти им место в современной повести, нужно было видоизменить не только ее сюжет и композиционный план, но и, в конце концов, всю ее жанровую природу. И если мотивы детства и образ Егорушки нужны были Чехову, чтобы читатель глазами героя мог видеть степные символы и вместе с ним задумываться над их таинственным смыслом, то, в свой черед, символы нужны были затем, чтобы пробудить у читателя память о детстве, сохраняющем интуитивную приверженность к изначальной образности и древнейшей художественной правде.

В повести соотносятся и контрастируют два общих плана: прозаический деловой тракт, бричка, вообще все, что дает повод для «взрослого» повествования о шерсти, деньгах, торговых оборотах, о церкви, лавке, постоялом дворе, о миллионере Варламове и нищем Соломоне, об отарах овец и т. д. Эта «современная» линия в повести есть, но она лишена всякой увлекательности и, как выражалась старая критика, «бедна и пунктирна».

Второй — основной для Чехова — сюжетный план связан не с трактом, по которому катят в город провинциальные дельцы, не с постоялым двором, не с поучениями старенького священника, не с

Варламовым, а с образом покинутой древней дороги, по которой «теперь» никто уже не ездит, с мотивами медлительного движения, лучше сказать — хождения вдоль этой древней жанровой диагонали, пересекающей степь и придающей повествованию своеобразную законченность и цельность. В этом основном плане и происходит все значительное и важное, все, что было дорого Чехову и стоило ему серьезного творческого труда: просыпается степь, поют травы, идут своим древним путем великаны. Здесь сосредоточены все олицетворения и символы, все знаки древности, родины и судьбы. И это не «лирические отступления», о которых умела и любила говорить старая критика, — в повести так мало действия, что «отступать-то», собственно, не от чего. Это основной план «Степи», который критика не поняла из-за характерной слепоты и равнодушия ко всему, что не есть роман: «Это потому, что г. Чехов не был в душе у Егорушки, а только мельком взглядывал на него, любуясь привольной, но однообразной картиной степи».

«Степь» столь же символична для чеховского творчества, как «Чайка», как «Вишневый сад». Эта лирическая повесть пробуждала сострадание и чувство вины перед... чем же? Перед степью? Родиной? Перед самим собой? Странное чувство, с одинаковой болью переживавшееся Гаршиным, Репиным, Щедриным. Далекое от повседневной суеты и забот, оно томило, как напоминание о непрощенной вине, как обращение к совести.

Среди наших исторических символов едва ли есть что-нибудь более древнее, чем степь, и если искать сходств и проводить параллели, то не с литературой 80-х годов, а с гораздо более древними горизонтами нашего художественного сознания.

Олицетворения природы и древние символы в повести занимают основное место; это не орнамент, а сущность «Степи», основное в ее многосложной поэтике. Поэтика же — если это, поэтика — всегда и прежде всего исторична. Молчаливый старик-курган, каменная баба, поставленная Бог ведает кем и когда, степные легенды, приходящие мало-помалу на память вместе со сказками нянюшки, — зачем это вспоминалось, зачем с такой страстью звучали эти лирические обращения, вызывавшие, вероятно, снисходительную улыбку у тогдашних читателей и читательниц, занятых, подобно Лиде Волчаниновой, проблемами выборов в земство, «аптечками, библиотечками».

Как будто это могли услышать: «Степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные...» А кому, собственно, они были нужны тогда и зачем их было воспевать, эти курганы, дорогу, каменных идолов — вот вопрос,

который так или иначе задавался старой критикой, хотя ответ на него был известен с гимназических времен: «Но камень сей ведь Бог...»

Чехов возвращал литературе чувство истории — прежде всего чувство, осязаемое физически, как душевная боль. Позднее его герой скажет: «Похоже было па то, как будто я только впервые стал замечать, что, кроме задач, составляющих сущность моей жизни, есть еще необъятный внешний мир с его веками, бесконечностью и с миллиардами жизней в прошлом и настоящем» («Рассказ неизвестного человека», вариант «Русской мысли»).

С чувством истории связана и поэтика, повествовательная техника «новых форм». Проще всего было бы сказать о ней, что это «хорошо забытое старое», но простое возвращение к старине в литературе невозможно. С этим сознанием оригинальностей новизны Чехов и писал свою «Степь», и многое в ней в самом деле показалось странным: пели и жаловались травы, мигали веками гроз зарницы, из ночной тьмы, как два красных глаза, смотрели угли догорающего костра. Как сказано было еще Аристотелем, «в поэтическом произведении предпочтительнее вероятное невозможное, чем невероятное, хотя и возможное...».

Плач травы в «Степи», известный не менее, чем плач Ярославны, обращен в глубину поэтической памяти; у него есть далекое прошлое, какая-то славная историческая родословная. Плач — совсем не новость в литературе и в народной песне особенно, и все же плач травы — когда это было у нас в последний раз? «Ничить трава жалошамц а древо с тугою к земле преклонилося...»

«Степь» — повесть о русской земле, в известном смысле — иносказание, возвращение на круги своя, на большую дорогу истории, на этот древний путь, пересекающий степь из конца в коиец — начало его у истока, а конец — за их далью, на путь, с которого жизнь свернула уже на железнодорожную узкоколейку.

Движение в «Степи», вначале быстрое, так что мелькают, как будто Чехов не успевал их описывать, острог, закопченные кузницы, кирпичные заводы, кладбище среди вишневых деревьев, постепенно замедляется и, наконец, становится настоящим хождением: «Когда хожу, словно легче, когда ложусь да согреюсь — смерть моя...» С этого момента наступает «медленное» время, читатель вместе с Егорушкой попадает в непривычный мир, где «все представляется ее тем, что оно есть», где все вокруг, куда ни кинешь взгляд, было точно таким же и день, и год, и век тому назад — холмы, коршуны, каменные истуканы, сожженные солнцем травы.

В повествовании появляются символы времени, а вместе с ними пробуждается сознание истории и связи времен: неведомо кем насыпаны

курганы, неведомо когда поставлены идолы, вечно летают коршуны, а все вместе сливается в сознание родины, и лично для себя Егорушка не допускает мысли о смерти, ему кажется, он никогда не умрет.

Возникают мотивы времени: чередуются дни и ночи, настоящее сравнивается с минувшим, и всякий раз оказывается, что «в былое время, когда еще не было железных дорог», всем было хорошо, теперь же «дороги стали короче; все измельчало и сузилось до крайности... Один Степка молчал, но и по его безумному лицу было видно, что прежде жилось ему гораздо лучше, чем теперь».

Все, что должен увидеть читатель, и все, что он вместе с Егорушкой слышит, — «треск, подсвистыванье, царапанье, степные басы, тенора и дисканты — все мешалось в непрерывный, монотонный гул, под который хорошо вспоминать и грустить».

И на всем пространстве повествования чередуются ряды образов и картин — реальных, с обычной повествовательной стилистикой, с предметными и портретными описаниями, не затрудняющими внимания читателя, приученного к такой прозе по Гоголю: «На одной стене в серой деревянной раме висели какие-то правила с двуглавым орлом, а па другой в такой же раме какая-то гравюра с надписью: «Равнодушие человеков». К чему человеки были равнодушны — понять было невозможно, так как гравюра сильно потускнела от времени и была щедро засижена мухами».

В этом ряду лишь изредка промелькнет неожиданное сравнение — например, о. Христофор без рясы окажется похожим на Робинзона Крузо, но в целом это ровный, реальный прозаический ряд — даже Варламов с его привычной уже властью над степью оказывается маленьким картавым человечком, не вызывающим у Егорушки никакого почтения. Но за сельской лавкой и церковью, за всеми спутниками и встречаемыми, за разудалым голошением Кирюхи, когда кажется, что по степи на огромных колесах прокатилась сама глупость, за Соломоном, который додумался уже до того, что Варламов — лакей и раб своих денег, сжег деньги, завещанные ему отцом («Так жалко, так жалко! Зачем палить? Тебе не надо, так отдай мне, а зачем же палить?»), и до многого еще додумается в не столь уж далеком будущем; за Дымовым, который многое перелопатит и вырвет с корнем, пока истощит свои силы, которых ему некуда девать, словом, за всеми, всеми персонажами повести стоит вечность в образе степи, в олицетворениях и символах, которых читатель ни в текущей периодике, ни в старых книгах не встречал.

«Чернота на небе раскрыла рот и дыхнула огнем... Черные лохмотья слева уже поднимались кверху, и одно из них, грубое, неуклюжее, похожее

на лапу с пальцами, тянулось к луне... Глаза опять нечаянно открылись, и Егорушка увидел новую опасность: за возом шли три громадных великана с длинными пиками... Быть может, шли они за обозом не для того, чтобы причинить вред, но все-таки в их близости было что-то ужасное...»

Приемы повествования столь же историчны, как поэтика в целом; обращаясь к олицетворениям, писатель возвращает нашу память к стародавним временам. В этом, собственно, и заключен художественный замысел «Степи»: контрастное сопоставление обыденного и вечного, быта и бытия; можно предпочесть одно другому, можно не понимать ни того, ни другого, но нужно знать, что замысел Чехова заключен в сопоставлении, помнить о метафорическом двуединстве повествования и войти в него, как «образ входит в образ и как предмет сечет предмет». Иначе трудно избежать ошибок, иногда грубых до неправдоподобия, почти пародийных.

В. В. Ермилов писал в свое время, подразумевая статьи В. Назаренко, одного из самых запальчивых и страстных обличителей «безвременья»: у него есть своя «последовательная линия по отношению к Чехову: депозитизация. Если в рассмотренной нами статье он создал «Антидом с антимезонином», то в № 8 журнала «Октябрь» он не менее четко вылепил «Антистепь»... Чехов «особо подчеркивает свое сугубо ироническое отношение к лунным красотам, преподносимым (!) в несколько даже пародийном роде». Пародирование луны, ночи, степи — вот занятие Чехова, вот его острая сатира на действительность конца 80-х годов. Могла ли существовать красота лунной ночи при Александре III?»

Был некогда «век поэзии» — первая половина XIX столетия, до Тургенева, но включая ранние его стихотворения, «Утро туманное, утро седое», да и поздние — «Senilia», «старческое», стихотворения в прозе; но по преимуществу краткий век Батюшкова, Жуковского, Пушкина, Лермонтова — может быть, детская, атавистическая страсть к стихам: «Поэзия — товарищ несравненный...».

Наступил затем век прозы, вторая половина столетия; ей Чехов принадлежит целиком, но завершил ее не он, а Лев Толстой, жизнь которого и сама по себе была исторической эпопеей.

Чехов, сказал о нем Толстой, — это Пушкин в прозе. Может быть, замечания о близком родстве поэзии и прозы в чеховских письмах времен «Степи» и выражают сущность этой новизны: синтез поэзии и прозы, жанровое слияние древнейших мифологических образов и форм с формами нового времени? Слияние интуитивной метафоричности, свойственной детству, с рациональностью иронической зрелой поры?

«Степь», что ни говори, как ее ни читай, все нее не повесть, тем более

— не журнальная повесть конца столетия; это заповедник полуразрушенной поэтической родины. Иначе зачем они и откуда, эти перекасти-поле, сцепляющиеся друг с другом, как на поединке, птица, называемая сплюком, эта предгрозовая тревога, когда никто не находит себе места, все переживают беспокойство и боль.

Но мы все еще очень мало знаем о связях древнерусской и новой нашей литературы, и совсем не редкость этот дикий, казалось бы, вопрос: а что между ними общего? Как что? Да то, что они русские!

Откуда же еще она явилась, чтобы пересечь чеховскую повесть, эта великая жанровая диагональ нашей литературы — дорога, которой к лицу были бы богатыри, если бы они существовали...

Читательская память возвращается к той древнейшей образности, которая уравнивает в поэтической цене поэзию и прозу и делает повесть поэмой. Дорога уводит в сказочные пространства, где календарного времени нет, где вечно поют травы и где из всех вопросов, волнующих человека, сохраняет свое значение лишь один вопрос о сущности жизни.

Сюжетное движение заменено в «Степи» последовательностью олицетворений и символов, обращенных к отдаленнейшим горизонтам художественного сознания и памяти, медлительным ритмом описаний, казавшихся старомодными: это, может, и бывало в искусстве, но давным-давно, во времена чуть ли не доисторические.:

Для нас, людей, живущих в конце XX века, все это в самом деле далекое прошлое бричка, обозы, степь. Но и старый: русский читатель, просматривая свежий номер «Северного вестника», не находил в чеховской повести ничего современного: веяло, чем-то прадедовским, наполовину забытым. Наступал век железных дорог, приходилось привыкать к расписаниям, ценить время. Да и сам Чехов долго был фельетонистом, писал о беспорядках и крушениях на железных дорогах, о банковских растратах и крахах, о канцелярщине, взятках, судебных процессах — все это печаталось в «Осколках московской жизни», имея свою минутную ценность; он лучше критиков понимал, как далека от злободневности его «Степь», эта поэтическая проза, для которой не находилось подходящего жанрового определения (повесть? роман? стихотворение в прозе?), одновременно и слишком пространная, и слишком простая.

Поэтика «Степи» исторична в том смысле, что она пробуждает память о «прекрасной, суровой родине» — детскую память о сказках, но также все, что герой и читатель «успел сам увидеть и постичь душою», и, наконец, ту прапамять, которую человек получает «вместе с кровью и плотью от далеких вольных предков» и которую теряет, повзрослев.

Неверно думать, что герою «Степи» нечего вспоминать, поскольку у него еще нет своего собственного, так сказать, личного прошлого. В детстве сказка важнее правды, былина вернее были, воображаемое и олицетворяемое достовернее реальности — поэтому подлинно историческое и поэтическое прошлое есть только у него.

Повествование идет так, будто степь, холмы, ночные грозы, страхи и зарева скорее припоминаются, чем переживаются впервые; Егорушка словно бы сохранил в памяти и сам видел все, что видели его предки со времен Тмутаракани и Соловья-Разбойника. Стершиеся метафоры «взрослого» языка обретают первоначальный смысл, так что небо здесь — буквально крыша над головой: «Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо». И те же резкие контрасты былого и текущего времен в метафорическом зрении героя: «...как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная, фосфорическая полоска и потухла» — но «даль... мигала бледным светом, как веками»; «около самой черной тучи летали перекасти-поле, и как, должно быть, им было страшно!».

Поэтическая содержательность и ценность слова далеко не всегда определяется в контексте, в целой, доведенной до точки, фразе. Заглавное слово чеховской повести — «Степь» — само по себе есть целый художественный мир, сохраняющий оттенки и стилистические отзвуки всех предшествующих произношений и написаний.

Когда Потебня говорил, что образ ходит по людям, как сказуемое в поисках своих подлежащих, когда Чехов заметил: «Не мысль рождает образ; наоборот, живые образы рождают мысль» — оба они подразумевали то, что позднее швейцарский философ и психолог К.-Г. Юнг (1875–1961) назовет архетипом.

Вот хрестоматийные примеры первообразов — архетипов — в тексте «Степи»:

«Его сонный мозг совсем отказался от обыкновенных мыслей, туманился и удерживал одни только сказочные, фантастические образы, которые имеют то удобство, что как-то сами собой, без всяких хлопот со стороны думающего, зарождаются в мозгу и сами — стоит только хорошенько тряхнуть головой — исчезают бесследно...»

«Широкие тени ходят по равнине, как облака по небу, а в непонятной дали, если долго всматриваться в нее, высятся и громоздятся друг на друга туманные, причудливые образы...»

Сам по себе архетип («первообраз») не предлагает читателю никакого «готового» содержания, никакой житейской морали, ни даже особого



смысла; он скорее «ищет» в читателе свое содержание, подобно тому, как магнит «ищет» в пустой породе металл — и находит его, если, конечно, он есть в породе. Архетип в тексте — это всего лишь слово, часто единственное, или даже всего лишь звучание слова, способное настроить нас на нужный лад и дать этому настроению форму.

Существенно помнить, что Чехов совершенно ясно представлял себе — не только как художник, но как врач, знавший биологию и генетику: образы такого ранга наследственно передаются из рода в род от бесконечно далеких предков, как об этом и сказано в рассказе «Мечты». «Сотские рисуют себе картины вольной жизни, какою они никогда не жили; смутно ли припоминают они образы давно слышанного, или же представления о вольной жизни достались им в наследство вместе с плотью и кровью от далеких вольных предков, Бог знает!»

Архетипы связаны с определенными словами или сочетаниями слов, им свойственными или присущими. В этом смысле можно говорить о свойствах слов и словосочетаний. Например, заглавному слову чеховской повести — «Степь» — не соответствуют никакие современные значения, поскольку невозможно ни создать, ни даже вообразить себе некую «новую» степь, степь-новостройку; те пустоши, которые возникают в итоге экологических катастроф, так и называются — «пустоши», «пустыри»... Историчными (точнее, архаичными) будут все образы и все слова, которые останутся в нашей памяти от детского или школьного чтения, от лично пережитого за наш скоротечный век: степь — это «печенег», «половцы», курганы, каменные бабы, коршуны, музейные экспонаты; это «Слово о полку Игореве», «Поучение Владимира Мономаха»: «Како небо устроено, како ли солнце, како ли луна, како ли звезды, и тма, и свет...».

«Тот, кто говорит архетипами, — писал Юнг, — подымает изображаемое им из мира единократного и преходящего в сферу вечного; притом же и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы и через это высвобождает такие и в нас благотворные силы, которые во все времена давали человечеству возможность выдерживать все беды и переживать даже самую долгую ночь. В этом — тайна воздействия искусства».

Историческую содержательность «Степи», быть может, сильнее и трагичнее всех чувствовал, работая над «Жизнью Арсеньева», Бунин.

Вот эта страница, которую нужно читать целиком:

«В тот день, когда я покинул Каменку, не зная, что я покинул ее навеки, когда меня везли в гимназию, — по новой для меня, Чернавской дороге, — я впервые почувствовал поэзию забытых больших дорог,

отходящую в преданье русскую старину. Большие дороги отживали свой век. Отживала и Чернавская. Ее прежние колеи зарастали травой, старые ветлы, местами еще стоявшие справа и слева вдоль ее просторного и пустынного полотнища, вид имели одинокий и грустный. Помню одну особенно, ее дуплистый и разбитый грозой остов. На ней сидел, черной головней чернел большой ворон, и отец сказал, очень поразив этим мое воображение, что вороны живут по несколько сот лет и что, может быть, этот ворон жил еще при татарах... В чем заключалось очарование того, что он сказал и что я почувствовал тогда? В ощущение России и того, что она моя родина? В ощущение связи с былым, далеким, общим, всегда расширяющим нашу душу, наше личное существование, напоминающим нашу причастность к этому общему?

Он сказал, что этими местами шел когда-то с низов на Москву и по пути дотла разорил наш город сам Мамай, а потом — что сейчас мы будем проезжать мимо Становой, большой деревни, еще недавно бывшей знаменитым притоном разбойников и особенно прославившейся каким-то Митькой, таким страшным душегубом, что его, после того как он наконец был пойман, не просто казнили, а четвертовали. Помню, что как раз в это время, между Становой и нами, влево от большой дороги, шел еще никогда не виденный мной поезд. Сзади нас склонялось к закату солнце и в упор освещало эту быстро обгонявшую нас, бегущую в сторону города как бы заводную игрушку — маленький, но заносчивый паровозик, из головастой трубы которого валил назад хвост дыма, и зеленые, желтые и синие домики с торопливо крутящимися под ними колесами. Паровоз, домики, возбуждавшие желанье пожить в них, их окошечки, блестящие против солнца, этот быстрый и мертвый бег колес — все было очень странно и занятно; но хорошо помню, что, все же гораздо больше влекло меня другое, то, что рисовалось моему воображенью там, за железной дорогой, где виднелись лозины таинственной и страшной Становой. Татары, Мамай, Митька... Несомненно, что именно в этот вечер впервые коснулось меня сознание, что я русский и живу в России, а не просто в Каменке, в таком-то уезде, в такой-то волости, и я вдруг почувствовал эту Россию, почувствовал ее прошлое и настоящее, ее дикие, страшные и все чем-то пленяющие особенности и свое кровное родство с ней...»

Страница о великой степной дороге, о мальчике, едущем в город, о крошечном железнодорожном пути на горизонте — все это шло от неутраченной ностальгической боли, но и от традиции русского повествования, от Чехова.

# ВНУТРЕННЯЯ СВОБОДА

«Писатель, если можно так выразиться, есть тот педагог, который сам был воспитан необычным путем, и воспитание всегда идет у него рука об руку с борьбой с самим собой; это — взаимопроникновение внутреннего и внешнего, борьба одновременно со своим «я» и с миром», — заметил однажды Томас Манн.

Так было и у Чехова — боренья с миром и собой, и необычное воспитание, и все прочее, о чем в его письмах сказано довольно много, правда, гораздо спокойнее, без высоких слов. Путь от первой пьесы и «Осколков» до десяти томника, завершившего жизнь, длился четверть века. У Чехова была задача, как у всех больших писателей, и своя незадача, как ни у кого из них. Он жил не в Германии с ее благовоспитанностью, традициями и порядком, а в России переходной поры, в стране, еще не опомнившейся от крепостничества, в семействе из тех, которые Достоевский называл «случайными», среди приниженных и обделенных судьбою людей.

«Не нравится мне одно: зачем ты величаешь свою особу «ничтожным и незаметным братишкой». Ничтожество свое сознаешь? lie всем, брат, Мишам надо быть одинаковыми. Ничтожество свое сознавай, знаешь где? Перед Богом... пред умом, красотой, природой, но не перед людьми. Среди людей, нужно сознавать свое достоинство. Ведь ты не мошенник, честный человек? Ну и уважай в себе честного малого и знай, что честный малый не ничтожность. Не смешивай «смиряться» и «сознавать свое ничтожество», — было написано еще в 1879 году в Таганроге.

Это письмо к младшему брату приводится обычно как свидетельство душевной независимости и свободолюбия, проснувшегося у Чехова на пороге жизни. В самом деле, все в этом отрывке даже словарь, даже стиль — овеяны предчувствием и жаждой свободы, «духовной жаждой», перенесенной из мира пушкинского романтизма в прозаический и обыденный, да к тому же еще и провинциальный мир, где свобода кажется недостижимой даже во сне, где нет места для романтических иллюзий. Но в том и суть, что свобода у Чехова — и в творчестве его, и в жизни — не лирический идеал, не возвеличенный и оплаканный призрак, а замысел и задача, которую нужно решить. Письмо к младшему брату представляется введением в историю души, завязкой сюжета, проходящего красной нитью сквозь всю жизнь. Его кульминация приходится на знаменитое письмо к А.

С. Суворину 7 января 1889 года: «Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости...» Отрывок, начинающийся этими словами, цитировался к месту и не к месту неисчислимо множество раз; слова о рабской крови, которую нужно выдавливать из себя по каплям, вошли в язык и растворились в перефразировках и тавтологиях. Утрачен смысл письма, которым отмечена вершина пути, момент полной ясности и душевной гармонии. Остается поэтическая метафора, конечно, прекрасная, но далеко не новая в отечественной и мировой литературе...

Чехов родился за год до отмены крепостного права, и на долю его поколения. — чеховского поколения русских людей — выпала суровая судьба. Крепостническая Русь распадалась, вместе с ней распадался древний закон жизни, весь ее порядок и уклад. Это поколение не получило наследства, но ему досталась наследственность. «Ведь у меня дедушка по убеждениям был ярый крепостник». Подростки и юноши, вступавшие в жизнь, хорошо знали, что такое крепостничество, но они не знали еще, что такое свобода, и не умели пользоваться «волей», о которой говорилось столько громких фраз. Само представление о свободе нужно было еще уяснить и усвоить, положить в основание жизни и передать тем, кто придет вослед. Это, собственно, и совершил Чехов — писатель и человек.

Проблему народа — труднейшую из проблем своего времени, когда люди изучали народ, уходили в народ, открывали народ, как открывают землю незнаему — Чехов уяснил для себя так: «...все мы народ, и все то лучшее, что мы делаем, есть дело народное».

Поскольку в России нельзя было жить совершенно без всякого чина — или, как говаривал Чехов, «без никому», — то был у него и чин, как бы заимствованный из собственных рассказов: отставной сверхштатный младший медицинский чиновник.

Указ о пожаловании потомственному дворянину Чехову ордена Святого Станислава 3-й степени был написан тем причудливым, ненатуральным языком, какой употреблялся на Руси только для царских указов — языком, закрученным в завитушки и кружева:

«Божьею милостью  
Мы Николай II  
Нашему потомственному дворянину  
Попечителю Талежского сельского училища  
Серпуховского уезда  
Антону Чехову

По засвидетельствованию Министерства Народного Просвещения об отличном усердии и особых трудах Ваших Всемилоостивейше пожаловали Мы Вас указом в 6-й день декабря 1899 года Капитулу данным кавалером Императорского и Царского ордена нашего Святого Станислава 3-й степени.

Дано в Санкт-Петербурге. 28-й день декабря 1899 года».

В Серпуховском уезде — в Мелихове, Талеже и Новоселках — Чехов построил три образцовые школы. Все они, как писалось в приветствии, адресованном Чехову земским съездом, были обязаны «своим основанием... преимущественно неусыпным заботам Антона Павловича». Он был попечителем Талужского училища, членом его совета, помощником предводителя дворянства по наблюдению за народными училищами. В этом официально и состояли его «отличное усердие и особые труды».

Но высочайшая награда, по-видимому, имела еще и другой, неофициальный смысл.

В 90-е годы книги Чехова получили место в библиотеке царской семьи. Как свидетельствуют мемуаристы, Александр III читал чеховские рассказы вслух; посмотрев на сцене придворного театра «Предложение», — это было в 1889 году, — он «много смеялся» и просил передать Чехову особое благоволение. Позднее, судя по дневниковым записям директора императорских театров В. А. Теляковского, царская семья посетила представления всех чеховских пьес, от «Дяди Вани» до «Вишневого сада». Все это, нужно думать, также учлось при награждении «потомственного дворянина» Антона Чехова.

Возможно, царская семья желала бы принять Чехова и послушать его чтение в своем узком кругу, как недавно семья Александра II слушала чтение Ф. М. Достоевского. Во всяком случае, 26 апреля 1901 года О. Л. Книппер писала Чехову: «Третьего дня мать пела на рауте... в Строгановском училище, по желанию великой княгини, которая сама выбирала романсы. После концерта она с Сержем<sup>[3]</sup> подошли к маме... и первый вопрос великой княгини был: «Ваша дочка в Москве? Когда же ее свадьба? А как его здоровье?»... Великая княгиня очень осведомлялась о тебе».

Ю. Соболев, обнаружив затерявшийся в старых бумагах указ, писал в 1930 году: «Вот факт, кажется, ни одному из чеховских биографов не известный».

Потомственное дворянство так и не стало фактом биографии Чехова. Он просто-напросто не принял его. Ни слова о нем ни в письмах, ни тем более в официальных бумагах. Да и странно было бы, если бы принял: он

раздарил своим персонажам столько императорских знаков отличия, столько «сверкающих золотом и отливающих эмалью» Владимиров, Станиславов и Анн, что вообразить самого Чехова со Станиславом на шее — разве это возможно?

Высочайший указ, оставленный без внимания и последствий, — вот это действительно биографический факт. Больше чем факт: линия поведения, сплошная и чистая линия жизни, то, что было выше и сильнее всех внешних влияний, что ограждало безусловную и честную правду чеховского труда «от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались».

Он вел эту линию терпеливо и мужественно, одинаково четко в большом и в малом. Он был почетным: академиком императорской Академии наук, но в заграничном паспорте О. Л. Книппер-Чеховой написал; жена врача. «Хотел я сначала сделать тебя женою «почетного академика», но потом решил, что быть женою лекаря куда приятнее».

Линия его жизни — это сдержанное, суровое, полное внутренней иронии сопротивление той властной официальной, которая, суля и величая, обязывает нужного ей человека и в конце концов опутывает его по рукам и ногам.

«Что касается великой княгини, — писал Чехов Ольге Леонардовне, — то передай ей, что быть у нее я не могу и никогда она меня не увидит».

Быть может, это трудно понять, может быть, этому трудно поверить, но более ста лет тому назад А. П. Чехов, внук и сын русских крепостных крестьян, на вершине жизни сказал о себе: «Я, наконец, свободен».

После Сахалина протест против духовного деспотизма постоянен.

«Черт бы побрал философию великих мира сего! Все великие мудрецы деспотичны, как генералы, и невежливы и неделикатны, как генералы, потому что уверены в безнаказанности. Диоген плевал в бороды, зная, что ему за это ничего не будет; Толстой ругает докторов мерзавцами и невежничает с великими вопросами, потому что он тот же Диоген, которого в участок не поведешь и в газетах не выругаешь. Итак, к черту философию великих мира сего! Она вся, со всеми юродивыми послесловиями и письмами к губернаторше, не стоит одной кобылки из «Холстомера» (А. С. Суворину, 8 сентября 1891 г.).

«Я с детства уверовал в прогресс и не мог не уверовать, так как разница между временем, когда меня драли, и временем, когда перестали драть, была страшная, Я любил умных людей, нервность, вежливость, остроумие, а к тому, что люди ковыряли мозоли и что их портянки издавали удушливый запах, я относился так же безразлично, как к тому, что барышни по утрам ходят в папильотках. Но 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... Теперь же во мне что-то протестует; расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и воздержании от мяса. Война зло и суд зло, но из этого не следует, что я должен ходить в лаптях и спать на печи вместе с работником и его женой и проч. и проч. Но дело не в этом, не в «за и против», а в том, что так или иначе, а для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет, и он вышел от меня, сказав: се оставляю дом ваш пуст. Я свободен от постоя» (А. С. Суворину, 27 марта 1894 г.).

В следующем году Чехову довелось увидеться с Толстым, очароваться им, позднее писать о нем восторженные письма и бояться его смерти как самой страшной беды для русской жизни и литературы. Но представление о духовной свободе навсегда осталось своим, чеховским. Горький разглядел самую суть Чехова: «Вы, кажется, первый свободный и ничему не поклоняющийся человек, которого я видел».

След непрерывного усилия духа, обретающего в победе над собой все большую смелость и свободу, одиноко и строптиво противостоящего не только влиянию среды, но, кажется, законам природы: «я лично даже слепоты и смерти не боюсь», — внутренний смысл всей биографии Чехова. Не смирение и покорность чувствуются в этом, а скорее гордость, и ее, конечно, сочли бы непомерной, если бы не было доказано так ясно и так спокойно, что татарщина, крепостничество, рабская кровь и мещанская плоть не так сильны в человеке, как чувство свободы, труд и талант.

Не поддаваться судьбе, не растворять себя в будничном течении дел и забот, когда день прошел — и с плеч долой; чем бы ни занимался человек и что бы ни создавал он, он создает свою судьбу и самого себя.

Чехов в совершенстве владел искусством, которое в России дается едва ли не труднее любого другого: он владел собою, умел жить, не теряя формы и не падая духом, работать не покладая рук; его недолгая жизнь прошла без острых кризисов и «переломов», столь обычных в биографиях больших писателей. Он был одарен от природы не только талантом, но еще и счастливым характером без крайностей, неуравновешенности и бездн. Та же природа на опыте, на ошибках, о которых мы мало знаем, научила его мужеству и терпению, и ничего — ни часа, ни строчки — не дала ему даром. О. Л. Книппер, удивлявшейся спокойному и ровному строю его жизни, он написал: «Ты пишешь, что завидуешь моему характеру. Должен сказать тебе, что от природы характер у меня резкий, я вспыльчив... но я

привык сдерживать себя, ибо распускать себя порядочному человеку не подобает».

Нарушая хронологию биографического повествования, стоит вернуться к прошлым страницам: отношения Чехова с братьями.

Об Александре Чехов писал Суворину: с ним тяжело, потому что он пьет; когда пьян — потому, что пьян, когда трезв — потому что стыдится всего, что говорил и делал, когда был пьян. В письме к Николаю о том же: «Сказывается плоть мещанская, выросшая на розгах, у рейнскогового погребца, на подачках. Победить ее трудно...»

Часто он обращался к братьям с надеждой, что они сумеют взять себя в руки и жить, как жил и работал он сам. А он не считал себя исключительным человеком, ему казалось, что опрятная, трезвая жизнь без душевных надрывов, разбитых иллюзий и ежеминутных драм проще, чем полупьяное существование, когда приходится опохмеляться чуть не каждый день и все дела откладываются на понедельник.

Перечитывая старые письма, нужно помнить, что Чехов любил и высоко ценил и Александра, и особенно Николая, человека добродушного, мягкого, широкого. «Ты одарен свыше тем, чего нет у других: у тебя талант. Этот талант ставит тебя выше миллионов людей, ибо на земле один художник приходится только на 2000000;.. Талант ставит тебя в обособленное положение...»

Нужно помнить также, что старшие братья — и он это знал — вовсе не были порочными, а только безалаберными, судя по всему — наивными людьми, может быть — мечтателями (это в особенности относится к Александру) в духе «униженных и оскорбленных», ожидавшими от жизни большей щедрости и милосердия, чем они заслужили: «Ты не идешь против рожна, а как будто заискиваешь у этого рожна...»

В этом же письме о Николае сказано: «...гибнет хороший, сильный, русский талант». Эти слова стали печальной эпитафией Н. П. Чехову, но здесь особенно нужны верные пропорции: сломили Николая не труды непосильные (он работал очень мало), не подвиг, не высокая страсть, а всего лишь обычное на Руси пристрастие к беспечальному житью-бытью, к случайным подружкам, к мечтам о великих трудах, отложенных до вдохновения, до счастливой удачи, до поры, которая, естественно, не приходит: «не большой горой, а соломинкой...»

Быт художников Чехов знал хорошо и писал о нем много раз — в «Женах артистов», в «Анюте», позднее — в «Попрыгунье» (Левитан переживал этот рассказ как смертельную обиду). В письме к Николаю он не находил достаточно сильных слов и писал так, что теперь поневоле



приходится делать купюры: «Воспитанные люди... не могут уснуть в одежде, видеть на стене щели с клопами, дышать дрянным воздухом, шагать по оплеванному полу, питаться из керосинки. Они стараются возможно укротить и облагородить половой инстинкт. Спать с бабой, дышать ей в рот, выносить ее логику, не отходить от нее ни на шаг — и все из-за чего! Воспитанные же в этом отношении не так кухонны. Им нужны от женщины не постель, не лошадиный пот, не звуки мочеиспускания, не ум, выражающийся в умении надуть фальшивой беременностью и лгать без усталости... Им, особенно художникам, нужны свежесть, изящество, человечность, способность быть не дыркой, а матерью... Они не трескают походя водку, не нюхают шкафов, ибо знают, что они не свиньи. Х... самолюбие надо бросить... 30 лет скоро! Пора!»

Письма Чехова к братьям имеют далеко не только личный, а широкий общий смысл; в этом смысле они важны, ради него они, всего вероятнее, и писались. Что это значит — «начни с себя», или, что то же самое, «познай самого себя», что для этого нужно делать — безотлагательно, не покладая рук, потому что подлинные трагедии совершаются не на сцене...

«Для меня лично ты не составляешь загадки. Нетрудно понять человека, с которым делил сладость татарских шапок, Вучины, латыни и, наконец, московского жития. И к тому же твоя жизнь есть нечто такое психологически несложное, что понятно даже не бывшим в семинарии».

Иными словами, прежде всего не нужно усложнять жизнь, и тогда, может быть, удастся понять, каких она стоит трудов и как она сложна в действительности.

«Ты часто жаловался мне, что тебя «не понимают!!». На это даже Гёте и Ньютон не жаловались... Жаловался только Христос, но тот говорил не о своем «я», а о своем учении... тебя отлично понимают...»

Нужна опрятность, которая, как ни странно, дается совсем не легко — опрятность светлых выветренных комнат, прибранных обеденных и рабочих столов, спален, одежды, чистых сухих рук, отношений с женщиной, самой женственности: «Между женщиной, яоторая спит на чистой простыне, и тою, которая дрыхнет на грязной и весело хохочет, когда ее любовник п..., такая же разница, как между гостиной и кабаком».

Нужна душевная опрятность, спокойный и ровный тон в отношениях с людьми, особенно в семье, среди домашних, где особенно ярко раскрываются крайности наших характеров, наша распушенность, неуравновешенность, где живут без вины виноватые жены и дети, на которых мы срываем бурные настроения, скуку и злость. «Не в духе», «Житейская мелочь», «Тяжелые люди» — подобных рассказов у Чехова

десятки; за материалом для них, за пресловутыми «микросюжетами» (ходовой термин, искажающий пропорции и перспективу чеховского творчества; «микросюжетика», «микрогерои» — почему же не «микролитературоведение») ходить было недалеко: «Я на тебя не шутя рассердился и уехал сердитым, в чем и каюсь теперь перед тобой... меня оторвало от тебя твое ужасное, ни с чем не сообразное обращение с Натальей Александровной и с кухаркой. Прости меня великодушно, но так обращаться с женщинами, каковы бы они ни были, недостойно порядочного и любящего человека. Какая небесная или земная власть дала тебе право делать из них своих рабынь?»

Письма к братьям наставительны, одушевлены стремлением помочь Александру и Николаю посмотреть на себя со стороны, вырваться из тины мелочей, из обжитого и по-своему уютного и теплого болота заурядности, которое засасывает людей так незаметно и быстро, что несколько лет — и поминай как звали. Может показаться, что Чехов писал о вещах, которые, как принято говорить, «он сам называл мелочами». Называл, но в ином смысле: суть не в проступке, случайном и, в конце концов, простительном, а в понапрасну растраченной, жизни и разбитой судьбе: «Человек, уважающий женщину, воспитанный и любящий, не позволит себе показаться горничной без штанов, кричать во все горло: «Катя, подай урыльник!...» Ночью мужья спят с женами, соблюдая всякое приличие в тоне и в манере, а утром они спешат надеть галстук, чтобы не оскорбить женщину своим неприличным видом. Это педантично, но имеет в основе нечто такое, что ты поймешь, буде вспомнишь о том, какую страшную воспитательную роль играют в жизни человека обстановка и мелочи».

Что, собственно, должен был вспомнить Александр? Отчий дом в Таганроге? Или свои собственные сценки и бытовые повести с их грубыми персонажами, грубым стилем? Воистину страшны эти чеховские «мелочи», эти крошечные семена скоротечных трагедий нашего бытия, которые мы сеем, не сознавая, какими всходами они взойдут после нас и как отзовутся в потомстве. Странно звучат в бытовом словаре такие высокие слова, как «деспот», «палач», «жертва». Все кажется, что деспот — это, например, Макбет, а палач — Иван Грозный, убивающий на картине И. Е. Репина своего сына, или Борис Годунов в исполнении Ф. И. Шаляпина, или... да мало ли кто еще. Но все это на сцене, в Третьяковской галерее, а не в нашем рядовом быту, не у Чехова. Даже вообразить себе трудно тирана с провинциальной фамилией Беликов. Но представить себе деспота по фамилии Чехов — это, конечно, еще трудней;

«Я прошу тебя вспомнить, что деспотизм и ложь сгубили молодость

твоей матери. Деспотизм и ложь исковеркали наше детство до такой степени, что тошно и страшно вспоминать. Вспомни те ужас и отвращение, какие мы чувствовали во время оно, когда отец за обедом поднимал бунт из-за пересоленного супа и ругал мать душой. Отец теперь никак не может простить себе всего этого...»

Можно быть университетским человеком, каким был Александр; можно истово верить в Бога, исполняя все посты и молитвы; как Павел Егорович, и в то же время тиранить близких, отравлять страхом души детей. Деспотизм преступен трижды, это так; но, кроме того, он еще и переимчив, как наследственная болезнь, и поэтому Чехов, испытавший и переживший эту болезнь, думал о детях едва ли не больше, чем об их отцах.

«Дети святы и чисты. Даже у разбойников и крокодилов они состоят в ангельском чине. Сами мы можем лезть в какую угодно яму, но их должны окутывать в атмосферу, приличную их<sup>1</sup> чину. Нельзя безнаказанно похабничать в их присутствии, оскорблять прислугу или говорить со злобой Наталье Александровне: «Убирайся ты от меня ко всем чертям! Я тебя не держу!» Нельзя делать их игрушкой своего настроения: то нежно лобызать, то бешено топтать на них ногами. Лучше не любить, чем любить деспотической любовью... Нельзя упоминать имена детей всуе, а у тебя манера всякую копейку, какую ты даешь или хочешь дать другому, называть так: «отнимать у детей...»

Надо не уважать детей, не уважать их святости, чтобы, будучи сытым, одетым, ежедневно навеселе, в то же время говорить, что весь заработок уходит только на детей! Полно!»

Александр и Николай строили грандиозные планы и, откладывая работу на будущее, заливали горе вином; в расчете на выигрыш в лотерее делали долги; между тем подрастали дети, прошлое камнем ложилось на совесть и казалось страшной, непоправимой ошибкой. И тогда начинались обычные ненавистные Чехову жалобы на жизнь, на «среду», которая отняла молодость, здоровье и силы: «Дело в том, что ты сам, как порядочный человек, чувствуешь себя на ложной почве; а кто мнит себя виноватым, тот всегда ищет себе оправдание извне: пьяница ссылается на горе... Брось я сейчас семью на произвол судьбы, я старался бы найти себе извинение в характере матери, в кровохарканьи и проч... Такова уж натура человеческая. Пропадет порядочность, ну тогда другое дело: помиришься и перестанешь чувствовать ложь...»

Найти оправдание всегда легко, гораздо легче, чем стоять на своем, терпеливо и несуетно делая свое дело; существовала целая философия —

собранный с миру по нитке, но по-своему логичная философия российского ничегонеделания, душевной праздности и умственной лени, как у доктора Рагина в «Палате № 6», у Коврина в «Черном монахе». Все они, сколько ни есть их у Чехова, напоминают даровитых и непутевых российских горемык, в частности его братьев. Письма к ним — очень сильное отрезвляющее лекарство, способное поставить на ноги самых безалаберных и отпетых людей, давно уж махнувших на себя рукой, потерявших надежду.

«Тяжелое положение, дурной характер женщин, с которыми тебе приходится жить, идиотство кухарок, труд каторжный, жизнь анафемская и проч. служить оправданием твоего деспотизма не могут. Лучше быть жертвой, чем палачом».

Да, начинать нужно с себя. Не философствуя, не умствуя лукаво, ничего не откладывая на завтра; пока мы откладываем жизнь, говорили древние, она проходит...

Быть может, жизнь и в самом деле бесценный дар, но, во всяком случае, это дар не бесплатный: «Тут нужны непрерывный дневной и ночной труд, вечное чтение, штудировка, воля... Тут дорог каждый час...»

# ПУТЕШЕСТВИЕ НА САХАЛИН

## 1

В начале 1890 года Чехов собирался в путешествие на Сахалин, чтобы, побывав на обратном нуги в Индии и на Цейлоне, написать книгу о русской каторге. «Сенсационная новость, — сообщала газета «Новости дня» в январе 1890 года, — А. П. Чехов предпринимает путешествие по Сибири с целью изучения быта каторжников. Прием совершенно новый у нас... Это первый из русских писателей, который едет в Сибирь и обратно».

А. С. Суворин считал это путешествие «нелепой затеей», писал Чехову, что Сахалин никому не нужен и из для кого не интересен; в редакционных кругах «Нового времени» ходила эпиграмма В. Буренина:

Талантливый писатель Чехов,  
На остров Сахалин уехав,  
Бродя меж скал,  
Там вдохновения искал.  
Но не найдя там вдохновенье,  
Свое ускорил возвращенье...  
Простая басни сей мораль —  
Для вдохновения не нужно ездить в даль.

Здесь есть своя логика — обывательская, завистливая логика людей, которым душевная доблесть и стремление к подвигу всегда кажутся подозрительной странностью.

Понятным становится письмо Чехова к сестре, написанное 14 января 1891 года: «Меня окружает густая атмосфера злого чувства, крайне неопределенного и для меня непонятного. Меня кормят обедами и поют мне пошлые дифирамбы и в то же время готовы меня съесть. За что? Черт их знает. Если бы я застрелился, то доставил бы этим большое удовольствие девяти десятым своих друзей и почитателей. И как мелко выражают свое мелкое чувство!.. Не люди, а какая-то плесень».

Чехов уезжал в апреле 1890 года, проштудировав за зиму все труды по истории, этнографии и тюрьмоведению, какие мог найти в библиотеках.

«На Руси страшная бедность по части фактов и страшное богатство всякого рода рассуждений — в чем я теперь сильно убеждаюсь, усердно прочитывая свою сахалинскую литературу», — писал он Суворину, и трудно было не уловить в этом замечании полемический намек на публицистов, давно уже сердивших Чехова своими нападка на серьезную науку.

«Я в самом деле еду на Сахалин, но не ради одних только арестантов, а так, вообще, хочется вычеркнуть из жизни год или полтора» (С. Н. Филиппову, 2 февраля). «В своей сахалинской работе я явлю себя таким сукиным сыном, что Вы только руками разведете. Я уж много украл из чужих книг мыслей и знаний, которые выдам за свои» (А. С. Суворину, около 20 февраля). «Моя бедная муза, по воле капризных судеб, надела синие очки и, забросив лиру, занимается этнографией и геологией» (И. Л. Леонтьеву-Щеглову, 16 марта).

В эту пору шутки Чехова уже ее веселили близких: знали о недавних легочных кровотечениях, о том, что болезнь его неизлечима, с тревогой думали о долгом путешествии через всю страну по уральскому и сибирскому бездорожью (еще шутка: «Посадили меня раба божьего в корзинку-плетушку и повезли на паре. Сидишь в корзине, глядишь на свет божий, как чижик...»). Путешествие было трудным, и Чехову часто бывало ее до веселья: «...грязь, дождь, злющий ветер, холод... и валенки на ногах. Знаете, что значит мокрые валенки? Это сапоги из студня». «Всю дорогу я голодал, как собака... Даже о гречневой каше мечтал. По целым часам мечтал».

Впоследствии А. Измайлов, первый серьезный биограф Чехова, напишет: «Может быть, нельзя сказать, как думали многие, что именно за эту поездку он расплатился раннею смертью, но она, без сомнения, далась ему тяжело и явилась подробностью биографии безусловно неблагоприятною и едва ли нужною». Путешествие могло оказаться последним, и в серьезные минуты так, может быть, думал и Чехов: «Прощай и не поминай лихом. Увидимся в декабре. А может быть, и никогда уж больше не увидимся».

Незадолго до отъезда он прочитал в журнале «Русская мысль» статейку о «жрецах беспринципного писания», сочиненную какой-то окололитературной дамой И вопреки своему обычаю не спорить с прессой отправил редактору журнала В. М. Лаврову жесткое письмо: «Беспринципным писателем или, что одно и то же, прохвостом; я никогда не был... Я, пожалуй, не ответил бы и на клевету, но на днях я надолго уезжаю из России, может быть, никогда уже не вернусь, и у меня нет сил

удержаться от ответа».

В одном из писем — завещание, написанное в шутиливом тоне, но имевшее тем не менее законную силу: «У меня такое чувство, как будто я собираюсь на войну... В случае утонутия или чего-нибудь вроде, имейте в виду, что все, что я имею и могу иметь, в будущем, принадлежит сестре; она заплатит мои долги».

Смысл путешествия на Сахалин оставался неясным, и, как всегда бывает в подобных случаях, выдвигались — и выдвигаются в наши дни — разнообразные домыслы и догадки.

М. О. Меньшиков, в то время сотрудник петербургской газеты «Неделя», вспоминал: «Все были удивлены. Куда, зачем? Молодой беллетрист, любимый публикой, талант которого создан «для вдохновений, для звуков сладких и молитв» — и вдруг отправляется на каторгу! Это было странно...».

М. П. Чехов, объясняя замысел путешествия на Сахалин, сослался на причины случайные: «Собрался он.... как-то вдруг, неожиданно, так что в первое время трудно было понять, серьезно ли он говорит об этом или шутит. В 1889 году я кончил курс в университете и готовился к экзаменам в государственной комиссии... Пришлось повторять лекции по уголовному праву и тюрьмоведению. Эти лекции заинтересовали моего брата, он прочитал их и вдруг засбирался».

Эрнст Симмонс, американский биограф Чехова, высказал, например, такую догадку: Чехов был влюблен в Лидию Авилову, и, понимая безнадежность ситуации, поехал на другой конец света, чтобы забыть о ней и о своем несчастье. Писали, что Сахалин был для него «своего рода Италией», где он стремился довершить свое понимание русской жизни. Вспоминалась литературная традиция — «Письма русского путешественника» Карамзина, «Фрегат «Паллада» Гончарова; но ясно было, что и традиция у Чехова другая: ничего не было общего между Италией и Сахалином, да и упомянутые предшественники отправлялись не туда — в иные страны, к иным островам.

Путешествие на Сахалин могло показаться (и действительно казалось) не более чем прихотью таланта, избалованного успехом и славой. В конце 80-х годов к Чехову пришел первый большой успех: он получил Пушкинскую премию, повесть «Скучная история» была сочувственно встречена серьезной критикой, чеховские «Медведь» и «Иванов» шли во многих городах России, повсюду собирая аншлаги, и собратья по перу называли его Потемкиным, вкладывая в это прозвище соответствующий подтекст. В письме к М. В. Киселевой 25 марта 1888 года Чехов заметил:

«Меня в Питере почему-то прозвали Потемкиным, хотя у меня нет никакой Екатерины. Очевидно, считают меня временщиком у муз».

Лишь немногие литературные друзья тревожились. К. С. Баранцевич, сожалея, что не встретились в Петербурге, когда Чехов был там по сахалинским делам, написал: «Ведь Бог знает, когда теперь увидимся, да увидимся ли еще... Вы предпринимаете такое далекое путешествие, что мороз по шкуре подирает при одном представлении. Дай Бог, чтобы Вам удалось съездить и вернуться благополучно!» Леонтьев-Щеглов советовал попросить мать переписать псалом Давида: «Живый в помощи вышнего в кровь Бога небесного водворится» — и умолял повесить амулет в ладанке на шею.

Возвращаясь из Петербурга в Москву, Чехов сказал своему попутчику литератору В. Н. Ладыженскому о каторге: «Ее надо видеть, непременно видеть, изучить самому. В ней, может быть, одна из самых ужасных нелепостей, до которых мог додуматься человек со своими условными понятиями о жизни и правде».

В Москве начались сборы; были куплены полушубок, офицерское непромокаемое пальто из кожи, большие сапоги, револьвер и финский ножик «для резания колбасы и охоты на тигров»: «Вооружен с ног до головы».

Беспокоились родственники Л. С. Мизиновой, прекрасной Лики, которая, незадолго до того познакомившись с чеховской семьей, вместе с Марией Павловной переписывала нужные материалы в Румянцевском музее: «...не заинтересована ли Лидюша им? Что-то на это смахивает».

Большая компания собралась на Ярославском вокзале. М. П. Чехов вспоминал: «Помимо нашей семьи, там был Левитан, Семашко, Иваненко, Кундасова, Мизинова, супруги Кувшинниковы и др.». Доктор Кувшинников привез дорожную фляжку коньяку, чтобы Чехов выпил его на берегу Тихого океана. Провожали и артисты, ставшие Чехову друзьями: А. П. Ленский, А. И. Сумбатов (Южин). Некоторые отправились вместе с отъезжающим — до Троице-Сергиевой лавры. Как писал в тот же вечер Ленский своей жене, «поехал он в 3-м классе, давка страшная».

Затем были пароходы от Ярославля до Нижнего Новгорода и Перми по Волге и Каме, поезд до Екатеринбурга, Тюмени и «коннолошадиное странствие» по Сибири: Ишим, Томск, Омск, переправы через реки, Ачинск, Красноярск, Канск, Иркутск, берег Байкала, снова пароход, лошади, Нерчинск, Сретенск и по рекам Шилке и Амуру до Благовещенска и Николаевска. «Такое у меня настроение, как будто я экзамен выдержал» (Н. А. Лейкину, 20 июня, Усть-Кара). На амурском пароходе находился



арестант в ножных кандалах, убивший жену. Он был с шестилетней дочерью, о которой позже Чехов часто рассказывал: «Ночью девочка спала в одной куче с арестантами и солдатами».

В эти дни Леонтьев-Щеглов записал в своем дневнике: «Чехову легко дался успех, а я с бою каждый шаг брал...»

Впрочем, так думали не все. Другой литератор, В. А. Тихонов, познакомившийся с Чеховым в Петербурге осенью 1888 года, тоже отметил в дневнике: «Какая могучая, чисто стихийная сила — Антон Чехов... Вот он теперь уехал на Сахалин и пишет с дороги свои корреспонденции... не оскудели мы, есть у нас талант, сделавший бы честь всякой эпохе». Он же в марте 1890 года, перед отъездом Чехова на Сахалин, твердо высказал свое мнение: «Вы когда-то мне писали, что, вопреки мнению Н. П. Вагнера<sup>[4]</sup>, Вы себя ни слоном, ни каким-либо иным зверем в русской литературе не считаете, и сопричисляли себя к артели писателей под названием «80-тые годы» или «Конец XIX-го столетия», включая в эту артель и Короленко, и Баранцевича, и Ясинского, и Щеглова, и даже меня грешного... Нет, Антон Павлович, Вы в эту артель не годитесь: «В одну телегу впрячь не можно коня и сонных черепах!» Не только в качестве равноспособного члена, но даже и вожаком или старостой этой артели зачислить Вас нельзя, потому что на основании артельных начал староста избирается непременно из среды этой же самой артели. Так вот, и в каторжных артелях (которые Вы на пути Вашем узрите) староста избирается из каторжников же и свободного вольного человека никто на подобный пост назначить не имеет права, даже и сам-то себя он назначить не может. А между нами Вы единственно вольный и свободный человек и душой, и умом, и телом вольный казак. А мы все «В *рутине* скованы, не вырвемся из ига...». Да и не в одной рутине, а во многом другом, еще более ничтожном».

Вечером 10 июля пароход «Байкал» бросил якорь на рейде Александровска в устье реки Дуйки.

«На берегу в пяти местах большими кострами горела сахалинская тайга... Страшная картина, грубо скроенная из потемок, силуэтов, гор, дыма, пламени и огненных искр, казалась фантастическою... И все в Дыму, как в аду».

После почти трехмесячного путешествия через всю Россию Чехову предстоял трехмесячный же труд на каторжном острове.

30 июля начальник острова генерал-майор Кононович подписал удостоверение: «Дано сие от начальника острова Сахалин лекарю Антону Павловичу Чехову в том, что ему, г. Чехову, разрешается собирание разных статистических сведений и материалов, необходимых для литературной

работы об устройстве на острове Сахалине каторги. Начальникам округов предлагаю оказывать г. Чехову для означенной цели при посещении им тюрем и поселений законное содействие, а в случае надобности предоставлять г. Чехову возможность делать разные извлечения из официальных документов. В чем подписом и приложением казенной печати удостоверяем»;

В книге «Остров Сахалин» Чехов писал: «Офицер, сопровождавший солдат, узнав, зачем я еду на Сахалин, очень удивился и стал уверять меня, что я не имею никакого права подходить близко к каторге и колонии, так как я не состою на государственной службе. Конечно, я знал, что он не прав, но все же от слов его становилось мне жутко, и я боялся, что и на Сахалине, пожалуй, я встречу точно такой же взгляд». На Сахалине он встретил почти такой же взгляд, хотя и не узнал об этом, поскольку соответствующие распоряжения были отданы под грифом «секретно».

Генерал Кононович в тот же день 30 июля направил такое распоряжение начальнику Александровского и Тымовского округов:

«Выдав вместе с сим свидетельство лекарю Антону Павловичу Чехову... поручаю Вашему Высокоблагородию иметь неослабное наблюдение за тем, чтобы г. Чехов не имел никаких сношений с ссыльно-каторжными, сосланными, за государственные преступления, и административно-ссылными, состоящими под надзором полиции».

Но если путешествие не было связано ей с какой официальной миссией (как не было, конечно, и «капризом гения»), если власти отнеслись к нему с подозрением, а книга о нем вызвала цензурные нарекания, то какой же смысл имело оно для самого Чехова?

Здесь уместно привести страницу, написанную им в 1888 году, в память о великом русском путешественнике Н. М. Пржевальском, в память обо всех подвижниках, героях русской науки и культуры: «Их идейность, благородное честолюбие, имеющее в основе честь родины и науки, их упорство, никакими лишениями, опасностями и искушениями личного счастья непобедимое стремление к раз намеченной цели... делают их в глазах народа подвижниками, олицетворяющими высшую нравственную силу. А где эта сила, перестав быть отвлеченным понятием, олицетворяется одним или десятком живых людей, там и могучая школа.

...Их личности — это живые документы, указывающие обществу, что... есть еще люди иного порядка, люди подвига, веры и ясно сознанной цели».

В путешествии на каторжный Сахалин Чехов был человеком подвига и ясно сознанной цели, хотя никогда не отнес бы столь высокие и

торжественные слова к себе самому. Путешествие на Сахалин явилось вершиной его литературно-общественной деятельности, олицетворявшей собою высший нравственный суд над жизнью, независимый от власти, от какой бы то ни было тенденциозности вообще, а потому в высшей степени беспристрастный и честный.

«Я вставал каждый день в 5 часов утра, ложился поздно... Я объездил все поселения, заходил во все избы и говорил с каждым... мною уже записано — около десяти тысяч человек... Другими словами, на Сахалине нет ни одного каторжного или поселенца, который не разговаривал бы со мной» (А. С. Суворину, 11 сентября 1890 г.).

По материалам, собранным во время путешествия, были написаны очерки «Из Сибири» и книга «Остров Сахалин», занимающая в собрании сочинений Чехова — как и в русской литературе последних лет XIX века — особое, отдельное место. Что касается переписки, то с дороги Чехов писал — за редким исключением — только родным и Суворину, получая в ответ телеграммы, изредка — письма, посылавшиеся на Екатеринбург, Томск, Красноярск. Кажется, никогда он не спорил с Сувориным так остро, как в письмах о Сахалине, никогда так резко не противопоставлял свою жизненную линию нововременской программе. «Мы сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски; мы гоняли людей по холоду в кандалах десятки тысяч верст... Прославленные шестидесятые годы не сделали *ничего* для больных и заключенных...»

Закончив книгу «Остров Сахалин», Чехов написал тому же Суворину: «Я рад, что в моем беллетристическом гардеробе будет висеть и сей жесткий арестантский халат. Пусть висит!»

Он мог бы повторить вслед за Короленко, что Сибирь — «настоящее складочное место российской драмы». Но и самые бодрые, самые оптимистические слова о России и ее людях были сказаны в пору сахалинского путешествия. В письме к родным от 14–17 мая 1890 года: «Боже мой, как богата Россия хорошими людьми!» В письме к Суворину от 27 июня того же года: «Право, столько видел богатства и столько получил наслаждений, что и помереть теперь не страшно».

Книга «Остров Сахалин» была задумана как научный труд. «Она будет. — писал Чехов, — скучна, специальна, состоять будет из одних только цифр» (Н. М. Линтваревой, 5 марта 1890 г.).

Но в то же время «Остров Сахалин» — явление художественной литературы. Даже самый сухой научный труд, написанный великим художником слова, несет на себе отпечаток души своего создателя; кроме того, Чехов ставил перед собой, помимо научных, и чисто художественные задачи: «Вчера я целый день возился с сахалинским климатом. Трудно писать о таких штуках, но все-таки в конце концов поймал черта за хвост. Я дал такую картину климата, что при чтении становится холодно».

Пейзажные описания книги рождали чувство заброшенности, безысходного одиночества — чувство, неразлучное с представлением о каторге.

«Море на вид холодное, мутное, ревет и высокие седые волны бьются о песок, как бы желая сказать, в отчаянии: «Боже, зачем ты нас создал?»... кругом ни одной живой души, ни птицы, ни мухи, и кажется непонятным, для кого здесь режут волны, кто их слушает здесь по ночам, что им нужно и, наконец, для кого они будут реветь, когда я уйду. Тут, на берегу, овладевают не мысли, а именно думы; жутко...»

Описывая природу Сахалина, Чехов пояснял одну из важнейших идей своей книги — мысль о жизни, которая искусственно, принудительным порядком насаждалась на земле, непригодной для жизни, а потому прозябала и чахла, не давая корней: «С высокого берега смотрели вниз чахлые, больные деревья; здесь на открытом месте каждое из них в одиночку ведет жестокую борьбу с морозами и холодными ветрами, и каждому приходится и осенью, и зимой, в длинные страшные ночи, качаться неутомонно из стороны в сторону, гнуться до земли, жалобно скрипеть, — и никто не слышит этих жалоб».

На протяжении всей книги Чехов выдерживал ровный, внешне бесстрастный тон, хотя сюжет требовал подчеркнуто мрачных тонов, трагедийного пафоса, как у Данте или Шекспира. Чехов трижды процитировал Шекспира и с большим правом, чем Отелло, мог бы говорить о «бесплоднейших пустынях, страшных безднах, утесах неприступных». Но сам он держался правила, которое сформулировал в письме к М. В. Киселевой 3 декабря 1889 года: «Надо писать... протокольно, без жалких слов... если пустите немножко слезы, то отнимете у сюжета его суровость и все то, что в нем достойно внимания». Эта суровая, почти протокольная простота тона и придает книге «Остров Сахалин» особый пафос — пафос русской трагедии, длящейся изо дня в день.

«Река Дуйка, всегда убогая, грязная, с лысыми берегами, а теперь украшенная по обе стороны разноцветными фонарями и бенгальскими огнями, которые отражались в ней, была на этот раз красива, даже

величественна, но и смешна, как кухаркина дочь, на которую для примерки надели барышнино платье. Даже из пушки стреляли, и пушку разорвало. И все-таки, несмотря на такое веселье, на улицах было скучно. Ни песен, ни гармоник, ни одного пьяного; люди бродили как тени, и молчали, как тени. Каторга и при бенгальском освещении остается каторгой, а музыка, когда ее издали слышит человек, который никогда уже не вернется на родину, наводит только смертную тоску».

И все же Чехов замечал редкие клочки зеленеющих посевов, крошечные огороды поселенцев, цветы, которые с трудом, с большими заботами, но все-таки выращивались на Сахалине, ибо даже пожизненная каторга не может истребить в человеке живую душу, веру в красоту и добро, надежду на лучшую жизнь.

«Если художнику-пейзажисту случится быть на Сахалине, то рекомендую его вниманию Арковскую долину. Это место, помимо красоты положения, чрезвычайно богато красками... Вот густая сочная зелень с великанами-лопухами, блестящими от только что бывшего дождя, рядом с ней на площадке не больше, как сажени в три, зеленеет рожь, потом клочок с ячменем, а там опять лопух, за ним клочок земли с овсом, потом грядка с картофелем, два недоросля подсолнуха с поникшими голова-«ми, затем клинышком входит густо-зеленый конопляник, там и сям гордо возвышаются растения из семейства зонтичных, похожие на канделябры, и вся эта пестрота усыпана розовыми, ярко-красными и пунцовыми пятнышками мака. По дороге встречаются бабы, которые укрылись от дождя большими листьями лопуха, как косынками, и оттого похожи на зеленых жуков. А по сторонам горы — хотя и не Кавказские, но все-таки горы».

Чехова мало интересовали «звезды» преступного мира, и, например, о Соньке-Золотой Ручке, знаменитой аферистке, чьи преступные подвиги освещались всей русской прессой, он написал: «Это маленькая, худенькая, уже сидящая женщина с помятым, старушечьим лицом. На руках у нее вандалы... Она ходит по своей камере из угла в угол, и кажется, что она все время нюхает воздух, как мышь в мышеловке, и выражение лица у нее мышинное».

Так же мельком, в двух словах, отмечен бессрочно-каторжный Пищиков — еще одна сенсационная фигура, которой Г. И. Успенский посвятил целый очерк «Один на один». Казалось бы, сенсационные фигуры каторги как раз и должны были вызвать особый интерес; они привнесли бы в книгу о Сахалине элемент детектива, — а это, несомненно, обеспечило бы ей читательский успех.

Между тем как раз «детективной» струи в книге нет, как нет сомнений и в том, что Чехов сознательно пренебрег этой стороной дела. И не потому, что вообще не проявлял склонности к детективным сюжетам: до путешествия на Сахалин он написал несколько рассказов и повестей в подобном духе (яркий пример — «Драма на охоте»). Но ничего похожего на Софью Блювштейн («Золотая ручка»), на Терехова или Пищикова среди чеховских персонажей послесахалинского периода нет.

Основной для Чехова была проблема человека, точнее: подневольного состояния человека, проблема «преступления и наказания», поставленная в историческом и общественном плане. Это позволяет связать с путешествием на каторжный остров не только сюжеты, прямо отразившие сахалинскую тематику («Гусев», «В ссылке», «Убийство»), но и более отдаленные по содержанию повести и рассказы 90-х годов, начиная от «Палаты № 6» до «Человека в футляре».

Чехова особенно занимал вопрос: сохраняются ли в условиях каторги нравственные устои, какие силы поддерживают личное достоинство, веру в справедливость и добро, а какие, напротив, действуют разрушительно, извращая в людях все живое и светлое, доводя их до состояния, ниже которого, по словам Чехова, опускаться уже нельзя: «А между тем каторжник, как бы глубоко он ни был испорчен и несправедлив, любит всего больше справедливость и, если ее нет в людях, поставленных выше его, то он из года в год впадает в озлобление, в крайнее неверие. Сколько, благодаря этому, на каторге пессимистов, угрюмых сатириков, которые с серьезными, злыми лицами толкуют без умолку о людях, о начальстве, о лучшей жизни, а тюрьма слушает и хохочет, потому что, в самом деле, выходит смешно».

Нравственная проблематика книги «Остров Сахалин» очень широка, здесь многое прямо соотносится с творчеством 90-х годов: Прежде всего сюжетно-тематические мотивы — любовь, материнство, женственность, детство, тема ожидания «новой, лучшей жизни» и, наконец, тема свободы, столь сильно прозвучавшая и в книге. «Остров Сахалин», и в художественной прозе Чехова.

Детство и каторга. Чехов даже на сахалинском материале раскрыл тему детства с присущей ему правдивостью и простотой; подобное уже было в его творческом опыте: такие рассказы, как «Ванька» (1886) и «Спать хочется» (1888) — были уже написаны.

«Но все-таки, что бы ни говорили и как бы ни причитывали, самые полезные, самые нужные и самые приятные люди на Сахалине — это дети, и сами ссыльные хорошо понимают это и дорого ценят их».

Современники много писали и говорили о том, что сахалинское путешествие привело Чехова к пессимизму, к «сумеркам» и «хмурым людям». Это едва ли справедливо: тяжелые, мрачные страницы и сцены книги «Остров Сахалин» (а таких страниц немало) воспринимаются ничуть не более мрачно, чем иные рассказы досахалинского периода.

Тему ожидания «новой, лучшей жизни» можно найти и в ранней прозе — даже в таком, например, рассказе, как «Шуточка» (1886). Но после Сахалина тема проясняется, кристаллизуется; возможно, кристаллизация началась с того мимолетного впечатления от «сахалинской Гретхен», к которой восходит целый ряд тоскующих героинь поздней чеховской прозы и драматургии: уехать, уйти, оставить старое, переменить жизнь — во что бы то ни стало и несмотря ни на что. Быть может, в 1890 году Чехов действительно не знал еще, о чек мечтает заброшенная на Сахалин псковская Таня, но в «Невесте» (1903) читаем: «...впереди ей рисовалась жизнь новая, широкая, просторная, и эта жизнь, еще неясная, полная тайн, увлекала и манила ее».

«Глядишь на тот берег, и кажется, что будь я каторжным, то бежал бы отсюда непременно, несмотря ни на что» — это сказано Чеховым о себе.

Если бы чеховское описание Сахалина можно было перенести на бумагу или холст в виде картины или хотя бы схемы, то оказалось бы, что над каторжным островом, над всеми его тюрьмами, карцерами, рудниками и поселениями возвышается огромное административное здание, населенное, пожалуй, не менее густо, чем сам Сахалин. Администрация каторги, начиная от приамурского генерал-губернатора барона Корфа и начальника острова генерала Кононовича и кончая смотрителями, надзирателями, солдатами и палачами, предстала бы в виде некоего многоглазого существа, властвующего над Сахалином и, в свой черед, подвластного Петербургу. Лицам, стоящим над каторгой и управляющим ею, Чехов уделил много внимания и места, поскольку они, призванные блюсти дух и букву законодательства, определяли режим острова, делали Сахалин — Сахалином, каторгу — каторгой. Чехов выяснил, что происходит с людьми, обреченными на пожизненную каторгу; ему оставалось выяснить, как влияет на человека другая форма подчинения и порабощения — мундир.

Статистических данных о сахалинской администрации в книге нет, очевидно, и не могло быть; Чехов, вооруженный «одним только паспортом», не имел доступа к источникам служебной информации. Несколько раз, да и то косвенно, он говорил лишь о том, что военных чиновников, врачей, надзирателей и прочих административных лиц на

острове слишком много.

Книга «Остров Сахалин» публиковалась по главам в журнале «Русская мысль» с октября 1893 по июль 1894 года. Отдельное издание вышло в свет в 1895 году. Таким образом, критика, оценивая книгу, имела возможность сопоставить ее с «Палатой № 6», с рассказами «Гусев», «В ссылке», «Страх», с повестью «Три года» и целым рядом других рассказов и повестей 90-х годов. По-разному оценивая характер и смысл самой книги (так, А. Богданович считал ее выдающимся художественным произведением, А. Скабичевский — также выдающимся, но узкоспециализированным трудом, не имеющим отношения к творчеству), критика была единодушна в следующем выводе: путешествие на Сахалин отразилось в литературной деятельности Чехова слабее, чем следовало ожидать, дав лишь два-три новых сюжета. Но и теперь еще можно встретить определенное ограничение темы: «Книжка (подразумевается книга «Остров Сахалин») — ни на что не пригодилась... Никакого резонанса она не вызвала».

Между тем Чехов заметил, что у него все «просахалинено». Иначе говоря, сахалинское путешествие оставило не только прямой сюжетно-тематический след, но повлияло на чеховское творчество в целом. Дело не в том, что после путешествия на каторжный остров появился у писателя новый материал или сюжеты, каких не было в досахалинские годы. С 1890 по 1904 год, кроме книги «Остров Сахалин», опубликовано сорок четыре рассказа и повести, все основные пьесы («Дядя Ваня», «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад»). Но с Сахалином здесь связано лишь очень немного, и если в таких рассказах, как «Гусев», «В ссылке», «Убийство», эта связь очевидна, то уже в «Палате № 6», не говоря о повестях «Три года» и «Моя жизнь», о рассказах «Студент», «О любви», «Ионыч», сахалинские впечатления, по-видимому, не отразились совсем.

Почему же «просахалинено» все?

Очевидно, в результате путешествия на каторжный остров прояснилось само понимание русской жизни; сюжеты, мотивы и образы, фрагментарно намеченные в творчестве досахалинских лет, объединились вокруг нескольких ведущих мотивов и тем; резко усилилась линия протеста и борьбы против «силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались».



## ЕВРОПЕЙСКИЕ ДОРОГИ

Чехов несколько раз ездил в Европу. Весною 1891 года был вместе с Сувориным в Австрии, потом в Италии, в Ницце и Париже. По возвращении в Россию пронесся слух, что в Европе он чувствовал себя неуютно, что даже Италия ему не понравилась. Это привело его в изумление: «Кто оповестил всю вселенную о том, будто за граница мне не понравилась? Господи ты Боже мой, никому я ни одним словом не заикнулся об этом... Что же я должен был делать? Реветь от восторга? Бить стекла? Обниматься с французами?»

Между тем виноват-то, по-видимому, был он сам. О европейской жизни он писал воодушевленно, улицы Вены, дворцы, храмы, статуи, живопись Венеции, Флоренции, Рима приводили его в восторг, и все это отразилось в письмах. Но время шло, менялась погода, менялось настроение: оказывалось, что Россия далеко не во всем уступает Европе. Чехов начинал скучать, томился без работы и однажды нависал: «Рим похож на Харьков, а Неаполь грязен». Или в том же Риме сказал, что ему хотелось бы за городом «полежать на травке». Таиную эти слова не остались, и отсюда-то все и проистекло. К восторженным письмам из Европы привыкли: раз уж оказался человек в Италии, то, естественно, пришел в изумление и восторг, а вот «Рим похож на Харьков» — это было большой новостью, это запомнилось и пошло из уст в уста; стали говорить, что Европа Чехову не понравилась...

«Непоседа ты, Антоша!» — заметила Мария Павловна, провожая брата на вокзале в Москве.

В дорогу была взята записная книжка — первая, дошедшая до нас. В ней запись: «Выехал 17 марта. Получена от прокурора в подарок бутылка водки». Дальше дорожные заметки чередуются с набросками к повести «Три года»: «Пробовал приспособление для писания в вагоне. Ничего, пишется, хотя и плохо». Работа продолжалась, когда это удавалось, и за границей.

О впечатлениях от Европы лучше всего рассказывают письма.

Из Вены: «Ах, друзья мои тунгусы, если бы вы знали, как хороша Вена! Ее нельзя сравнить ни с одним из тех городов, какие я видел в своей жизни. Улицы широкие, изящно вымощенные, масса бульваров и скверов, дома все 6-и 7-этажные, а магазины — это не магазины, а сплошное головокружение, мечта! Одних галстуков в окнах миллиарды! Какие

изумительные вещи из бронзы, фарфора, кожи! Церкви громадные, но они не давят своею громадою, а ласкают глаза, потому что кажется, что они сотканы из кружев. Особенно хороши собор св. Стефана и Votiv-Kirche. Это не постройки, а печенья к чаю. Великолепны парламент, дума, университет... все великолепно, и я только вчера и сегодня как следует понял, что архитектура в самом деле искусство. И здесь это искусство попадает не кусочками, как у нас, а тянется полосами в несколько верст. Много памятников. В каждом переулке непременно книжный магазин. На окнах книжных магазинов попадают и русские книги, но увы! это сочинения не Альбова, не Баранцевича и не Чехова, а всяких анонимов, пишущих и печатающих за границей. Видел я «Ренана», «Тайны зимнего дворца» и т. п. Странно, что здесь можно все читать и говорить, о чем хочешь».

Из Венеции: «Весь день от утра до вечера я сижу в гондоле и плаваю по улицам или же брожу по знаменитой площади святого Марка. Площадь гладка и чиста, как паркет. Здесь собор святого Марка — нечто такое, что описать нельзя, ; дворец дождей и такие здания, по которым я : чувствую подобно тому, как по нотам поют, чувствую изумительную красоту и наслаждаюсь.

А вечер! Боже ты, мой Господи! Вечером с непривычки можно умереть. Едешь ТЫ на гондоле... Тепло, тихо, звезды... Лошадей в Венеции нет, и потому тишина здесь, как в поле. Вокруг снуют гондолы... Вот плывет гондола, увешанная фонариками. В ней сидят контрабас, скрипки, гитара, мандолина и корнет-а-пистон, две-три барыни, несколько, мужчин — и ты слышишь пение и музыку. Поют из опер. Какие голоса! Проехал немного, а там опять лодка с певцами, а там опять, и до самой полночи в воздухе стоит смесь теноров, скрипок и всяких за душу берущих звуков.

Мережковский, которого я встретил здесь, с ума сошел от восторга. Русскому человеку, бедному и приниженному, здесь, в мире красоты, богатства и свободы, нетрудно сойти с ума. Хочется здесь навеки остаться, а когда стоишь в церкви и слушаешь орган, то хочется принять католичество.

Великолепны усыпальницы Пановы и Тициана. Здесь великих художников хоронят, как королей, в церквях; здесь не презирают искусства, как у нас: церкви дают приют статуям и картинам, как бы голы они ни были».

«Вообще говоря, нет местечка, которое не возбуждало бы

воспоминаний и не было бы трогательно. Например, домик, где жила Дездемона, производит впечатление, от которого трудно отделаться».

Из Рима: «Мне странно, что Левитану не понравилась Италия. Это очаровательная страна. Если бы я был одиноким художником и имел деньги, то жил бы здесь зимою. Ведь Италия, не говоря уж о природе ее и тепле, единственная страна, где убеждаешься, что искусство в самом деле есть царь всего, а такое убеждение дает бодрость».

В Париже случилось наблюдать первомайскую демонстрацию (вторую в истории): «Приехал я в Париж в пятницу утром и тотчас же поехал на выставку. Да, Эйфелева башня очень, очень высока. Остальные выставочные постройки я видел только снаружи, так как внутри находилась кавалерия, приготовленная на случай беспорядков. В пятницу ожидалось волнения. Народ толпами ходил по улицам, кричал, свистал, волновался, а полицейские разгоняли его. Чтобы разогнать большую толпу, здесь достаточно десятка полицейских. Полицейские делают дружный натиск, и толпа бежит, как сумасшедшая. В одном из натисков и я сподобился: полицейский схватил меня за лопатку и стал толкать вперед себя.

Масса движения. Улицы роятся и кипят. Что ни улица, то Терек бурный. Шум, гвалт. Тротуары заняты столиками, за столиками — французы, которые на улице чувствуют себя, как дома. Превосходный народ. Впрочем, Парижа не опишешь, отложу его описание до моего приезда...

Был на картинной выставке (Salon) и половины не видел благодаря близорукости. Кстати сказать, русские художники гораздо серьезнее французских. В сравнении со здешними пейзажистами, которых я видел вчера, Левитан король».

Вас. И. Немировичу-Данченко он говорил в Венеции о России: «У вас есть все, и яркое, и тусклое. Почему-то нас называют серенькими в серенькой природе, — а мы раскинулись вон как, и у нас найдутся и краски и такие эффекты, до которых, пожалуй, и вашей Италии далеко».

В Венеции же произошел какой-то откровенный разговор с Сувориным. Как вспоминал А. В. Амфитеатров, Суворин «понял во весь рост все величие и всю трагическую глубину этого удивительного человека».

С Мережковским Чехов поделился своим замыслом: написать пьесу из жизни венецианского дожа Марино Фальери. В «Рассказе неизвестного человека» герой вспоминает: «Я подолгу стоял у могилы Кановы и не отрывал глаз от печального льва. А в дворце дожей меня все манило к тому углу, где замазали черною краской несчастного Марино Фальери». Старик

Фальери был казнен в 1355 году, потому что хотел создать в Венеции демократическую республику. Ему в свое время посвятил трагедию Байрон, а Гофман написал рассказ «Дож и догаресса».

Какая-то настороженность и даже неприязнь возникла сразу между Чеховым и четой Мережковских. Позднее Мережковский писал не слишком дружелюбно об этих встречах 1891 года: «Всегда чуть-чуть опущенный, словно подкошенный, с бледными глазами и бледной бородкой, с русским лицом интеллигента из поповичей, умный, меткий, хитрый и бессознательный, далекий в безвольных мечтах своих, прикрытых постоянной усмешкой, таков был Чехов, сегодняшний сын сегодняшней России».

Его жена и спутница Зинаида Гиппиус, тоже познакомившаяся с Чеховым в Италии и бывшая в его обществе в Париже, невзлюбила в нем здоровье, чуждую ей «нормальность». Бунин привел в своей книге ее замечания: «Слово «нормальный» — точно для Чехова придумано. У него и наружность «нормальная»... Нормальный провинциальный доктор... Имел тонкую наблюдательность в своем пределе — и грубоватые манеры, что тоже было нормально».

Гиппиус противопоставляла Чехова Достоевскому, Гоголю, князю Мышкину; замечания ее вызвали ироническую отповедь Бунина: «Даже болезнь его была какая-то «нормальная». — пишет Гиппиус, — и никто себе не представит, чтобы Чехов, как Достоевский или князь Мышкин, повалился перед невестой в припадке «священной» эпилепсии, опрокинув дорогую вазу... Или — как Гоголь, постился бы десять дней, сжег «Чайку», «Вишневый сад», «Трех сестер» и лишь потом умер». Но ведь не один Чехов не сжигал своих произведений, Пушкин тоже не сжигал, да и другие писатели вплоть до Гиппиус не сжигали, и винить Чехова за то, что у него не было эпилепсии, психической болезни, более чем странно, мягко говоря... Видимо, он нарочно при Мережковских был сдержан, говорил пустячки, его раздражали восторги их, особенно «мадам Мережковской», которая ему, видимо, не нравилась, и она не простила ему равнодушия не к Италии, а к себе».

Чехов сказал однажды о декадентах: «Они здоровеннейшие мужики, их бы в арестантские роты отдать...» Бунин, лучше Чехова знавший эту среду, объяснил его слова так: «Правда — почти все были «жулики» и «здоровеннейшие мужики», но нельзя сказать, что здоровые, нормальные. Силы (да и литературные способности) у «декадентов» времени Чехова и у тех, что увеличили их число и славились впоследствии, называясь уже не декадентами и не символистами, а футуристами, мистическими

анархистами, аргонавтами, равно как и у прочих, — у Горького, Андреева, позднее, например, у тщедушного, дохлого от болезней Арцыбашева или у Кузьмина с его полуголым черепом и гробовым лицом, раскрашенным, как труп проститутки, — были и впрямь велики, но таковы, какими обладают истерики, юроды, помешанные; ибо кто же из них мог назваться здоровым в обычном смысле этого слова? Все они были хитры, отлично знали, что потребно для привлечения к себе внимания, но ведь обладает всеми этими качествами и большинство истериков, юродов, помешанных. И вот: какое удивительное скопление нездоровых, ненормальных в той или иной форме, в той или иной степени было еще при Чехове и как все росло оно в последующие годы! Чахоточная и совсем недаром писавшая от мужского имени Гиппиус, одержимый манией величия Брюсов... каменно-неподвижный и молчаливый Сологуб — «кирпич в сюртуке», по определению Розанова, буйный «мистический анархист» Чулков, исступленный Волынский, малорослый и страшный своей огромной головой и стоячими черными глазами Минский»/ Мережковский и Гиппиус осваивали эстетику и философию декаданса у самых его истоков. Много было разговоров о Ф. Ницше: недавняя трагедия (говорили, что он потерял рассудок) сделала его имя едва ли не самым модным. Европа чувствовала себя на грани добра и зла. Гений и болезнь, величие и заурядность — обычные темы рубежа 80—90-х годов, очень скоро отразившиеся и в русской печати.

Ницше был интересен Чехову в каком-то личном плане — г может быть, как человек с атрофированной совестью, как доведенный до абсурда тип Раскольникова, повредившегося на идее торжествующего убийства (правда, одной старухой тут не обошлось, при Чехове ницшеанство было всего лишь поветрием; тем важнее, тем значительнее, что смысл его он разгадал). «С таким философом, как Ницше, я хотел бы встретиться где-нибудь в вагоне или на пароходе и поговорить с ним целую ночь. Философию его, впрочем, я считаю недолговечной. Она не столь убедительна, сколь бравурна».

Нет никакой надежды понять замысел «Черного монаха» вне этих впечатлений, далеких от Мелихова и мелиховских снов, вне эстетических и философских исканий, к которым Чехов относился далеко не равнодушно. Скоро Ницше станет популярным в России, и чеховские персонажи заговорят о нем на своем неподражаемом языке: «Ницше... философ... величайший, знаменитейший... громадного ума человек, говорит в своих сочинениях, будто фальшивые бумажки делать можно».

Здоровый человек в понимании Чехова не есть посредственный,

«средний» человек, и вылечить, вернуть ему здоровье — не то же самое, что ввергнуть его «в пошло-обыденное существование», в то состояние жизни, когда величие уходит из нее и остается только<sup>1</sup> в мечтах маньяков.

Идеал человека у Чехова близок канонам Высокого Возрождения: это прежде всего здоровый, уравновешенный и умный человек, «ясный умственно, чистый нравственно и опрятный физически».

Идея гениальной одержимости, «божественной болел» ни» распространилась на рубеже веков широко, но преимущественно в декадентствующих кругах, в кружке «русских европейцев» Мережковских, среди утонченной и модной публики, зачитывающейся Ницше; она миновала больших художников той поры и была глубоко враждебна, например, А. Блоку. Во времена декаданса, в то время, которое Чехов назвал «больным», сам он оставался классиком. В истории мирового и русского искусства он вовсе не был исключением; античность была здорова, здоровым было все Возрождение; как соединить идею болезни с Леонардо да Винчи, с Данте, Рафаэлем, Шекспиром?

Совсем не случайно Черный монах внушает Коврину: «Не все то правда; что говорили древние».

Русская литература в пушкинских своих истоках отмечена веселостью и здоровьем; старшим современником Чехова был Лев Толстой с его глубочайшим презрением ко всякому вырождению в искусстве, особенно к «безвкусному безумию» ницшеанства.

## СЛУЖЕНИЕ «ОБЩЕМУ БЛАГУ»

Чехов был человеком яркого общественного темперамента, деятельным и хозяйственным, умело распределявшим время и силы. «Собратья по перу», и консервативные, и либеральные, говорили с ним на разных языках. Люди литературные, спорщики и полемисты, они почитали серьезным общественным делом только публицистические выступления, а собственно дело было не для них. Чехов же не любил и не умел «выступать» с речами, не выносил журнальных споров. Сколько Михайловских, Евреиновых, Гольцевых нужно было собрать и какие употребить усилия, чтобы сделано было то, что без споров и шумихи делал он один — школы, больницы, холерные бараки, путешествие через Сибирь на Сахалин, и библиотека в Таганроге, и санаторий в Ялте. И нужно было, кроме всего прочего, еще и писать, как он писал, а этого Бог никому не дал.

В любой биографии Чехова, даже самой краткой, во всех лекциях о нем, во время экскурсий по музеям и памятным чеховским местам непременно сообщается: Чехов построил три школы. В Талеже, Новоселках и Мелихове (имении в Серпуховском уезде Тульской губернии, купленном в 1892 году у художника Н. П. Сорохтина). Когда Суворин, чей капитал перевалил за четыре миллиона, собрался строить школу, Чехов ему писал: «Я выстроил три школы, и считаются они образцовыми. Выстроены они из лучшего материала, комнаты 5 аршин вышины, печи голландские, у учителя камин и квартира для учителя не маленькая, в 3–4 комнаты. Две школы обошлись по 3 тыс., а третья, меньшая — около 2 тыс. с немногим» (26 июня 1899 г.).

Пять аршин — это несколько выше трех с половиною метров.

Но что это значит — построить школу, потом вторую, третью — ведь Чехов не был ни богачом, ни даже просто состоятельным человеком. Слова его в одном из поздних писем — «у меня никогда не было зимнего пальто дороже 50 р.» — не заключают в себе никакого преувеличения, ни даже горечи: так все в действительности и было. Он жил литературным трудом, в его время не столь уж доходным и прибыльным, и, чтобы жить, должен был работать изо дня в день: «Деньги мои улетают от меня, как дикие птенцы»... «Чтобы нажить капиталы... остался только один способ — безнравственный. Жениться на богатой или выдать «Анну Каренину» за свое произведение» (А. С. Суворину, 24 июля 1891 г.). Шутки помогали переживать безденежье, но доходов не увеличивали. Откуда же брались они

— и на семью, и на себя, и на сахалинское путешествие, и на три школы? «Опять я строю школу. Была у меня депутация от мужиков, просила, и у меня не хватило мужества отказаться. Земство дает тысячу, мужики собрали 300 р. — и только, а школа обойдется не менее 3 тысяч. Значит, опять мне думать все лето о деньгах и урывать их то там, то сям» (А. С. Суворину, 8 февраля 1897 г.).

Собственно, речь шла не о деньгах, а о сметах, о банковских счетах. И тут концы с концами никогда у Чехова не сходились: «...думают ли новосельские, люторецкие и проч. платить за постройку училища? Будьте добры, повидайтесь со старостами и заявите им категорически, что если они не будут платить, то подписанные ими условия я пошлю в суд и буду с ними судиться. Ведь дело не мое личное, а общественное. Они, не соблюдая условия, тормозят дело и могут задержать постройку Мелиховского училища, которое строится на тех же основаниях, т. е. на средства, собираемые отовсюду по частям, да при том еще без пособия со стороны земства. Скажите, что из приличия они могли бы заплатить хоть немного, ведь я не притесняю их. Если бы общества, все сразу, платили хоть по 5 рублей в месяц, то уже давно бы была погашена почти вся сумма долга...» (И. И. Забавину, 16 ноября 1898 г.).

Таким образом, земство отпадало, судиться с мужиками Чехов, конечно, не стал бы, скорее бы по миру пошел; деньги нужно было собирать иными путями, например, так: «Вы согласились бы опять поехать в Серпухов и сыграть в пользу школы. Не правда ли? У меня опять строится школа (из мною построенных — это третья) и нужно 2<sup>х</sup>!2 тысячи, хоть в петлю полезай. После спектакля поужинали бы мы на Серпуховском вокзале... Не правда ли? Но увы! Раньше апреля я не попаду в Москву; да и не в Москву, а в деревню, в глушь, на постройку» (Е. М. Шавровой, 28 ноября 1898 г.). Много ли она могла собрать, актриса-любительница, добрый друг и ученица Чехова в писательстве, и какая радость была ей, прелестной светской женщине, в этом ужине на Серпуховском вокзале? И какая неловкость чувствуется в обращении к ней, в этом дважды повторенном; «Не правда ли?»

Но были ведь филантропы, богатые люди — тот же А. С. Суворин, например, или знакомый Чехову книгоиздатель И. Д. Сытин, или даже Морозовы, тоже знакомые, однофамильцы (Евгения Яковлевна была из Морозовых, правда, не столь богатых и знаменитых).

Чехову случалось обращаться и к богачам; так было, когда возникли трудности с «Хирургической летописью», журналом, издававшимся Н. В. Склифосовским на европейском уровне, но без достаточных средств, Чехов



писал Суворину: «Если бы не постройка школы, которая возьмет у меня тысячи полторы, то я сам взялся бы издавать журнал за свои деньги до такой степени мне больно и трудно мириться с явной нелепостью» (21 октября 1895 г.). У Суворина свободных денег не оказалось; их у него никогда не было, все было «в деле».

Обратился Чехов и к И. Д. Сытину, переговоры с которым закончились для него почти трагически: «Вспомните, я ведь не навязывался к Вам с «Хирургической летописью», я просил Вас издавать этот журнал только лишь при добром желании. Вы отнеслись на словах к предложению моему сочувственно и даже благодарили меня па вокзале, что я дал Вам такое «хорошее дело», но... не предупредили, что намерения Ваши насчет «Хирургической летописи» изменились. Я отрываю профессора от дела, веду его на Валовую в полной уверенности, что все уже кончено, но встречаете Вы нас как-то нерешительно и начинаете переговоры насчет «сметы», точно речь шла о постройке казарм, точно не все было ясно... профессор уже смотрел на меня как на легкомысленного человека, а мне было стыдно, точно я солгал... Конечно, проф. Дьяконов извинит меня; журнал будет устроен, но забыть того, что я пережил благодаря Вам, я уже не могу» (И. Д. Сытину, около 4 октября 1895 г.).

Так в конце концов и получалось, как сказано в позднем письме к И. И. Орлову, «не надейтесь на князи и сыны человеческие»; ни богатые филантропы, ни земство, ни мужики ничего не давали — или давали не вовремя и помалу. Суворин, впрочем, пожертвовал на школу 200 р., и Чехов писал ему: «Мои школы считаются образцовыми — говорю это, чтобы Вы не подумали, что Ваши 200 р. я истратил на какую-нибудь чепуху» {24 августа 1898 г.). И крестьяне прекрасно понимали, к кому стоит обращаться за помощью, а к кому не стоит, и обращались к Чехову, а не к прежнему хозяину Мелихова, о котором в письме к Суворину сказано: «Я каждый день делаю открытия. Что за ужас иметь дело со лгунами!.. Привыкли писать и говорить, что только купцы обмеривают да обвешивают, а поглядели бы на дворян! Глядеть гнусно».

Так и улетали деньги, как дикие птенцы, так никогда их и не бывало у Чехова, потому что за все нужно платить самому — выкраивать из гонораров, из семейного бюджета, не покупать дорогих вещей ни даже сносного зимнего пальто, не откладывать на черный день, жить без счета в банке, стеснять себя даже в самые благополучные годы: «Гонорар с «Чайки» пойдет на школу» (М. П. Чеховой, 13 ноября 1898 г.). «В финансовом отношении дела обстоят неважно, ибо приходится жаться. Дохода с книг я уже не получаю. Маркс по договору выплатит мне еще не

скоро, а того, что получено, давно уже нет. Но оттого, что я жмусь, дела мои не лучше, и похоже, что над моей головой высокая фабричная труба, в которую вылетает все мое благосостояние. На себя я трачу немного... Теперь работаю. Если рабочее настроение будет продолжаться до марта, то заработаю тысячи две-три...» (М. П. Чехову, 3 декабря 1899 г.).

Право на издание собрания сочинений Чехова было продано книгоиздательству А. Ф. Маркса в 1899 году за 75 тысяч. Уже в 1903 году Маркс получил более 200 тысяч рублей чистого дохода; выяснилось, что договор был несправедливым, но, как заметил Чехов в письме к жене, «тогда нынешних (горьковских) гонораров» еще не было. В 1901 году Горький попытался добиться пересмотра договора, чтобы издать сочинения Чехова в книгоиздательстве «Знание» на условиях гораздо более выгодных: «...я от лица «Знания» и за себя предлагаю Вам вот что: контракт с Марксом нарушьте, деньги, сколько взяли у него, отдайте назад... Мы Вам достанем, сколько хотите. Затем отдайте Ваши книги печатать нам...»

К. П. Пятницкому Горький, увлеченный своими издательскими замыслами, писал: «Мысль об издании его рассказов «Знанием» не дает мне покоя... Заложим жен и детей — но вырвем Чехова из Марксова плена!»

Но Чехов, проявив старомодную непрактичность, не стал судиться с книгоиздательством, которое, как сказано в одном из писем, опошило его книги как товар: «...нет желания затевать это дело, воевать, хлопотать, нет ни желания, ни энергии, ни веры в то, что это действительно нужно».

Чехов не просто «давал деньги», нет — он строил, то есть входил в отношения с подрядчиками, проверял счета, следил за ходом работ, и на все это уходили уже не деньги, а время... Три школы — это хлопотно, разорительно и трудно, но это все же домашние хлопоты. А ведь кроме сизифова сахалинского труда, он принимал участие и в обычной переписи населения, терпеливо обходя избу за избой: «У нас перепись... В одной избе девочка 9 лет, приемышек из воспитательного дома, горько заплакала от того, что всех девочек в избе называют Михайловнами, а ее, по крестному, Львовной. Я сказал: «Называйся Михайловной». Все очень обрадовались и стали благодарить меня. Это называется приобретать друзей богатством несправедливым» (А. С. Суворину, 11 января 1897 г.).

А кроме того, бандероли, посылки, целые ящики книг, которые он отправлял из Москвы, из Петербурга, из-за границы; заботы о книгах для Сахалина.

«Я просил известного педагога Д. И. Тихомирова попросить Комитет грамотности, чтобы тот собрал и отправил на Сахалин библиотеку...

Вообще книг отправлена чертова пропасть. По счету приходится уплатить Суворину за учебники 666 руб. Обедал вчера у миллионерши Морозовой, хотел просить ее уплатить по этому счету, но язык прильпе к гортани...» (И. П. Чехову, начало февраля 1891 г.).

Книги русских писателей того времени с их автографами посылались по его просьбе в городскую библиотеку Таганрога, где никак не могли подобрать толкового библиографа и экономии ради загоняли две-три книги в один переплет: «Вы правы, каталог ужасен... Какая каша! Вагнеров пять, Никольских четыре, Плещеевых два, но все они свалены в одну кучу, отделы перепутаны; многих книг из тех, которые посланы были мною до поездки за границу, недостает. Недостает так много, что уж я собрался предложить Вам: не подождать ли вам приобретать книги до более благоприятного времени? Ведь если книги будут пропадать так колоссально и если библиотекарь будет и впредь переплетать по пяти-шести авторов в один том, то ведь в конце концов получится не библиотека, а помещение, набитое книжным балластом, который выбросят. Из всех библиотек, которые я знаю, ни у одной нет такого каталога, как у нашей, хотя ни у одной из них библиотекарь не имеет такой хорошей квартиры и столько свободного времени» (П. Ф. Иорданову, 25 июня 1898 г.).

Иорданов, санитарный врач Таганрога, член городской управы, позднее — городской голова, стремился оживить город, к тому времени запустевший, и с помощью Чехова хлопотал о библиотеке и художественной галерее, о памятнике Петру I, договаривался с М. М. Антокольским, работавшим над скульптурой Петра и подарившим городу несколько своих работ: «...получил от Антокольского для нашего будущего музея «Последний вздох», овал из гипса, верх совершенства в художественном отношении. Голова и плечи распятого Христа и чудесное выражение, которое меня глубоко растрогало». Иорданов надеялся на помощь знаменитостей, которые, как писал ему Чехов, устали от просителей: «...все, что можно было взять у корифеев, уже взято давно, и они с раздражением относятся к сборникам, музеям, читальням, — так как им то и дело приходится давать свои произведения gratis Вы побывайте не у корифеев, а у таганрогских уроженцев и внушите им любовь к отечеству. Например, Нотович — эта жирная, богатая скотина — мог бы сделать для Таганрога то, чего не в силах сделать ни я, ни Вы, так как у нас нет своей газеты и своего дома в Петербурге» (П. Ф. Иорданову, 31 октября 1897 г.).

Сказать о Чехове, отдавшем столько времени, средств и сил народному образованию и здравоохранению, бедам и болям народным, сказать о нем, что у него не было никакой общественной позиции, — это, конечно,

большая несправедливость, большая неправда, и неверно думать, что Чехов не почувствовал ее, «клевету приемля равнодушно». Но и теперь то и дело возобновляются старые прописи о «случайности» или общественном индифферентизме Чехова, и за всеми этими псевдоучеными, труднопроизносимыми словами стоят призраки старых недоразумений и обид...

Джон Пристли в книге «Антон Чехов» (1970) писал: «С одной стороны, перед нами личность, отличающаяся научным подходом и методологией; с другой — обладающая самой обостренной чувствительностью среди всех русских литераторов. Он лечит (бесплатно) крестьян по утрам, занимается садом, школой, библиотекой днем, а вечером пишет шедевр. И все это делается без догматизма, теоретизирования или навязчивой идеологии. Все это делается деликатно, с мягким юмором и состраданием. Вот почему я опять повторяю: перед нами была модель нового человека... Антон Чехов был только один».

Зачем? Зачем столь далекое от творчества дело, как строительство школ, и такие расходы, в сущности, непосильные, и столько хлопот в этой жизни, где было так мало покоя? Лечить простой люд, постоянно обращавшийся за помощью, покупать и выдавать из домашней аптеки лекарства, тратиться на них, строить холерные бараки — и не получить за этот нелегкий труд ни одной копейки за всю жизнь. Да, так оно и было, дело врача — общественное дело, а Чехов — этого не стоит забывать — был основоположником бескорыстной русской медицины. В таких случаях говорят о благотворительности (уже в наши дни промелькнуло в «Литературной газете» сообщение об ученом, купившем на полученный за океаном гонорар три школьных компьютера; это было названо «возрождением благотворительности»). Но благотворительность и не в стиле Чехова, и не по средствам ему; он также совсем непохож на импульсивного, эксцентричного человека, действующего из чистого воодушевления, особенно неуместного в таких делах, как строительство, где важны сметы, проекты, расчеты.

«Желание служить общему благу должно непременно быть потребностью души, условием личного счастья; если же оно проистекает не отсюда, а из теоретических или иных соображений, то оно не то».

Вот это и есть расчет Чехова: личное счастье. Не чины, не награды, не звания, а личное счастье, которое, как сказано в одном из поздних писем, было не *в этом*, а *это*.

Общественная его позиция не улавливалась, по-видимому, потому, что не была должным образом высказана. Запомнилось пушкинское: «Слова

поэта суть его дела», но забылся повод: Пушкин был камер-юнкером, несколько раз не явился ко двору, не оказался на глазах о под рукою, и было сказано — не уклоняться от службы и не бездельничать. Он ответил, и это осталось в памяти: слова поэта суть его дела.

Так и повелось на Руси: высокое поэтическое или ораторское слово, хлесткое слово публициста, пространный, как словарь, многотомный роман. «Перед ним лежали две толстые, только что обрезанные книги. Он жадно перелистывал их и искал в них «жизнь». Только на своем столе он умел находить «жизнь», все же, что творилось кругом него и что происходило в нем самом, странным образом ускользало от его внимания» («Хорошие люди»). А «дело» — те же чеховские школы, больницы, перепись, Сахалин — это другая, не вполне нам понятная, не родственная нам стихия. «Пора переходить от слов к делу» — сколько прошло веков и поколений, сколько времени ждали, а она все откладывалась и не наступала, эта пора. Слов становилось все больше и больше, дела все меньше, и остались, наконец, одни слова.

Значение Чехова, все еще не вполне понятное нам, в том, по-видимому, и заключается, что он и в литературе противопоставил эти стихии, конфликтные и, в сущности, враждебные друг другу — слова и дела, изменив традиционно российскому отношению к слову как полномочному и полноправному воплощению общественной позиции, общественного действия и дела. Его смущала и смешила иноязычная политическая лексика: «Все лучшие интеллигенты приветствуют переход Ваш от пантеизма к антропоцентризму». Что значит антропоцентризм? Отродясь не слыхал такого слова» (А. С. Суворину, 5 февраля 1893 г.). Его глубоко задевала газетная полемика о холере, развернувшаяся в те дни, когда сам он в ожидании эпидемии был занят строительством бараков и подготовкой санитарок и фельдшеров: «Если наши социалисты в самом деле будут эксплуатировать для своих целей холеру, то я стану презирать их. Отвратительные средства ради благих целей делают и самые цели отвратительными. Пусть выезжают на спинах врачей и фельдшеров, но зачем лгать народу? Зачем уверять его, что он прав в своем невежестве и что его грубые предрассудки — святая истина? Неужели прекрасное будущее может искупить эту подлую ложь? Будь я политиком, никогда бы я не решился позорить свое настоящее ради будущего, хотя бы мне за золотник подлой лжи обещали сто пудов блаженства» (А. С. Суворину, 1 августа 1892 г.).

К этому своеобразному пониманию слова и дела восходят истоки чеховских суждений о российской интеллигенции, воспринятых в свое

время с обидой. «Мокрицы, слизняки» — в самом деле обидно и жестко. Но все, что Чехов говорил об интеллигенции в письмах (и в творчестве, в образах Львова, Рагина, Лаевского, Коврина, Волчаниновой, да просто Беликова и Гаева, наконец), обрело полный смысл лишь после его смерти, в контексте последующих лет, в полемике С. Н. Булгакова с Л. Шестовым и М. Неведомским (был ли Чехов мыслителем или не был), в пору «Вех», наконец, и в нашу пору, когда снова стали делить русскую историю на правых и виноватых, искать в великой нашей литературе «учителей» (все те же: Гоголь, Толстой и Достоевский) и вспоминать древнее правило: «*causa sui*» — причина в себе, то есть «начни с себя», ошибочно приписывая его Гоголю. Это не Гоголь, а гимназическая латынь, знакомая, как «*mens sana in corpore sano*»<sup>1</sup> подобные изречения были в таком же ходу на Руси, как исконное наше «начну с понедельника» (в последнем случае сказано все же нечто календарно-непреложное, назначен срок, хотя по долгому опыту известно, что дело, начатое таким образом, всего вернее, тогда же и кончится; но зато до понедельника — какая свобода, какое счастливое ничегонеделание!). «Начни с себя!» — но ведь нужно знать эту переменную величину в ее колеблющихся пределах, в ее мерцающих настроениях, не говоря уж о том, что нужно иметь это «я» и сознавать его пределы. Что делать, кто виноват, с чего начать — эти традиционно литературные вопросы Чехов снял, сделав это особенно ясно в письме к Орлову.

И. И. Орлов, земский врач и добрый знакомый Чехова, работавший в Подмосковье, решил основать «Солнечногорское общество попечения о санитарных и экономических нуждах населения участка», составил устав и обратился через губернатора (он назван в письме «гувернером») к министру внутренних дел, который прошение отклонил. Об этом Орлов и рассказал в письме, на которое Чехов ответил 22 февраля 1899 года. «На Ваше сетование относительно гувернера и всяких неудач отвечу... текстом: не надейтесь на князи и сыны человеческие... И напомним еще одно выражение, касающееся сынов человеческих, тех самых, которые так мешают жить Вам: сыны века. Не гувернер, а вся интеллигенция виновата, вся, сударь мой. Пока это еще студенты и курсистки — это честный, хороший народ, это надежда наша, это будущее России, но стоит только студентам и курсисткам выйти самостоятельно на дорогу, стать взрослыми, как и надежда наша и будущее России обращается в дым, и остаются на фильтре одни доктора-дачевладельцы, несытые чиновники, ворующие инженеры. Вспомните, что Катков, Вышнеградский — это питомцы университетов, это наши профессора, отнюдь не бурбоны, а профессора,

светила... Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется, ибо ее притеснители выходят из ее же недр».

Этот отрывок цитируется во множестве различных статей, исследований, публицистических и полемических сочинений как «письмо Чехова о русской интеллигенции», хотя речь в нем идет не о Менделееве, не о Льве Толстом, Склифосовском, Остроумове, Чайковском, Рахманинове или Репине, а о министре финансов, обер-прокуроре святейшего Синода, редакторе «Московских ведомостей».

В обиходе Чехова не было слова «бюрократия», но подразумевал он в этом письме все же не «русскую интеллигенцию» в целом, не себя, не того же Орлова и даже не Суворина, а российскую бюрократию — привилегированный общественный слой с его идеологическими мифами и скрытыми от посторонних глаз противоречиями, замкнутый в узком кругу своих иерархических связей, противостоящий всему, что могло бы нанести ему ущерб или, тем более, представляло бы угрозу его сущности и существованию. Бюрократия в этом письме, как и в свode чеховской драматургии и прозы, — пронизывающая весь общественный организм метастатическая система, поддерживаемая укладом и традициями, взимающая заметную долю со всех налогов и поборов, отбираемых у страны.

Чехов продолжал свое письмо к Орлову так: «Я верую в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям — интеллигенты они или мужики, — в них сила, хотя их и мало. Несть праведен пророк в отечестве своем; и отдельные личности, о которых я говорю, играют незаметную роль в обществе, они не доминируют, но работа их видна; что бы там ни было, наука все подвигается вперед и вперед, общественное самосознание нарастает, нравственные вопросы начинают приобретать беспокойный характер... и все это делается помимо прокуроров, инженеров, гувернеров, помимо интеллигенции en masse <sup>[5]</sup> и несмотря ни на что».

Как не раз уже отмечалось в литературе о Чехове, в России тех лет не было такой общественной силы, группы или партии, с которыми он мог бы сотрудничать. Можно было рассчитывать лишь на себя и на людей, подобных себе, — людей, без которых не было бы и самой России, как без дрожжей не бывает хлеба.

Кроме того, никакой общественной организации, сколь бы авторитетной и многолюдной она ни была, непозволительно передоверять дело своей совести и личного долга, как бы ни было трудно его выполнять.

А школа с четырехкомнатной квартирой для учителя, с камином, у которого хорошо думается в осенние и зимние вечера, — эта школа, судя по чеховским рассказам («Учитель словесности», «На подводе»), одна-единственная на всю Россию, стала своеобразным памятником чистой совести и выполненного долга. Такие рукотворные памятники остаются в истории народной навсегда: здесь их настоящее место, здесь они уместны и нужны.



## О ЛЮБВИ И ПРОТОТИПАХ

Сохранилось известие о романе, над которым Чехов работал много лет; после всех вычеркиваний и сокращений в нем осталась единственная фраза: «Он и она полюбили друг друга, женились и были несчастливы».

Так начинался и кончался роман «О любви».

В записной книжке среди заметок 1901 года есть такая: «Любовь. Или это остаток чего-то вырождающегося, бывшего когда-то громадным, или же это часть того, что в будущем разовьется в нечто громадное, в настоящем же оно не удовлетворяет, дает гораздо меньше, чем ждешь». Чехов перенес ее в другую книжку — как не использованную ни в каком рассказе, повести или пьесе. Но она так и осталась в записных книжках.

В исследованиях о прототипах нередко повторяется характерная ошибка, которую можно назвать «ошибкой низведения к частности».

«Женщины, — писал Чехов, — любят выхватывать из общих понятий яркие, бьющие в глаза частности». Эта мимоходом брошенная мысль оказалась пророческой: вскоре Кувшинникова узнала себя в Попрыгунье, Мизинова и Авилова нашли свои черты в «Чайке», «Ариадне», в рассказе «О любви».

В письме к Авиловой 29 апреля 1892 года Чехов с удивлением заметил: «Можете себе представить, одна знакомая моя, 42-летняя дама, узнала себя в двадцатилетней героине моей «Попрыгуньи».

Этот редкий в творческой практике Чехова случай был подробно рассмотрен в статье Ю. Соболева «Как сделана «Попрыгунья». Исчерпав материал, посторонний чеховскому тексту, Соболев пришел к характерному противоречию: Кувшинникова — так получалось — была Попрыгуньей, но Попрыгунья ни в коем случае не была Кувшинниковой. «Что Софья Петровна Кувшинникова изображена в Ольге Ивановне Дымовой — это несомненно. Это не важно, что Софья Петровна «некрасивая, с лицом настоящей мулатки, с вьющимися — только не такими жесткими, как у негров — черными волосами»... а Ольга Ивановна «со своими льняными волосами, похожа на стройное вишневое дерево...» и т. д.

Ю. Соболев сосредоточился на житейской, бытовой подоплеке дела, попытался распутать клубок, навернувшийся вокруг «Попрыгуньи». Анализировался не сюжет рассказа, но тот несложный скандальный сюжет, который связал С. П. Кувшинникову, И. И. Левитана, Д. П. Кувшинникова и, вообще говоря, мог быть известен Чехову, — если считать, что шепоток

сплетен доходил до него и так же интриговал его, как будущих его исследователей. Ради этого сюжета Ю. Соболев и пожертвовал «Попрыгуньей» (поэтика рассказа, в частности, портретные детали и сравнения — «это неважно»), на следующей же странице, впрочем, исправив очевидную свою оплошность: Чехов «отталкивался от модели для того, чтобы преобразить ее в обобщенный символ... Это — не живой человек. Это и не Кувшинникова, и никто другой, кто был или мог бы быть «моделью», «натурой» для Чехова».

Как «отталкивание» от природы реализовалось в формах чеховского повествования, каким образом «модель» преображалась в художественном тексте, становясь «обобщенным символом», — этого Ю. Соболеву уяснить не удалось.

Реальные черты С. П. Кувшинниковой, Л. С. Мизиновой, Л. Б. Яворской, Л. А. Авиловой сохранились, конечно, в «Попрыгунье», «Ариадне» и других женских образах Чехова, как сохранились в них черты других современниц, может быть, вообще всех его современниц. Подразумевалось не такое-то реальное лицо, но некое общее свойство характера, всего точнее определяемое словом «женственность». Это — злая и жальная женственность Ариадны и полярное ей праматеринское первоначало Душечки, синтез особенностей, свойств и черт, в реальном течении жизни разбавленных или растворенных. Как заметил Достоевский, «в действительности типичность лиц как бы разбавляется водой, и все эти Жорж Дандены и Подколесины существуют действительно, снуют и бегают перед нами ежедневно, но как бы в несколько разжиженном состоянии». Беда Кувшинниковой, Мизиновой, Авиловой, Яворской — или, быть может, их удача и счастье — заключена в прижизненности, в согласовании времен: земная их жизнь, конечная и завершившаяся, совпала с бесконечным художественным временем «Попрыгуньи», «Ариадны», «Душечки»... Дочь Толстого Татьяна Львовна, никоим образом не относившаяся к чеховским прототипам, писала 30 марта 1899 года: «В «Душечке» я так узнаю себя, что даже стыдно. Но все-таки не так стыдно, как было стыдно узнать себя в «Ариадне».

Сохранились письма женщин, с которыми в разные годы Чехов был связан отношениями дружбы и близости, — письма Л. И. Озеровой, К. А. Каратыгиной, Л. А. Авиловой, Л. Б. Яворской, о которой Л. С. Мизинова ревниво и насмешливо писала 2 января 1895 года: «Скоро ли Ваша свадьба с Лидией Борисовной? Позовите тогда меня, чтобы я могла ее расстроить, устроивши скандал в церкви».

Л. Б. Яворская стала княгиней Барятинской, и ей, вероятно, неловко

было вспоминать стихи, которые она когда-то посвящала Чехову. Но стихи сохранились в целости, как и умные, тонкие письма Е. М. Шавровой, которые, кажется, до сих пор еще пахнут старинными духами, и задорные, полные иносказаний и всяческих недомолвок письма Лики Мизиновой, заставляющие догадываться о том, что было, а чего не было и даже быть не могло.

Чехов писал о себе: «я никогда не прячусь»; «я никогда не лгу». Все, что он говорил в письмах о своей жизни, было правдой от первого до последнего слова, и в то же время в них не было ничего похожего на непрошеную — с душой нараспашку — откровенность. В письмах очень мало и глухо говорится о переживаниях и обидах, о тех подробностях личной жизни, которые вызывают живой обывательский интерес. В письме к брату сказано было, между прочим, что воспитанные люди молчат «из уважения к чужим ушам...».

Всякий раз, когда личной тайне — его собственной или чужой — угрожала опасность, Чехов молчал.

В письме к М. О. Меншикову 27 апреля 1899 года есть строки: «Татьяна Львовна была у меня до обеда, сестры не застала дома».

Опубликованы выдержки из дневника Т. Л. Толстой, старшей и любимой из дочерей Л. Н. Толстого: «Вот Чехов — это человек, к которому я могла бы дико привязаться. Мне с первой встречи никогда никто так в душу не проникал».

Известен также рассказ Т. Альбертини (Сухотиной), внучки Л. Н. Толстого, «Мама так увлеклась Чеховым, что думала выйти за него замуж. Она сказала об этом бабушке, которая воскликнула: «Это не партия для тебя!..» Мама не говорила больше о Чехове... и вышла замуж за Сухотина».

Проблема прототипа в ее традиционном виде либо вообще не может быть поставлена в отношении к Чехову, либо возникает в редких, исключительных случаях — и тогда не решается традиционным путем. Дело, по-видимому, не в том, что исследователь по недостатку биографических сведений («реалий») не может назвать «натуральное» лицо, которое подразумевалось или действительно стояло перед глазами Чехова, когда он писал, скажем, «Даму с собачкой», но потому, что такого рода реалий не существует в природе вещей.

В чеховских типах воплощалось не то коренное и надолго устанавливающееся и образующее иногда ряд поколений, о чем говорил в свое время И. А. Гончаров, но ощущение текущей жизни, ее конфликтность, ее переживание, свойственное разным людям, многим

людям, может быть — вообще всем людям, жившим в определенную историческую пору, в определенном общественном слое, состоянии или среде. Художественные образы Чехова обладают свойствами кристаллов: в их структуре синтезированы аморфные, растворенные в потоке жизни черты; гигантская гипербола страха, воплощенная в образе Беликова, не может быть низведена к Дьяконову, как Ариадна, Анна Сергеевна, Душечка не сводятся к Авиловой или Толстой; эти образы — высокая абстракция жизни, общее правило, по отношению к которому каждое частное, реальное лицо представляет собой исключение.

В этом плане ближайшим предшественником Чехова был, по-видимому, Гоголь: «Эти ничтожные люди, однако ж, ничуть не портреты с ничтожных людей... в них собраны черты от тех, которые считают себя лучше других... Тут, кроме моих собственных, есть даже черты многих моих приятелей, есть и твои». В этом смысле Гоголь и называл свои образы «выдумкой», как Чехов говорил о своих: «придуманно и сделано».

Лидия Алексеевна Авилова (урожд. Страхова, 1864–1943), писательница, пользовавшаяся известностью в 1890—1900-х годах. Выпустила в свет несколько книг: рассказ «Первое горе» был замечен Толстым и в исправленном виде вошел в его книгу «Круг чтения».

С Чеховым Авилова встретилась в 1889 году в доме своего зятя, издателя «Петербургской газеты» С. Н. Худекова. Здесь сложился широкий круг ее литературных связей и знакомств: А. Н. Плещеев, Н. К. Михайловский, Н. А. Лейкин, И. Н. Потапенко, Д. Н. Мамин-Сибиряк, В. А. Тихонов. С большим чувством писал о ней впоследствии И. А. Бунин: «В ней все было очаровательно: голос, некоторая застенчивость, взгляд чудесных серо-голубых глаз...»

Рассказывая об отношениях Бунина с первой его семьей, В. Муромцева заметила: «Незадолго до своей кончины Иван Алексеевич мне передал, что один раз Антон Павлович очень деликатно коснулся этой стороны его жизни, указав, что сын будет очень страдать от разрыва родителей. Рассказывая мне это, Иван Алексеевич, улыбнувшись, заметил:

— Это влияние Авиловой, как я теперь понимаю, — она говорила Чехову: ведь непременно должны быть жертвы. Прежде всего — дети. Надо думать о жертвах, а не о себе».

К Лидии Алексеевне Бунин относился с нежностью и безраздельным доверием, заранее отвергая все сомнения относительно подлинности ее «романа»: «Воспоминания Авиловой, написанные с большим блеском, волнением, редкой талантливостью и необыкновенным тактом, были для меня открытием... Я и не подозревал о тех отношениях, какие

существовали между ними... Ни одним словом не намекнула при жизни (ведь я с ней встречался) о своей любви».

Бунин был дружен с Чеховым и его домашними; отношения с О. Л. Книппер, например, с самого начала не были для него тайной. Да и едва ли в литературных кругах тех лет можно было скрыть что-либо или не заподозрить (Горький знал о Книппер задолго до венчания).

Переписка с Чеховым продолжалась у Авиловой с перерывами до конца жизни писателя. Известно 31 письмо Чехова и 3 письма Л. Авиловой (по ее требованию, ее письма были ей возвращены).

В черновике воспоминаний Авиловой можно прочитать: «Несколько лет после смерти Антона Павловича его сестра, Мария Павловна, отдала мне мои письма к нему. Они были целы. «Очень аккуратно перевязаны ленточкой, — сказала мне Мария Павловна, — лежали в его столе». Не перечитывая, я бросила их в печку. Я очень жалею, что я это сделала. Но я не могла себя не спрашивать много раз: зачем же он их собирал и берег?» (сообщено Н. С. Авиловой).

На этот вопрос ответить нетрудно, поскольку в таких точно подборках в том же столе хранилась вся корреспонденция Чехова; в конце каждого года он перебирал все вновь полученное и раскладывал по алфавиту — в этом смысле письма Л. Авиловой не составляют никакого исключения. Дошедшие до нас три ее письма, по-видимому, только потому и сохранились, что были посланы в 1904 году, незадолго до смерти Чехова, и он просто не успел уложить их в соответствующую — авиловскую — подборку.

В 1904 году Авилова писала М. П. Чеховой: «Я вовсе не хочу инсинуировать, что я его хорошо знала, что и я была для него хоть чем-нибудь. Нет, я его, вероятно, плохо знала... У меня много его писем. Но я не знаю, как он относился ко мне. Мне это очень тяжело».

Отношения между М. П. Чеховой и Л. Авиловой прервались с тех пор навсегда.

«...Грустно мне, что я Вам чужда и, возможно, неприятна. Мы не сошлись с Вами когда-то в одном вопросе, и Вы огорчились тогда до слез. С тех пор я считала, что Вы не хотите больше иметь со мной никаких отношений» (письмо 14 апреля 1939 г.).

Не дошли до нас и автографы писем Чехова, похищенные у Л. Авиловой в 1919 году (они известны по машинописным копиям, которые были сделаны М. П. Чеховой для первого шеститомного издания чеховских писем).

Нужно верить: существовало еще одно письмо, подписанное

«Алехин». В свое время оно не было показано М. П. Чеховой, и копия с него не снималась. Письмо было утрачено в том же 1919 году, но текст его запомнился наизусть так ясно, что Авилова записала его для себя от слова до слова.

По воспоминаниям Авиловой, «Алехин» отвечал на ее поздравление с женитьбой. Она узнала, что он один в Ялте, а Книппер в Москве, и написала записочку: «Была ли наша любовь настоящая любовь? Но какая бы она ни была, настоящая или воображаемая, как я благодарна Вам за нее! Из-за нее вся моя молодость точно обрызгана сверкающей душистой росой. Если бы я умела молиться, я молилась бы за Вас. Я молилась бы так: Господи! Пусть он поймет, как он хорош, высок, нужен, любим. Если поймет, то не может не быть счастлив».

Ответ она поместила в мемуарах, потом он был напечатан в чеховском томе «Литературного наследства» и включен в академическое издание его сочинений и писем, с оговорками, что текст восстановлен «по памяти»:

«Низко, низко кланяюсь и благодарю за письмо. Вы хотите знать, счастлив ли я? Прежде всего, я болен. И теперь я знаю, что очень болен. Вот Вам. Судите, как хотите. Повторяю, я очень благодарен за письмо. Очень.

Вы пишете о душистой росе, а я скажу, что душистой и сверкающей она бывает только на душистых, красивых цветах.

Я всегда желал Вам счастья, и, если бы мог сделать что-нибудь для Вашего счастья, я сделал бы это с радостью. Но я не мог.

А что такое счастье? Кто это знает? По крайней мере я лично, вспоминая свою жизнь, ярко сознаю свое счастье именно в те минуты, когда, казалось тогда, я был наиболее несчастлив. В молодости я был жизнерадостен — это другое».

27 ноября 1939 года Авилова отметила в дневнике: «Я сегодня уничтожила копию письма Алехина. Жалко. Я сделала ее после того, как погиб оригинал. Помнила каждое слово, даже длину строк. Я написала все точь-в-точь так же, даже подражая мелкому почерку А. П. Так вышло похоже, что меня это утешило. И я долго хранила эту копию. А сегодня уничтожила. Вот почему: нашли бы ее после моей смерти и, конечно, узнали бы, что это фальшивка, подделка. Кто бы мог понять, зачем она была сделана? Не возбудило бы это подозрения? Не отнеслись бы с недоверием к моей рукописи? Одна ложь все портит. Если такой явный, наивный обман, как верить словам? Почему не выдумка, что А. П. говорил мне, что меня надо любить «чисто и свято»? Почему не выдумка, что в клинике он не смог скрыть своей любви? «Один день... для меня». Один

обман — все обман, все ложь, все подделка, как письмо».

В 1939 году, когда была сделана эта запись, Л. А. Авиловой исполнилось семьдесят пять лет; она заканчивала работу над «мемуарным романом», напечатанным впоследствии под заглавием «Чехов в моей жизни» (первоначально — «Роман моей жизни» и «О любви»).

Время ушло, оставив в памяти лишь самое важное. На полях своей рукописи Л. Авилова записывала: «Тяжело жить. Надоело жить. Противно жить. И я уже не живу... Но все больше и больше люблю одиночество, тишину, спокойствие. И мечту. А мечта — это А. П. И в ней мы оба молоды, и мы вместе. В этой тетради я пыталась распутать очень запутанный моток шелка... любили ли мы оба? Он? Я?.. Я не могу распутать этого клубка».

В этих словах не только нет, но и не может быть ни тени выдумки или неправды.

В первоначальных мемуарных очерках о Чехове, опубликованных в 1910 году, Авилова не задавалась такими вопросами и не касалась любовной темы. Это был краткий, будничный по тону рассказ о знакомстве с Чеховым: приводились цитаты из писем, коротко рассказывалось о первой встрече, о премьере «Чайки» и посещении клиники Остроумова весной 1897 года. Ничего «личного» не было и в заметке «На основании договора» — о помощи в собирании материалов для собрания сочинений. И позднее, в дневнике 1918 года, Авилова не ставила Чехова на первое место в литературе и тем более в своей жизни.

Первым она считала Л. Н. Толстого, за ним — Горького, о Чехове же писала так: «Про Чехова я не сказала бы, что он великий человек и великий писатель. Конечно, нет!»

«Мемуарный роман» вызвал волну разногласий и споров (о нем писали и М. П. Чехова, и Бунин) и привел к тому, что имя Авиловой вернулось на страницы беллетристических сочинений о Чехове. Письма к ней перечитывались с особенным интересом. В них искали (и, разумеется, будут искать) лирическую тему, более важную, чем литературные и житейские новости и заботы, связавшие при жизни этих людей.

Подтекст нужен, поскольку текст в этом смысле не дает ничего. По стилю и тону письма к Авиловой очень сдержанны и спокойны — никакого сравнения с гораздо более вольным и легким тоном переписки с Шавровой, не говоря уж о Мизиновой. Основная тема писем — литературный труд, сосредоточенная, тщательная и кропотливая работа над стилем и языком короткого рассказа: «...писательница... должна не писать, а вышивать на бумаге, чтобы труд был кропотливым, медлительным».

Чехов вообще охотно делился мыслями о литературе и опытом, с веселой взыскательностью критиковал рассказы Б. М. Шавровой, М. В. Киселевой, А. Писаревой. Но в письмах к Авиловой был осторожнее в критике, осмотрительнее в советах. По-видимому, даже самые дружелюбные замечания воспринимались с обидой и вызывали отпор: «Вы петербуржца, Вы не согласитесь со мной ни в чем — уж такова моя судьба».

Сохранившиеся письма Авиловой посвящены в основном сборнику рассказов, который она тогда собирала с благотворительной целью (шла русско-японская война). Здесь есть строки, смысл которых объяснить не удастся: «Я все боялась, что я умру и не успею сказать Вам, что я Вас всегда глубоко уважала, считала лучшим из людей. И что я же оклеветала себя в Вашем мнении...»

Авилова писала свои воспоминания, как воссоздавала текст утраченного письма: следуя интонациям Чехова, его словарю, его разборчивому, тонкому почерку. Между тем, как сказал современный французский филолог Ролан Барт, «благодаря своему языку человек открыт для разгадки, его выдает сама правдивость языковой формы, неподвластная ему — своекорыстному или благородному — желанию солгать о себе».

В первоначальном тексте «Романа моей жизни» были эпитафии из Тургенева, Блока и, наконец, из Достоевского: «Об женщине нельзя сообщать третьему лицу. Конфидент не поймет. Ангел, и тот не поймет. Если женщину уважаешь — не бери конфидента. Если себя уважаешь — не бери конфидента».

Так пополнился рой прототипов чеховского романа. «Он и она полюбили друг друга...» — это не простая шутка, не пародия, а настоящий роман, содержательный и по-своему совершенный; магическая формула, охватывающая все бесконечные сюжетные варианты, какие непрерывно формирует и предлагает жизнь. Здесь вечно действуют «он» и «она», а кто они поименно — это уж дело случая, времени и судьбы...

Ролан Барт назвал подобную литературную форму, предельно содержательную и в то же время предельно краткую, «нулевой степенью письма». «Образ ходит по людям» и находит нас, претендующих на роль прототипа, на свою единственность, на то, чтобы возвыситься над астральной формулой чеховского романа и наполнить иероглифы этих местоимений — «он» и «она» — своими «я». И в этом нет никакой предумышленной неправды: «...поэтическое слово не может быть лживым, потому что оно всеобъемлюще; в нем сияет безграничная свобода, готовая озарить все множество зыбких потенциальных синтаксических связей...



Слово превращается в акт, лишенный ближайшего прошлого и окружающего контекста, но зато в нем сгущена память обо всех породивших его корнях».

Что касается «настоящей» правды, то ее не знала и сама Авилова. Прошла жизнь. Пришло время воспоминаний. Среди дневниковых записей 30-х годов есть страница об уходящей молодости и увядающей красоте, о равнодушных прохожих на улице: почему они не смотрят, не оглядываются вслед? Что они, глаза потеряли?..

Она была в Союзе писателей, видела Горького, но не решилась обратиться к нему; он ее не узнал. Канули в Лету многие авторитетные в литературе имена — никто теперь не стал бы читать И. Потапенко, Вас. Немировича-Данченко, К. Баранцевича, тем более Н. А. Лейкина; а прежде иные из них ценились выше Чехова, потому что писали романы. Канул в Лету весь ее литературный круг, забылось и ее скромное имя. А Чехов продолжал выходить все новыми и новыми изданиями, избранными и многотомными; возникла целая литература о нем, сначала на родине, а потом в Америке и в Европе. МХАТ имел ошеломляющий успех во время зарубежных гастролей; в Москве шли «Три сестры», «Вишневый сад» с участием О. Л. Чеховой (Книппер).

С появлением «мемуарного романа» имя Авиловой вернулось из небытия.

В сущности, она написала свой вариант романа о любви, который люди будут дописывать до скончания века; и он не только не хуже, но во многих отношениях содержательнее бесчисленного множества других. С его появлением в биографии Чехова, бедной событиями и, пожалуй, слишком уж ясной, появились оттенки загадочности и любовной тайны, а вместе с ними — поводы для споров и разномыслия, которым, по-видимому, уже не будет конца.

И в этом вся ее правота, вся правда ее воспоминаний...

# СТИХИЯ СМЕХА

## 1

В последние годы жизни Чехов пометил в записной книжке: «Нигде так не давит авторитет, как у нас, русских, приниженных вековым рабством, боящихся свободы... Мы переутомились от раболепства и лицемерия».

И, разумеется, он знал, что деньги, чин, авторитет, власть — все это лишь внешние атрибуты порабощения; подлинный же его инструмент, тончайший, всепроникающий и неотразимый, — страх.

Некто Червяков, мелкий чиновник, был в оперетте. Давали «Корневильские колокола». Червяков чихнул. Сидевший перед ним генерал вытер лысину. Вот, собственно, и все: «В животе у Червякова что-то оторвалось. Ничего не видя, ничего не слыша, он попятился к двери, вышел па улицу и поплелся... Придя машинально домой, не снимая вицмундира, он лег на диван и... помер».

В городе Чехова в одинаковой мере запуганы и поденщица, у которой от страха всегда дрожали руки и ноги, дрожали щеки, и миллионер: «Я боюсь за каждый свой шаг, точно меня выпорют, я робею перед ничтожествами, идиотами, скотами, стоящими неизмеримо ниже меня умственно и нравственно; я боюсь дворников, швейцаров, городских, жандармов, я всех боюсь, потому что я родился от затравленной матери, с детства забит и запуган...» («Три года»).

В одной из ранних юморесок некий обыватель в припадке сомнения сделал у самого себя обыск, но, не найдя ничего предосудительного, все-таки сводил себя в полицию.

Психологию страха Чехов исследовал чрезвычайно подробно, как, может быть, никто другой в нашей и в мировой литературе. Анализируя тему страха, пришлось бы перебрать все множество его юморесок, рассказов, повестей, пьес; пришлось бы вспомнить и «записную книжку одного мыслящего коллежского регистратора, умершего в прошлом году от испуга», и «Маску», и «Страх», написанный в 1892 году, одновременно с «Палатой №. 6», и «Архиерея», где преосвященный Петр никак не мог привыкнуть к страху, какой он, сам того же желая, возбуждал в людях: «Люди в этой губернии, когда он глядел на них, казались ему маленькими,

испуганными, виноватыми... недавно одна просительница, старая деревенская попадья, не могла выговорить ни одного слова от страха, так и ушла ни с чем».

Маниакальный страх перед жизнью, не запрещенной окончательно, но и не разрешенной вполне, безраздельно владел и душою Беликова, Человека в футляре, нелепого, ничтожного существа, умудрившегося, однако же, запугать целый город: «Мы, учителя, боялись его. И даже директор боялся. Вот подите же, наши учителя народ все мыслящий, глубоко порядочный, воспитанный на Тургеневе и Щедрина, однако же этот человек... держал в руках всю гимназию целых пятнадцать лет! Да что гимназию? Весь город!»

Среди персонажей Чехова много влиятельных лиц: генералы, губернаторы, тайные советники, миллионеры — всех и не пересчитать. Но лицо, которое держит в руках весь чеховский город, лишь одно: Человек в футляре. Где властвует страх, там властвует ничтожество, и Чехов хотел, чтобы люди поняли эту мрачную логику, эту диалектику страха.

«Под влиянием таких людей, как Беликов, за последние десять-пятнадцать лет в нашем городе стали бояться всего. Боятся громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги, боятся помогать бедным, учиться грамоте... Мыслящие, порядочные, читают и Щедрина, и Тургенева, разных там Боклей и прочее, а вот подчинились же, терпели... То-то вот оно и есть».

В Беликове снижена и развенчана тема тиранической власти, древняя тема, воплощавшаяся в старой литературе в образах такого масштаба, как шекспировский Макбет, например. Разумеется, нельзя и вообразить себе, что у Макбета «маленькое лицо — знаете, маленькое лицо, как у хорька», но Макбет в отличие от Беликова вообще немислим в пропорциях реальной жизни, в буднях, в быту. Чехов развенчал трагедийный образ, лишил его даже тени величия, потому что тиран велик лишь в глазах раба, в глазах свободного человека тиран — ничтожество.

«Беликова похоронили, а сколько еще таких человеков в футляре осталось, сколько их еще будет!

— То-то вот оно и есть, — сказал Иван Иванович и закурил трубку.

— Сколько их еще будет! — повторил Буркин».

В рассказах Чехова завершилась тема маленького человека — трогательная тема Гоголя и Достоевского, поднявших малость и унижение до трагедийных высот. Чехову принадлежат удивительные слова о человеке, в котором все должно быть прекрасно — и лицо, и одежда, и душа, и мысли, и люди в его глазах, вероятно, вообще не могли быть

«маленькими». Быть может, весь секрет заключается в том, что Чехов изображал не «маленьких» людей, а то, что мешало им быть большими, — изображал и обобщал маленькое в людях.

Существенно, таким образом, время, в течение которого уяснялись первоначальные впечатления и возникал текст. Насколько оно неторопливо у Чехова, как велика времепная ретроспектива, отделявшая художественный образ от реального прототипа, свидетельствует классический пример «Человека в футляре».

Современники, помнившие Чехова по Таганрогу, не сомневались, что за Беликовым стояло живое лицо — инспектор таганрогской гимназии А. Ф. Дьяконов. Так думал В. Г. Богораз (Тан), учившийся в одну пору с Чеховым, так писал М. П. Чехов. «Это была машина, которая ходила, говорила, действовала, исполняла циркуляры и затем сломалась и вышла из употребления. Всю свою жизнь Дьяконов проходил в калошах даже в очень хорошую погоду и носил с собой зонтик».

Известен противоположный взгляд, высказанный П. Г. Филевским (однокашник Чехова, он окончил гимназию двумя годами ранее и впоследствии преподавал в ней): «Я же положительно утверждаю, что между «Человеком в футляре» и А. Ф. Дьяконовым ничего общего нет и в этом произведении Чехова никакого местного колорита найти нельзя». Инспектор таганрогской гимназии был действительно строгим службистом (после разорения Павла Егоровича он, например, отказал Е. Я. Чеховой, просившей освободить Ивана от платы за обучение), но тем не менее отличался порядочностью и душевной щедростью: не отказывал нуждавшимся в личной денежной помощи, дом свой завещал начальному училищу, а сбережения — около семидесяти тысяч — на ежегодные пособия учителям. Внешне — и это для Филевского было главным — Дьяконов не походил на Беликова совершенно: «...одевался по-спартански: зимою шубы не носил, а легкое пальто». Не было ни калош, ни зонтика, ни прочих резких реалий Человека в футляре.

Анализируя воспоминания Филевского, Ю. Соболев отметил в свое время, что «живой моделью» для Беликова мог, кроме Дьяконова, послужить еще М. О. Меньшиков. В дневниковой чеховской записи 1896 года о нем было сказано так: «М. в сухую погоду ходит в калошах, носит зонтик, чтобы не погибнуть от солнечного удара, боится умываться холодной водой, жалуется на замирание сердца».

Меньшиков был не гимназическим педагогом, а мореплавателем, гидрографом и публицистом; он составил «Руководство к чтению морских карт» (СПб., 1891), «Лоцию Абоских и восточной части Аландских шхер»

(СПб., 1898), и как раз в 1896 году (дата дневниковой записи) некий земский начальник, оскорбленный его фельетоном в «Неделе», стрелял в него в упор и ранил (Беликова, правда, спустили с лестницы, но все же по совершенно иному поводу). За вычетом «реалий» — калош и зонтика — между Меньшиковым и Беликовым, по-видимому, ничего общего нет.

Вся проблема прототипа, не поддающаяся предметной конкретизации, не сводимая к быту, уместается тут все же между зонтиком и калошами Беликова, и создается впечатление, что для исследователей важна не психологическая содержательность этого чудовищного образа, не то, что Гоголь называл «обстоятельством душевным», а именно и только предметные реалии. Имеет смысл поэтому проследить, куда тянется и на ком обрывается «нить Ариадны» — цепочка реалий, путеводная нить комментариев к Чехову.

В записных книжках и письмах сохранился ряд заметок о людях, носивших в ясную погоду калоши и зонтики, спавших под двумя одеялами, с закрытыми ставнями — словом, о людях в футляре. В письме к Суворину 14 октября 1888 года говорилось: «Приходил из гимназии классный наставник... человек забитый, запуганный циркулярами, недалекий и ненавидимый детьми за суровость (у него привычка: взять мальчика за плечи и трепать его; представьте, что в Ваши плечи вцепились руки человека, которого Вы ненавидите)». Нечто свойственное Беликову в этом прообразе было: «Он... все время жаловался на начальство, которое их, педагогов, переделало в фельдфебелей...»

В поисках реалий нельзя миновать и письмо об И. П. Чехове: «Он, т. е. Иван, немножко поседел и по-прежнему покупает все очень дешево и выгодно и даже в хорошую погоду берет с собой зонтик» (Ал. П. Чехову, 22 или 23 сентября 1895 г.).

Среди прототипов Беликова окажется еще одно лицо, о котором в письме к И. П. Чехову сказано так: «Был Суворин с сыном Алексеем. Оба решили уволить Клюкина... сын сердит на Клюкина за то, что у него лицо маленькое, как у хорька» (июнь 1894 г.; в тексте рассказа: «лицо маленькое, как у хорька»).

Перебирая цепочку реалий до последнего звена, следует привести еще одно письмо, написанное 19 ноября 1899 года, после того, как «Человек в футляре» вышел в свет: «Ноябрьские ветры дуют неистово, свистят и рвут крыши. Я сплю в шапочке, в туфлях, под двумя одеялами, с закрытыми ставнями — человек в футляре».

За рамками рассказа, в так называемой «внетекстовой сфере» обнаруживаются, таким образом, обычные вещи, обыденные поступки —

запирать ставни, заклеивать окна, спать под двумя одеялами приходится всем.

Сущность образов (маниакальное и агрессивное мучительство страха в «Человеке в футляре», переживание стыда и лжи в «Попрыгунье») — все, что не сводится к предмету и скрыто от глаз — остается в «сфере текста» и в работах, посвященных проблеме прототипа, не раскрывается.

Пусть, однако, М. П. Чехов прав — допустим, А. Ф. Дьяконов действительно « всю свою жизнь проходил в калошах » и был единственным прототипом Беликова. Со своим гимназическим инспектором Чехов навсегда расстался в 1879 году. Рассказ же был написан двадцать лет спустя. За эти годы прошла целая жизнь, и, если инспектор Дьяконов, к тому времени уже умерший, вспоминался Чехову, то, конечно, в перспективе прожитой жизни и завершенного времени, в глубинах памяти, сохранившей лишь важное, типичное, связанное не только с Дьяконовым и не исключительно с ним одним. За Человеком в футляре стоит целый ряд разноликих людей, множество прототипов, а это, конечно, не то же самое, что « прототип » в традиционно-романическом смысле этого слова; это — некий феномен памяти, сложившийся в течение жизни, в конечном ее итоге; из « внетекстовой сферы » в рассказ вошли в конце концов только калоши да зонтик.

О Чехове говорили: жестокий талант. Но неверно было бы думать, что он ограничился отрицательной правдой о мире, не дав людям ничего взамен. Отрицательная правда — лишь полуправда, и от Чехова останется не более половины, если забыть о высоких, героических образах, о теме русской земли, о лирике, о чеховском смехе.

Смех — родная стихия Чехова, противостоящая робости, болезненной скованности, страху. Многие рассказы и юморески, в особенности ранние, писались на злобу дня; и когда в «Библиографии», например, говорилось, что вышли из печати и продаются новые книги: «Об отмене пошлины на бамбуковые палки, вывозимые из Китая. Брошюра. Ц. 40 к. Искусственное разведение ежей. Для фабрикующих ежовые рукавицы. Соч. отставного прапорщика Раздавилова. Ц. 15 к. Издание общедоступное. Способ уловлять вселенную. Брошюра урядника Любоедова-Хватова. Ц. 60 к.» — то современники, люди, жившие в эпоху Победоносцева, понимали, о чем идет речь, как понимали «Письмо к ученому соседу», «Суд», «Брожение

умов». У Чехова много сатирических образов, цитатно восходящих к Гоголю: «Смерть чиновника», «Толстый и тонкий» и ряд других — это, конечно, вариации гоголевских строк, запавших в память еще в те далекие времена, когда Чехов впервые дочитал до конца и стал перечитывать Гоголя, быть может, думая уже о себе как о писателе.

Есть у Чехова ряд обличительных рассказов и сценок, связанных с традицией Салтыкова-Щедрина — таких, как «Злоумышленник» или, например, «Дочь Альбиона», в которой Горький увидел грубое издевательство над человеческим достоинством, но много, так сказать, и просто смешных: «Хирургия», например, или «Живая хронология», «Сапоги», «Налим», «Лошадиная фамилия», «Беззаконие», «Из воспоминаний идеалиста», «Жалобная книга»... И это знаменитые, бессмертные рассказы.

Русский роман, вообще дочеховская русская литература преисполнены сознания ответственности и общественного долга, она нравоучительна и серьезна. Умное озорство Чехова похоже на шалость, какую может позволить себе потомок и наследник по отношению к своим строгим, мудрым, увенчанным лаврами предкам. Быть может, Чехов не просто продолжил то, что уже было в русской литературе — юмор Гоголя, сатиру Салтыкова-Щедрина, но дал нам то, чего до него не было: культуру смеха, просветляющего слишком серьезный, угрюмый взгляд на жизнь.

В жизни Чехов высоко ценил хорошую шутку, любил и умел озорничать, не поддавался хандре. Он хотел, чтобы веселость стала стилем жизни, русской в целом и его собственной в частности, хотя его жизнь ни легкой, ни веселой никогда не была. «Я вижу Чехова чаще бодрым и улыбающимся, хотя знал его в плохие периоды его болезни. Там, где находился Чехов, царили шутка, смех и даже шалость», — писал Бунин.

Чехов был врачом, а в глазах серьезного врача уныние и душевная тяжесть — первые и верные признаки нездоровья. В медицине со времен Гиппократы существует философия смеха, конечно, хорошо знакомая школе русских медиков и в практическом врачевании, и как одна из общих идей научной медицины. Веселость — условие и верный знак духовного здоровья, она противостоит угнетенности, подавленности и хандре, этим симптомам приближающейся болезни. Беллетрист и драматург П. П. Гнедич, встречавшийся с Чеховым в Петербурге, вспомнил его слова: «Водевиль приучает смеяться, а кто смеется, тот здоров».

Умные врачи, каких немало в художественном мире Чехова, настораживаются, встречая огорченного или встревоженного человека; они знают, что несчастье есть проявление душевной невзгоды, что к нему

можно привыкнуть, можно нести его годами, как хроническую болезнь. Исключение здесь, кажется, только одно — доктор Львов в «Иванове». Говорят: если Бог захочет наказать человека, он отнимет у него разум. Так и Чехов лишил своего Львова всякой проницательности: видя угнетенного болезнью человека, этот врач считает его «отрицательным»...

Для хорошего медика смех — субстанция лекарственная, врачующая. Вот обычные советы Чехова жене: «Не болей, не хандри, а почаще хохочи»; «Брось хандрить, брось. Засмейся»; «Будь весела, не хандри, или, по крайней мере, делай вид, что ты весела»; «Будь здорова, смейся». Его собственные письма разных лет, от ранних до поздних, переполнены юмором и воспринимаются многими как врачующее средство. Для Чехова смех, противостоящий душевной усталости, сумеркам души, — не просто более или менее мимолетное состояние духа, но культура поведения, один из устоев жизни. «Если человек не понимает шуток, пиши пропало» — это сказал не столько писатель, сколько врач. Темноту определяют как отсутствие света. Хмурые люди у Чехова — это прежде всего невеселые люди, и то, что принято называть его «пессимизмом», есть, в сущности, объективный подход к невеселой жизни, рассказ о том, во что превращается жизнь, когда в ней иссякают веселость и смех. Может быть, «хмурость» Чехова и его пессимизм, о котором так много и так настойчиво писали, — это травестированный, перелицованный юмор, юмор с отрицательным знаком.

«Смешные» чеховские рассказы далеко не так просты. Содержания, смысла, труда, всяческих словарных находок в них гораздо больше, чем нужно было бы просто для того, чтобы рассмешить нас. В «Лошадиной фамилии», например, около полусотни фамилий, лежащих вокруг да около выпавшего из памяти Овсова; и в поисках забытого имени есть сюжетный смысл — это позволяет описать жизнь старого поместья, воспроизвести реплики генеральши, особы, судя по всему, деликатной, чувствительной и суеверной, в каверзных подсказках из детской: «Тройкин? Уздечкин?»; есть в конце концов нечто вроде медицинского нравоучения: проще было сразу же обратиться к врачу, чем мучиться зубной болью, перебирая в памяти целый словарь. Богатый язык, богатый словарь...

И всегда в этих рассказах есть какая-нибудь яркая неожиданность — словарная ли, вроде «кораблекрушения товарного поезда» («Письмо к репортеру»), или: «Вы назюзюкались, и в вашем интересном положении самое лучшее теперь сидеть дома» («Скорая помощь»), или сюжетная, как в «Сапогах», где персонаж, разыскивая сапоги, нечаянно раскрывает любовную тайну: «А вы, уходя вот от ихней супруги, надели мои-с...»



Среди многочисленных персонажей «Шведской спички» есть Акулька, к которой тянется одна из нитей преступления: «Чубиков начал допрашивать Акульку, Акулька заявила, что она знать ничего не знает. «Жила я только с вами, а больше ни с кем», — сказала она».

Как простодушны, как романтичны и как неискупимы, в сущности, разочарования влюбленного в рассказе «Из воспоминаний идеалиста» — с тургеневским пейзажем в начале, с таким редким, может быть, даже единственным в богатейшем словаре влюбленных именем: Дудочка...

Со времен Рабле в мировой литературе смех, как искра, возникал при соударении словарных нелепостей, и Чехов, создавая «Роман с контрабасом», помнил это. Здесь княжна упрятана в футляр от контрабаса, здесь сам контрабасист, увидев на берегу реки княжну, похожую на тургеневскую девушку или видение из какой-нибудь забытой баллады, цепляет на крючок ее удочки букет водяных лилий, который и становится причиной дальнейших бед: «благоразумие, законы природы и социальное положение моего героя требуют, чтобы роман кончился на этом самом месте, но — увы!» И в самом деле «увы!» — в конце романа является привидение: голый, обросший волосами человек в цилиндре, и крестьяне по ночам слышат из-под мостика звуки контрабаса...

Чехов не был ни единственным в России, ни даже самым популярным юмористом. Старший современник его, И. Ф. Горбунов (1831–1895), литератор и актер, создатель сатирического образа генерала Дитятина, почти столь же знаменитого в свои годы, как Козьма Прутков, был гораздо популярнее; над его сценками — это запомнилось — умирали со смеху в переполненных залах. Язык его теперь кажется вычурным, изысканным, в нем нет простоты, ушло из памяти то, над чем смеялись и сам Горбунов, и его почитатели: нет прежних поводов для этого смеха, утратившего соль.

«Рассказ мой, — писал Чехов, — начинается, как многие русские рассказы, словами: «Был я выпимши...» И этот мотив, этот повод для смеха, это напоминание о первопричине бесчисленных бед и несчастий Чехов, начиная со «Шведской спички», использовал множество раз. Он не хуже нас понимал, что повод в своей сущности совсем не смешон, но лучше нас помнил, что смех — сильное лекарство, что «смех проймет и того, кого ничто уже не проймет».

Сколько горькой правды в веселом обличье, сколько поводов для смеха над собою заключено в его рассказах, которые мы называем «просто смешными»! В 1886 году он написал: «Александр Македонский великий человек, но стульев ломать не следует, так и русский народ великий народ, но из этого не следует, что ему нельзя в лицо правду говорить. Нельзя из

народа болонку делать». Далеко не так уж прост и этот, может быть, самый смешной из всех «просто смешных» рассказов Чехова: «Беззаконие». В основе его сюжета — гротеск, нелепое стечение обстоятельств, о каком говорят: такое в голову не придет. Сколько здесь поворотов и тем, неуместных, казалось бы, в юмористическом рассказе, какое раскаяние, какая гордость: «Спит, — прошептал он. — Ишь ты, нос у подлеца с горбинкой, отцовский. Спит и не чувствует, что па него глядит родной отец. Драма, брат! Ну что ж, извини! Прости, брат. Так уж тебе, значит, на роду написано...» Какая буря страстей волнует чеховского героя, коллежского асессора со смиренной фамилией Мигуев! Как царапается в его душе совесть, просыпающаяся вместе с чем-то нежным, теплым, грустным, вместе со смелостью, невозможной в «маленьком человеке» дочеховской русской литературы: признаться жене, что подкидыш, найденный на крыльце, в действительности — его сын... А смелость в данном случае нужно ценить особенно, помня о том, какими характерами и каким языком наделял Чехов своих юмористических героинь. Нет, ребенок окажется чужим, Чехов низвергнет своего Мигуева с трагедийных высот, не позволит ему возвыситься до божественной кары; эта сюжетная выдумка останется навсегда единственной в своем роде.

Над рассказами Чехова до слез хохотал Лев Толстой, совсем не склонный к смешливости: близкие называли его «царевной-несмеяной».

С именем большого писателя со школьных времен связывается какое-нибудь крылатое слово. Но редко бывает, чтобы в очень ранней публикации была строка, остающаяся в языке навсегда. Так случилось с «Письмом к ученому соседу» (март 1880 г., петербургский юмористический еженедельник «Стрекоза»): «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда». Вот афоризм, вот пословица, которую помнят все, цитируют же чаще других естественники, физики, астрономы. Первым тут был младший современник Чехова Лебедев («приходится, как сказал Чехов, своим умом до сотворения мира доходить») — и так до сих пор, до популярных научных статей, появляющихся в периодике нашего времени.

Чехов дал нечто большее, чем афоризм, установив точную меру невежества, абсолютный интеллектуальный нуль, ниже которого ничего уже нет — ни логики в мыслях, ни смысла в словах.

Какому известному мудрецу, философу, остролову принадлежит эта, например, фраза: «Женщине легче найти себе многих мужей, чем одного»? И не Козьма ли Прутков сказал бы следующее: «Польза просвещения находится еще под сомнением, вред же, им приносимый, очевиден»? Или афоризм об электрическом освещении: «Ты мне подавай что-нибудь

естественное, а не умственность...»?

У Чехова была природная склонность к острологии, он любил и умел создавать фразы, западающие в память. «Тираны и деспоты вы, мужчины, но как вы хитры и прекрасны!» «Незнакомая девица похожа на закупоренную склянку с неизвестной жидкостью — попробовал бы, да страшно: а вдруг там яд?» «Если тебе изменила жена, радуйся, что она изменила тебе, а не отечеству».

Крылатых слов и афоризмов в прозе Чехова много, и люди, наделенные серьезным литературным вкусом, всегда высоко ценили и ценят их — например, Бунин заметил, что если бы даже Чехов не написал ничего, кроме «Скоропостижной конской смерти» или «Романа с контрабасом», то и тогда было бы ясно, что в русской литературе мелькнул яркий и сильный ум. Сказать хорошую нелепость — да, это дано лишь умным людям, тут Бунин прав; но ведь и попятить ее — тоже.

Выписывая остроты и афоризмы, многие из которых остались в нашем языке, нужно помнить о том, что они связаны с текстом сценок или юмористических рассказиков, что, скажем, слова: «Филоксера души моей» или «Смотрите: надел размахайку и думает, что он умный человек» — сами по себе, может быть, и смешны, по существу только в целом, «в контексте». Иначе можно впасть в крайность, уже проявившуюся во множестве работ о Чехове, где, например, на одной странице собраны все юмористические фамилии, встречающиеся в прозе ранних лет: и генеральша Жеребчикова, и купец Кашалотов, и девица Подзатылкина, и жандарм Подлигайлов, и поручик Зюмбумбунчиков — и т. д., и т. д., и несть числа. В этом случае нельзя даже сказать, что мы пересолили — мы предлагаем читателю соль в чистом виде, выпарив ее, так сказать, из влаги юмора. В этом виде она неудобоварима и мало говорит нам о Чехове.

Характерная подборка подобных юмористических имен дана в статье «Ономастика» (Краткая литературная энциклопедия, т. 5), с оговоркой: «позднее Чехов использовал имена и фамилии нейтральные по содержанию...» Но Чехов до поздних лет собирал смешные фамилии: провизор Проптер, Розалия Осиповна Аромат, «маленький крошечный школьник по фамилии Трахтенбауэр», Петр Демьяныч Источников, Рыцегоборский, Свинчутка, М. И. Кладовая, Кишмиш: «Он звал себя Кишмиш, но все отлично знали, что он Кишмйш»; Зевуля, Верстак и т. д.

Несколько чеховских фраз, вызывающих невольную улыбку: «Лучше развратная канарейка, чем благочестивый волк»; «О женщины, женщины, — сказал Шекспир, и для меня теперь понятно состояние его души»; «Я твой законнорожденный муж»; «Грудь матери — это буфет для младенца».

Последняя — из числа самых забавных, но не нужно смеяться, читатель: она не имеет никакого отношения к юмору и выписана из рассказа «Убийство», может быть, самого страшного из рассказов зрелой поры (1895). Ниже идет сцена убийства и слова: «Ничто не было так страшно, как вареный картофель в крови...»

«Ум без склонности к юмору — уже не настоящий ум», — сказал Чехов Бунину. У него эта склонность сохранилась до конца жизни, и в записных книжках 90-х и 900-х годов можно найти юморески, не вошедшие в позднюю прозу и как бы заимствованные из сценок и юмористических рассказиков юношеских лет, хотя записывались они в расчете на будущее, на поздние невеселые годы. Немец — один из бесчисленных «осколочных» персонажей — произносит простейшую пословицу (в ней всего четыре слова) так: «Нашла коза на камень», и преобразенная пословица становится юмореской. Немка в записной книжке вспоминает: «Мой муж был большой любовник ходить на охоту».

Во множестве ранних чеховских юморесок, рассказов и сценок могли бы найти свое место «человек, который, судя по наружности, ничего не любит, кроме сосисок с капустой»; офицер, «у которого ничего не было за душой, кроме воспоминаний кадетской жизни»; гимназист: «Это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности», и капитан, который учил свою дочь фортификаций. Кажется, тогда только, в самом начале 80-х годов, и могли возникнуть эти фразы: «Воробьихе кажется, что ее воробей не чирикает, а поет очень хорошо»; «Дедушке дают покушать рыбы, и если он не отравляется и остается жив, то ее ест вся семья»; записи: «Граф, я уезжаю в Мордегундию», или «Университет развивает все способности, в том числе глупость». Они появились, вероятно, в самые ранние годы и затем переписывались из книжки в книжку в ходе писательской жизни, столь многообразной в своих исканиях и цельной в своих находках.

Некоторые строки в поздних записных книжках не могут быть соотнесены ни с одним из рассказов; они существуют как бы сами по себе, представляя собою юморески в чистом виде: «Госпожа Н., торгующая собой; каждому говорит: «Я люблю тебя за то, что ты не такой, как все»; «Тирли-тирли-солдатирли»; «Цвищенник пришел... цвитой, цлава тебе Господи...»

Чехов и в 90-е годы записывал для памяти юморески, которые едва ли пошли бы даже в «Стрекозе». «Три совы. От выстрела упали все три. Почему? Совпадение».

Нетрудно заметить, что запись: «Мальчик-лакей».

«Умри, несчастная» — ведет к «Ионычу» (здесь четырнадцатилетний лакей Павлуша представляет трагедию), но в записную книжку строка перешла из рассказа 1883 года «Торжество победителя», где ту же трагедию, только в «осколочном» духе, представляет чиновник.

Человек в футляре, который боялся даже лично для себя иметь «взгляды», удивительно похож на того юмористического чиновника, который сделал у самого себя обыск. Юмористическое «Я кавалер, потому что имею Анну на шее» предвосхищает знаменитый поздний рассказ.

### 3

До наших дней благополучно дожила и кочует из работы в работу жанровая схема, сложившаяся еще в литературной критике дореволюционной поры: юморески и всякого рода анекдоты Чехов писал только в ранние, «осколочные» годы; в поздних рассказах и пьесах их нет. Эта схема, как всякая схема, подкупает своей логичностью и простотой, но заключает в себе очевидное упрощение. Юмореска сохранилась и в поздние годы, в классических «серьезных» рассказах и комедиях — до «Вишневого сада». «Желтого в угол!» — откуда это? Из последней пьесы? Нет, это «Жизнь в вопросах и восклицаниях». Позднее юмореска не всегда заметна, поскольку существует в чуждом ей контексте и растворяется в нем. Слова буфетчика из рассказа «Убийство» (если читать только две строчки, как читались остроты и изречения осколочных лет), конечно, смешны. Но среди страшных подробностей, в стилизованной книжной лексике рассказа они вызывают ужас.

В поздней драматургии и прозе Чехов сохранил не только выбивающуюся из текста смешную строку, но, так сказать, ее сюжетную основу, поводы для нее и приемы ее создания. В «Ионыче», например (рассказ 1898 года, от «Стрекозы» и «Осколков» Чехова отделяет около двадцати лет), сохранены речевые ошибки, которые в ранней прозе делали все персонажи, плохо владеющие русским языком. «Иван Петрович, видя, что гость задумчив и скучает, вынул из жилетного кармана записочки, прочел смешное письмо немца-управляющего о том, как в имении испортились все запираательства и обвалилась застенчивость». Из ранних, «осколочных» лет пришли и все другие остроты Ивана Петровича: «Вы не имеете никакого римского права уходить без ужина»; «я иду по ковру, ты идешь, пока врешь, он идет, пока врет» и вся его характеристика: «Оу, смеясь одними только глазами, рассказывал анекдоты, острил, предлагал

смешные задачи и сам же решал их, и все время говорил па своим необыкновенном языке, выработанном долгими упражнениями в остроумии и, очевидно, давно уже вошедшем у него в привычку: большинский, недурственно, покорчило вас благодарю». Правда, это не так ярко и смешно, как, бывало, писал в молодые годы сам Чехов, но это в духе персонажа: если таковы самые талантливые в городе люди, то что же говорить об остальных? И как знать, может быть, все это и было в ранние годы в записных книжках Чехова, но в дело тогда не пошло.

Среди юморесок «Ионыча» есть явно поздние, созданные, вероятно, в том же году, неуместные на страницах «Будильника» или «Стрекозы», — проще говоря, не смешные, если их выделить из многосложного гармонического контекста: «Потом все сидели в гостиной с очень серьезными лицами, и Вера Иосифовна читала свой роман. Она начала так: «Мороз крепчал»... Окна были отворены настежь, слышно было, как на кухне стучали ножами и доносился запах жареного лука». Каким-то чудесным образом его начало — «мороз крепчал» — может быть, в силу своей тривиальности, оказывается смешным.

Как и в ранней прозе, где юмористический персонаж мог сказать о девушке: «Девнца а ля компрене оревуар консоме» («Ворона», 1885), в поздних рассказах французские или латинские слова намеренно или по забавной ошибке попадают не на свое место и оказываются смешными. «А засим досвидания, бонжур», — говорит фельдшер в «Скрипке Ротшильда»; «Здравствуйте, бонжурте», — приветствует гостей Туркин в «Ионыче».

С латинскими, французскими, немецкими словами, вообще с языком и словарем, Чехов делал истинные чудеса. Он относился к словарю, как живописец к своей палитре, как скульптор к мрамору: «...ведь создать из мрамора лицо — это значит убрать из него все, что не есть лицо». Что общего, например, между словами «игумен» и «Гименей» и как соединить их, «воплотить в целостном образе»? Гименей — бог семейного очага и брака в римской мифологии, игумен — настоятель мужского монастыря, могущий, в случае надобности, совершить венчальный обряд. В рассказе «Хороший конец» (1887) персонаж и говорит, совмещая два слова в одном и создавая нечто доселе неизвестное, некоего словарного монстра: «Весьма желал бы сочетаться узами игуменея». У Чехова получился не просто забавный неологизм, а небывалое существо, какое трудно себе представить: в лавровом венке, с заздравной чашей в руках и в долгополом российском подряснике...

Слова, пе к месту сказанные или поставленные не на свое место, юмористические словосочетания, комедийный синтаксис — всего этого

много и в ранней, и в поздней прозе. «Я живой человек, одушевленное имя существительное!» — говорит о себе персонаж рассказа «Суд» (1881), и Епиходов в «Вишневом саде», как бы вторя ему и припоминая: «Я развитый человек, читаю разные замечательные книги, но никак не могу понять направления, чего мне, собственно, хочется, жить мне али застрелиться, собственно говоря. Но, тем не менее, я всегда ношу при себе револьвер».

Юмористические персонажи Антоши Чехонте вообще то и дело щеголяют начитанностью — с первых же шагов в юмористике, с «Письма к ученому соседу». Один из них говорит, например, о женихе своей дочери: «С шиком, канашка, подъехал. Настоящий Вальтер-Скотт». Другие вспоминают Бокля, почему-то чаще всего Бокля, и всегда не к месту, как много лет спустя Епиходов: «Собственно говоря, не касаясь других предметов, я должен выразить о себе между прочим, что судьба относится ко мне без сожаления, как буря к небольшому кораблю. Вы читали Бокля?»

Постоянный источник юморесок и в ранней, и в поздней чеховской прозе — нелепости, бессмысленные неологизмы; неиссякаемым родником их был телеграф: «Иван Петрович скончался сегодня скоропостижно сучала ждем распоряжений хохороны вторник».

Задавшись специальной целью, можно собрать картотеку соотнесений и повторов. Вот, например, вариант знаменитого афоризма «Если тебе изменила жена...»: «Господа, я не обладаю талантом и цветами красноречия, но позвольте мне без пышных фраз высказать вам по совести... Господа, кто изменяет жене или мужу, тот, значит, неверный человек, тот может изменить и отечеству!» («Леший», 1889–1890). «Каюсь, иногда женщин я обманывал слегка, но по отношению к русскому правительству я всегда был джентльменом» («Три года», 1895).

В ранней сценке «В Москве на Трубной площади» есть учитель, завсегда птичьего рынка, которого зовут «ваше местоимение». В рассказе «Архиерей» (1902) — тоже учитель, «добрый, неглупый человек; он никогда не бил учеников, но почему-то у него на стене всегда висел пучок березовых розог, а под ним надпись па латинском языке, совершенно бессмысленная — *betula kinderbalsamica secuta*. Была у него черная мохнатая собака, которую он называл так: Синтаксис».

Симеонов-Пищпк, рассказывающий в «Вишневом саде», что самый род Симеоновых-Пищиков произошел от лошади, которую Калигула привел в Римский сенат, похож, конечно, на ранних юмористических персонажей, возводивших свою родословную к прародителям Адаму и Еве: «Адам Рубец-Откачалов и Ева Рубец-Откачалова».

Юмореска осталась в художественном опыте Чехова, в его памяти, она

пе перестала быть юмореской и в прозе поздних лет, хотя в ней отразились движение чеховского искусства и те перемены, которые происходили в русской жизни и языке. Едва ли кто-нибудь из ранних персонажей сказал бы так, как подрядчик Елизаров из рассказа «В овраге» (1900): «Все, значит, в ней на месте, все гладенько, не громыхнет, вся механизма в исправности, винтов много» — просто потому, что в начале 80-х годов «механизмы» не вошли еще в быт, как на рубеже столетий. Не могла появиться до «Вишневого сада» и эта грустная одушевленная юмореска — Шарлотта.

Сюжеты, в том числе и такие знаменитые, как «Архиерей», «Человек в футляре», отдельные образы, отдельные яркие строки, острые и меткие слова годами жили в творческой памяти Чехова, и многое в позднем творчестве восходит к трудному опыту «осколочных» лет.

«...Она была слишком соблазнительна и подчас сильно нравилась Мишеньке, но это, по его мнению, годилось не для брака, а лишь для дурного поведения» («Бабьё царство», 1894).

«С вашей стороны заслуга храбрости, так как женское сердце есть Шамиль» («Три года», 1895).

«...Первая моя жена померла в молодых летах.

— Отчего?

— От глупости» («Моя жизнь», 1896).

Но могут возразить: сам-то Чехов не любил свое раннее творчество и относился к нему отрицательно. В самом деле, перелистав его письма, можно собрать, как это сделал К. Чуковский, множество уничижительных словечек о раннем (впрочем, и позднем тоже) труде; и то, что в разрозненном виде вызвало бы улыбку или не привлекло бы внимания, ляжет на страницу книги о Чехове темным пятном. О «Медведе», «Иванове», о «Вишневом саде», об «Учителе словесности» и многом, многом еще он отзывался так же резко, как о юморесках прежних лет. Как бы ни оценивал он свое творчество — раннее ли, позднее ли, — оценки эти, как и ответственность за них, принадлежат ему одному.

Жанр юмористических писем был широко распространён в тогдашней прессе, в том слое русской журналистики, из которого на поверхность, кроме Чехова, не выбился ни один литератор. Вот пример: «Из альбома военного писаря. Письмо к предмету. Секретно. Весьма нужное. Милое, но капризное создание! Чувствуя к вам интегральные абстракты и увлекаясь манипуляцией поверхностных нервов в виду герметически созерцаемого в торичеселлевой глубине вашего душевного электричества, я эксплуатирую душевный антагонизм перед вашим животворным пейзажем, который



наполняет мой ум плантациями хлороформа, чего пластически не могут понять цивилизованные персоналы в сложном механизме аскетизма, но вы поймете и оцените цинизм человеческой организации, с которым пребываю к вам благосклонным любимый и уважаемый вами Лука Сургучев» (газета «Минута», 1882).

Спустя много лет Чехов написал пародию — не на это именно письмо, а на все бесчисленные юмористические письма, на этот жанр, хорошо знакомый всем, кому приходилось комментировать раннее творчество Чехова, годами работая с комплектами старых журналов и газет. «Егор подумал немного и стал быстро писать. «В настоящее время, — писал он, — как судьба ваша через себе определила на Военное Попрыще, то мы Вам советуем заглянуть в Устав Дисциплинарных Взысканий и Уголовных Законов Военного Ведомства, и Вы усмотрите в оном Законе цывилизацию Чинов Военного Ведомства...» Чехов написал это в 1899 году, в рассказе «На святках», прекрасно помня стилистику писем, еженедельно печатавшихся там же, где печатал свои юморески и он. «И поетому Вы можете судить, — торопился Егор, — какой есть враг Иноземный и какой Внутренний. Перьвейший наш Внутренний Враг есть: Бахус...» Перо скрипело, выделявая на бумаге завитушки, похожие на рыболовные крючки. Егор спешил и прочитывал каждую строчку по нескольку раз. Он сидел на табурете, раскинув широко ноги под столом, сытый, здоровый, мордатый, с красным затылком. Это была сама пошлость, грубая, надменная, непобедимая, гордая тем, что она родилась и выросла в трактире, и Василиса хорошо понимала, что тут пошлость, но ее могла выразить на словах, а только глядела на Егора сердито и подозрительно». «Письмо военного писаря», подписанное Лукой Сургучевым, — это, так сказать, словарный подмалевок того, что будет позднее написано чеховским Егором.

Смех Чехова... Далеко не всегда это высмеивание чего-нибудь или кого-нибудь, как это бывает в гротескных, но привычных формах сатирического обличения. Этот смех воплощал стремление к веселости, радости, свойственное всему живому — или, по крайней мере, всему, что в нас остается живым. Он позволял посмеяться над самим собою, понять себя, а может быть, и простить. «Чему смеетесь?»

Суть не только в том, что Чехов высмеивал конкретные пороки, эти вечные пережитки прошлого — чинопочитание, взяточничество, ложь. Смех несовместим с жизнью в футляре, с властным тоном указов и циркуляров, проповедей и газетных статей. Смеясь, Чехов пародировал, низводил до ничтожества тот фарисейский пафос, тот невыносимо серьезный стиль и тон, каким с подчиненными говорила власть, ибо

«власть, насилие, авторитет никогда не говорят на языке смеха».

Смех Чехова был глубоко демократичным, потому что *одни равные смеются между собой*: «В церкви, во дворце, во фронте, перед начальником департамента, перед частным приставом, перед немцем-управляющим никто не смеется... Если низшим позволить смеяться при высших или если они не могут удержаться от смеха, тогда прощай чиновничество...» (Герцен).

Веселость и смех — приметы душевной чистоты, здоровья и свободы:

Если жизнь тебя обманет,  
Не печалься, не сердись!  
В день уныния смиришь:  
День веселья, верь, настанет.

Чехов шел вослед Пушкину и Гоголю.

Дело не в сюжетах, которые он часто черпал в повестях и пьесах Гоголя, в его «Мертвых душах». Дело даже не в этой знаменитой формуле — «видимый миру смех сквозь невидимые миру слезы», хотя в юморе Чехова и звучит глубокая печаль. Дело в самом отношении к смеху, как началу героическому: у Гоголя герой «Ревизора» — смех. Закончив пьесу, ее создатель написал: «Теперь вышел я на свежий воздух. Это освежение нужно в жизни, как цветам дождь, как засидевшемуся в кабинете прогулка. Смеяться, смеяться давай теперь побольше. Да здравствует комедия!»

Стихия смеха — это, быть может, самое нужное, что дал России Чехов, освобождавший ее от психологического крепостничества, от дремучего страха перед авторитетами прошлого, от поклонения чужим мыслям. Он никогда не давал рецептов готового счастья, потому что ценил и воспитывал в своем читателе самостоятельность, волю и ум, отрицая в нем лишь одно: обломовскую склонность иметь руководителя даже в чувствах...

# ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР

## 1

«Я благодарю небо, что, плывя по житейскому морю, я наконец попал на такой чудесный остров, как Художественный театр», — написал Чехов однокашнику по гимназии, ставшему артистом этого театра, А. Л. Вишневскому.

Увлечение театром началось еще в гимназические годы, и впоследствии, когда Чехову случалось бывать в провинциальных театрах, он вспоминал таганрогскую галерку и юность. В ту пору он не только заслушивался итальянской оперой и не пропускал спектаклей с участием выдающихся русских и зарубежных драматических артистов, гастролировавших в Таганроге, — он и сам играл в домашнем театре, сочинял водевили и драмы. «Прежде для меня не было большего наслаждения, как сидеть в театре» (А. С. Суворину, 13/25 марта 1898 г.).

Поставив на сценах Москвы и Петербурга несколько водевилей, «Иванова», Чехов ясно понял, насколько устарел традиционный театр со своими мизансценами, условными штампами актерской игры и старомодной режиссурой. «Современный театр — это сыпь, дурная болезнь городов, — писал он Леонтьеву-Щеглову в 1888 году. — Надо гнать эту болезнь метлой, но любить ее — это нездорово. Вы станете спорить со мной и говорить старую фразу: театр школа, он воспитывает и проч... А я Вам на это скажу то, что вижу: теперешний театр не выше толпы, а, наоборот, жизнь толпы выше и умнее театра; значит, он не школа, а что-то другое...»

После неудачной премьеры «Чайки» Чехов писал многим своим друзьям — иногда с юмором, но чаще серьезно — о том, что на сцене ему не везет, что драматурга из него не получится: «В театре мне так не везет, так не везет, что если бы я женился па актрисе, то у нас наверное родился бы орангутанг или дикобраз» (Е. М. Шавровой, 26 декабря 1898 г.). Театр уже не был школой или «вторым московским университетом», как называли в свое время Малый театр; он становился зрелищным предприятием не слишком высокой пробы. Суворин думал, что в деградации русского театра повинна публика. Чехов возражал: «В скверности наших театров виновата не публика. Публика всегда и везде

одинакова: умна и глупа, сердечна и безжалостна — смотря по настроению». Временами он собирался распрощаться с театром навсегда. В марте 1898 года заметил в письме к Суворину: «Вы привязались к театру, а я ухожу от него, по-видимому, все дальше и дальше... И актеров не люблю».

Между тем в Москве К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко уже собрали труппу молодых актеров, чтобы основать новый театр. Вначале его решено было назвать «художественно-общедоступным», но воспротивился Чехов: «Художественный театр — это хорошее название, так бы и оставить следовало. А художественнообщедоступный — это нехорошо звучит, как-то трехполенно».

Новый театр, нашедший свою основу в строгом реализме и своеобразной национально-русской символике чеховской драматургии, представлялся самому Чехову театром злободневных проблем, без отступлений в историю и колоритную старину: «...ваш театр должен ставить только современные пьесы, только! Вы должны трактовать современную жизнь... какую живет интеллигенция и какая не находит себе трактования в других театрах, за полную их неинтеллигентность и отчасти бездарность» (О. Л. Книппер, 28 сентября 1900 г.). Поэтому Чехов так ценил живое слово в драматургии, так настойчиво советовал ставить пьесы М. Горького.

Художественную значительность постановок нового театра он увидел сразу же. «Малый театр побледнел... даже мейнингенцам далеко до нового Художественного театра», — писал он 15 мая 1899 года, вспоминая давние гастроли в России знаменитой труппы герцога Мейнингенского. Тем любопытнее, что режиссерские трактовки его собственных пьес часто вызывали недоумение и недовольство. Недоумения и разногласия могли бы быть гораздо серьезнее, и в этом случае отношение к театру не изменилось бы — так чутко откликался Чехов на все театральные неурядицы и промахи, так убежденно писал об искусстве как «области, где нельзя ходить не спотыкаясь». Постоянный успех, считал он, балует и убаюкивает, нужно быть готовым к «широким разочарованиям... и, несмотря ни на что, упрямо, фанатически гнуть свою линию» (О. Л. Книппер, 4 октября 1899 г.).

Утверждая необходимость новых форм в искусстве, Чехов высоко ценил реальность, вещьность и высокую простоту этих постановок; он едва ли принял бы «новые формы» в трактовках Мейерхольда, который «пытался опровергнуть реалистический театр и построить свой театр на абстрактно-символических основах». Как полагает современный

исследователь, В. Э. Мейерхольд, поставив спектакль «33 обморока», внес в чеховские водевили «тяжелый, несвойственный им дух ненависти».

Переписка Чехова с режиссерами и актерами МХТ — это история театра в его первом — чеховском — поколении.

Репертуар без Чехова был тогда невозможен, и какой бы успех ни сопутствовал другим драматургам, отечественным и зарубежным, все же: «Ах, Антон, если бы сейчас была твоя пьеса! Отчего это так долго всегда!.. Ждут, ждут без конца, и все только и слышишь крутом! ах, если бы сейчас была пьеса Чехова!»

Драматургия Чехова изучается обычно в двух разных планах: литературоведческом, где важны такие аспекты, как история создания, текстологический анализ, проблема традиции, связь с новейшими течениями мировой драматургии и т. д., и театроведческом: сценическая история, режиссура, ансамбль, оформление и т. д. Литературоведы говорят, например, о жанровом своеобразии чеховской драматургии, о символах «Чайки», «Трех сестер» и «Вишневого сада» или их реализме; театроведы отмечают особенности чеховских пьес в сравнении с традиционной драматургией: отсутствие яркой интриги, придающей сценическому действию упорядоченность и смысл; своеобразнейший драматургический замысел, когда у героя нет своего Яго, нет личного врага, недруга, трагической тени, которые преследовали бы его и олицетворяли бы в его глазах зло. А это приводит к тому, что конфликт захватывает в свою орбиту всех действующих лиц; источником зла, как пронизательно заметил в свое время А. П. Скафтымов, является не злая воля отдельного лица (или лиц), а «устройство жизни» в целом. Поэтому традиционные амплуа старого театра здесь не нужны, и актеры старой школы, как, впрочем, и все театралы дочеховской поры, оказывались не в своей тарелке и, как никогда прежде, нуждались в режиссере, который снял бы все недоумения и проблемы и расставил бы всех по своим местам. Это и произошло, когда К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко создали МХТ.

«Малый театр поразительно груб по сравнению с этой труппой. Какие они все умные, интеллигентные люди, сколько у них художественного чутья!.. Вообще этот театр произвел на меня впечатление солидного, серьезного дела, большого дела», — писал Чехову Горький 21–22 января 1900 года. Его слова особенно примечательны, поскольку сам он был одним из создателей нового театра и поэтому яснее других понимал его историческое значение.

В эти годы Горький вынашивал мысль о народных чтениях, народном театре — мысль, которую Чехов не одобрил: «...и народные театры, и

народная литература — все это глупость, все это народная карамель. Надо не Гоголя опускать до народа, а народ поднимать к Гоголю».

В репертуаре Московского Художественного театра пьесы Чехова и Горького появились почти одновременно, поэтому в их переписке МХТ занял серьезное место. Во многих своих письмах Чехов интересовался репетициями горьковских пьес: «Будут ли в этом сезоне ставить пьесу Горького?» «Будете ставить «Мещан»? Когда? В этом сезоне или в будущем?» (26 и 29 декабря 1901 г.). Известны замечания Чехова о режиссуре «Мещан» и возмущенное его письмо об отношении цензуры к Горькому: «...в «На дне» пет ничего вредного в каком бы то ни было смысле... А вот Суворинский «Вопрос» идет в Петербурге с Савиной и с большим успехом. Нечего сказать, милый городок!» (О. Л. Книппер, 5 февраля 1903 г.). Вероятно, Чехов помнил строки о Горьком в письме О. Л. Книппер 21 февраля 1901 года: «Горький спрашивал про тебя. Он... нехорошо выглядит, все, черт побери, ругается па Питер. «Половина людей здесь, говорит, жулики, а половина просто (pardon) — сволочь, есть хорошие, да и те шпионы».

Чехову были адресованы строки, ставшие впоследствии титульным эпиграфом ко многим и многим работам о МХАТе: «Художественный театр — это так же хорошо и значительно, как Третьяковская галерея, Василий Блаженный и все самое лучшее в Москве. Не любить его — невозможно, не работать для него — преступление — ей-Богу!» (первая половина сентября 1900 г.). Однако Горькому довелось разделить почти всеобщее тогда непонимание «Вишневого сада»: «Слушал пьесу Чехова — в чтении она не производит впечатления крупной вещи. Нового — ни слова. Все — настроения, идеи, если можно говорить о них, лица, — все это уже было в его пьесах. Конечно — красиво, и — разумеется — со сцены повеет па публику зеленой тоской. А о чем тоска — не знаю».

С книгами Чехова Максим Горький познакомился па самой заре своего писательства, во второй половине 80-х годов, когда он неуверенно, ощупью выбивался на свою настоящую жизненную дорогу, только начиная испытывать свое перо, и верил и не верил, что литература — это его судьба.

В то время Чехов впервые стал появляться в толстых столичных журналах, и лишь немногие из самых проницательных литературных критиков узнавали в способном юмористе «Осколков» и «Стрекозы»

надежду и грядущую славу русской литературы.

Г. Евреинов, тот самый студент, который готовил Горького (в те годы еще Пешкова) к поступлению в Казанский университет, впоследствии вспоминал: «Пешков показал мне рассказ Антона Чехова в каком-то юмористическом журнале, попавшемся ему под руку, восхищался этим рассказом и высказал желание научиться самому так писать».

В 1889 году Горький писал: «Мне почти больно, когда о Чехове говорят слишком громко, неуважительно. После «Припадка» я считаю Чехова писателем, который в совершенстве обладает «талантом человеческим, тонким, великолепным чутьем к боли» и обиде на людей. Хотя мне странно видеть, что у него нет чутья к радостям жизни».

Прошло почти десять лет. В октябре 1898 года Горький, ставший известным на всю Россию, писал редактору «Журнала для всех» В. С. Миролюбову: «Говорят, в Ялте Чехов. Если Вы знаете и видите его, поклонитесь ему от меня. Высоко чту его талант, жду от него потрясающих душу, высокой красоты, могучей силы произведений». В этом журнале появились последние рассказы Чехова — «Архиерей», «Невеста».

Потом Горький отправил в Ялту два тома своих рассказов и написал: «Собственно говоря — я хотел бы объясниться Вам в искреннейшей горячей любви, кою безответно питаю к вам со времен молодых ногтей моих, я хотел бы выразить мой восторг пред удивительным талантом вашим, тоскливым и за душу хватающим, трагическим и нежным, всегда таким красивым, тонким... Сколько дивных минут прожил я над вашими книгами, сколько раз плакал над ними и злился, как волк в капкане, и грустно смеялся подолгу». Чехов ответил дружески: «Вчера на ночь читал Вашу «Ярмарку в Голтве» — очень понравилось... Я очень, очень рад нашему знакомству и очень благодарен Вам и Мирову<sup>[6]</sup>, который написал Вам обо мне».

Личная встреча произошла в марте следующего, 1899 года, когда Горький вместе с Миролюбовым приехали в Ялту.

Уходил в прошлое XIX век, творчество Чехова воспринималось как завершающая глава классической русской литературы; в статье «По поводу нового рассказа А. П. Чехова «В овраге» Горький заметил, что русский литературный язык создали Пушкин, Тургенев и Чехов. Наступали новые времена, и в творчестве Горького Чехов находил новые, никем еще не тронутые типы и образы, новые темы, каких ее знало предшествующее столетие.

«Когда я читал «Мещан», то роль Нила казалась мне центральной. Это не мужик, не мастеровой, а новый человек...» (К. С. Станиславскому, 20

января 1902 г.).

В переписке с Горьким Чехов охотнее, чем с кем бы то ни было, обсуждал события общественной жизни России, которые становились все более неотложными и острыми на рубеже столетий. «Академический инцидент», когда Чехов сложил с себя почетное звание в знак протеста против жандармского вмешательства в дела Академии наук, — яркое, но далеко не единственное свидетельство независимости и личного мужества Чехова.

В эту пору он много думал и говорил о молодежи и студенческих волнениях, о которых знал, в частности, от Горького, писавшего ему: «А студентики — милые люди, славные люди. Лучшие люди в эти дни, ибо бесстрашно идут, дабы победить или погибнуть. Погибнут или победят — не важно, важна драка, ибо драка — жизнь. Хорошо живется!»

К концу жизни политические взгляды Чехова становились все определеннее, он серьезно, озабоченно думал о будущем России, быть может, не без влияния горьковского бунтарства понимая неотвратимость перемен. В 1901 году Горький писал В. А. Поссе: «А. П. Чехов... говорит мне: «Чувствую, что теперь нужно писать не так, не о том, а как-то иначе, о чем-то другом, для кого-то другого, строгого и честного». Полагает, что в России ежегодно, потом ежемесячно, потом еженедельно будут драться на улицах и лет через десять-пятнадцать додерутся до конституции. Путь не быстрый, но единственно верный и прямой. Вообще, А. П. очень много говорит о конституции, и ты, зная его, разумеется, поймешь, о чем это свидетельствует». Чеховское стремление писать для «кого-то другого, строгого и честного», конечно, связано с его мыслями о молодежи, о том поколении русских людей, чей черед наступал в эту пору.

Письма Горького к Чехову, особенно 1898–1899. годов, написаны человеком очень еще молодым, широким и щедрым в выражении своих привязанностей и антипатий: «...бывают минуты, когда мне становится жалко себя — такая минута сейчас вот наступила, — и я говорю о себе кому-нибудь, кого я люблю. Такого сорта разговор и называю омовением души слезами молчания, потому, видите ли, что хоть и много говоришь, но глупо говоришь и никогда не скажешь того, чем душа плачет...»

Это своеобразное объяснение в любви Чехов принял с такой же серьезностью, пониманием и тактом, с каким прочитал следующие строки год спустя: «...рельс подо мною нет, я свежо чувствую и не слабо, думать же — не умею, — впереди ждет меня крушение...» Он ответил тогда письмом, в котором определил первоисток творчества, его основной стимул — искание жизненного пути: «Ваши строки насчет паровоза,



рельсов и носа, въехавшего в землю, очень милы, но несправедливы. Врезаются в землю носами не оттого, что пишут, наоборот, пишут оттого, что врезаются носами и что идти дальше некуда».

Видя в Горьком писателя нового, младшего поколения («Горький моложе нас с тобой, у него своя жизнь», — заметил он в письме к В. И. Немировичу-Данченко 2 ноября 1903 года), Чехов с большим интересом воспринимал литературно-критические суждения, для которых находилось место едва ли не в каждом горьковском письме. Среди современных критиков он не нашел своего Белинского, чувствовал себя в этом смысле обделенным («я двадцать пять лет читаю критики на мои рассказы и ни одного ценного указания не помню, ни одного доброго совета не слышал», — сказал он однажды Горькому); Горький же редко ограничивался частными замечаниями или похвалами, но стремился к обобщенным литературно-критическим формулам, которые остались в истории русской литературы: «...Дядя Ваня» и «Чайка» — новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа»...

Вероятно, Чехова несколько озадачивала романтическая приподнятость горьковских писем, сам он писал сдержаннее; иные строки читал, должно быть, с улыбкой: «Я — фантазер по природе моей, и было время, когда я представлял Вас себе стоящим высоко над жизнью. Лицо у Вас бесстрастно, как лицо судьи, и в огромных глазах отражается все, вся земля, и лужи на ней, и солнце, сверкающее в лужах, и души людские. Потом я увидел Ваш портрет... смотрел на него долго и ничего не понял».

Чтобы увидеть разницу стилей, довольно сравнить романтическую историю о Данко у Горького и несколько строк чеховского рассказа «Дом с мезонином»: «Меня томило недовольство собой, было жаль своей жизни, которая протекла так быстро и неинтересно, и я все думал о том, как хорошо было бы вырвать из своей груди сердце, которое стало у меня таким тяжелым».

Есть какая-то непреодолимая словарная трудность, не позволяющая назвать Чехова «учителем» Горького — так ненавязчиво высказывал он свои критические замечания, часто весьма суровые. Но вполне верно было бы сказать, что Чехов делился с Горьким «творческим опытом». Он писал 3 января 1899 года: «...красочность и выразительность в описании природы достигаются только простотой, такими простыми фразами, как «зашло солнце», «стало темно», «пошел дождь»...» Но все эти определения, олицетворяющие высокую стилистическую простоту чеховской прозы, были уместны только в контексте этой прозы и не годились для других

писателей, с ярким, приподнятым или романтическим стилем, особенно для Горького, который в ноябре 1898 года писал: «...нужно быть извергом добродетели, чтобы любить, жалеть, помогать жить дряпным мешкам с кишками, каковы мы. И тем не менее все-таки жалко людей. Я вот человек далеко не добродетельный, а ревел при виде Вапи... Мне, знаете, кажется, что в этой пьесе Вы к людям — холоднее черта. Вы равнодушны к ним, как снег, как вьюга».

Появление «Чайки» и основание Московского Художественного театра — два близких по времени (1895–1898) события, которые обозначили границу между традиционной сценой и театром XX века. Вместе с новым драматическим материалом, неудобным для старой сцены, появились и принципиальная режиссура, иное оформление, новая стилистика актерской игры. Всего яснее это выразилось в сценической истории «Чайки». Судя по свидетельствам современников, в вечер ее премьеры произошло событие, какие случаются редко; на сцене шла пьеса, опередившая свой век, и зал не понял ее и не сумел ее воспринять. Так ранее было и с «Ивановым», и со «Степью»: новаторские по своей сущности, эти вещи воспринимались как неудавшиеся.

Чтобы понять происходившее в Александрийском театре, нужно поставить себя на место зрителя, сидевшего в тот вечер где-нибудь в партере и с привычным интересом следившего за действием. Он читал на афише и в программе, что «Чайка» — это комедия, он, как и вся публика, не был настроен на серьезный лад. Предстоял бенефис популярной актрисы Е. И. Левкеевой (в «Чайке» она не играла, а была занята в водевиле «Счастливый день», шедшем «под занавес» вечера). Никто, конечно, и предположить не мог, что комедией может быть названа совсем не смешная, глубокая пьеса, в которой не было ни одной легкомысленной роли, ни одной веселой сцены или забавной фигуры — то, к чему привыкли и чего ждали от комедии театральные завсегдатаи тех лет. Поэтому публика смеялась — или, говоря точнее, старалась смеяться — там, где смеяться было нечему.

«В первом же явлении, когда Маша предлагает Медведенко понюхать табак... в зрительном зале раздался хохот. Весело настроенную публику было трудно остановить. Она придиралась ко всякому поводу, чтобы посмеяться... Нина — Комиссаржевская нервно, трепетно, как дебютантка,

начинает свой монолог: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени...» — неудержимый смех публики... Комиссаржевская повышает голос, говорит проникновенно, искренно, сильно, нервно... Зал затихает. Напряженно слушают. Чувствуется, что артистка захватила публику. Но вопрос Аркадиной: «Серой пахнет. Это так нужно?» — снова вызывает гомерический хохот... Третий акт доставил публике много веселья. Выход Треплева с повязкой на голове — смешок в зале. Аркадина делает перевязку Треплеву — неудержимый хохот... Шум в зале. Вызовы автора и актеров... Шиканье».

Неудачный дебют «Чайки» — не просто заурядный провал из числа тех, какие случались и будут случаться в театре (актеры не знают ролей, путают мизансцены, играют невыразительно, серо, скучно, или же на сцене случается что-нибудь шумное, скандальное — какой-нибудь непорядок или неряшество, с грохотом падают декорации и т. д.). В этот вечер все было неправильно, от афиши до оформления сцены, от грима актеров до шиканья зрителей; случилось великое недоразумение, и мало кто был в состоянии понять его истинный смысл. В записной книжке Чехова есть помета: «Сцена станет искусством лишь в будущем, теперь же она лишь борьба за будущее».

Чехова не было в МХТ в день триумфа «Чайки» 17 декабря 1898 года. А. Л. Вишневский восторженно писал ему в Ялту: «За одиннадцать лет моей службы на сцене таких волнений и радостей я не знаю!!!» Эти три восклицательных знака верно отражают царившее в театре «патетическое» настроение. А. С. Лазарев-Грузинский, тоже старинный знакомый, рассказывал Чехову в письме: «С первого же акта началось какое-то особенное, если так можно выразиться, приподнятое настроение публики, которое все повышалось и повышалось. Большинство ходило по залам и коридорам с странными лицами именинников, а в конце (ей-Богу, я не шучу) было бы весьма возможно подойти к совершенно незнакомой даме и сказать: «А? Какова пьеса-то?» Серпуховской врач И. Г. Витте написал Чехову в начале 1899 года: «О «Чайке» много говорят. Говорят, например, что «Чайкою» положено начало эры драмы, где интрига уступает место жизни и вопросам времени».

«Режиссерский театр» называют иногда «театром настроений», подразумевая некий импрессионизм и художественное своеволие, возникающее всякий раз, когда главное лицо — не драматург, а постановщик. МХТ в самом деле открывал путь к динамичным спектаклям, к бесконечным вариациям интонаций и красок, в отличие, например, от Малого театра, где главенствовала монументальная традиция —

наследственное сходство образов, целые актерские династии — из десятилетия в десятилетие, из века в век. Сцена будущего, о которой думал Чехов, — это современность постановок и своевременность режиссерских вариаций, поскольку театр погружен в жизнь своих зрителей и каждый следующий спектакль идет на гребне новой волны эмоций и ожиданий зала. Не режиссерское своеволие, а дух времени, отраженный в настроениях галерки и партера, — вот что дает «режиссерскому театру» динамику и жизнь. Чтобы соответствовать этому, драматургический материал должен заключать в себе множество возможностей, из которых выбирается нечто сегодняшнее, воспринимаемое театром как нужное, как «свое». Иными словами, в нем должно быть некое вечное, так сказать, «родниковое» содержание: к роднику прибегают, пока он бьет. У Чехова это — идея родины, совести и судьбы.

## «ПОСЛЕДНЯЯ СТРАНИЦА ЖИЗНИ»

«Здравствуйте, последняя страница моей жизни, великая артистка земли русской», — написал Чехов в июне. 1899 года 29-летней О. Л. Книппер.

В 1897 году тяжелые легочные кровотечения, заставившие лечь в клинику, по-видимому, навсегда подорвали его силы. Вскоре умер отец, без него опустело и было продано Мелихово. Чехов по совету врачей перебрался в Ялту. Начался последний период его жизни, который — Чехов это ясно и спокойно понимал — не мог продолжаться долго.

В ялтинском доме Чехов переживал приступы болезненного одиночества, настолько острые, что юмористическая сдержанность временами оставляла его, и в одном из писем он заметил: «Я чувствую, как здесь я не живу, а засыпаю или все ухожу, ухожу куда-то без остановки, бесповоротно, как воздушный шар» (В. Ф. Комиссаржевской, 25 августа 1900 г.). В эту пору в его жизнь вошла Ольга Книппер, актриса только что основанного Художественного театра. Он увидел ее впервые осенью 1898 года в роли Ирины на репетициях «Царя Федора Иоанновича». Из Ялты он написал Суворину: «Ирина, по-моему, великолепно. Голос, благородство, задушевность — так хорошо, что даже в горле чешется... Если бы я остался в Москве, то влюбился бы в эту Ирину». Ему даже не понравился И. М. Москвин, исполнявший главную роль, и в письмах Немировичу-Данченко слышны ревнивые упреки, почему рецензенты больше хвалят Федора, а не Ирину.

Весной следующего года Чехов, по обыкновению, приехал в Москву, Книппер вспоминала: «И в первый день Пасхи пришел вдруг Чехов с визитом, он, никуда и никогда не ходивший в гости...» Вместе с нею отправился он и на выставку картин Левитана. Только теперь впервые увидел их «Чайку»: Книппер играла, как и на премьере, Аркадину. 5 мая он подарил ей фотографическое изображение мелиховского флигеля: «Мой дом, где была написана «Чайка». Ольге Леонардовне Книппер на добрую память». Потом снялся с артистами Художественного театра, участвующими в «Чайке». И пригласил Ольгу Леонардовну в Мелихово; она прогостила три дня.

16 июня было отправлено первое письмо ей — на Кавказ. Так началась переписка, прерывавшаяся лишь на время коротких встреч. В чеховском эпистолярном наследии это самая обширная переписка: его писем и

телеграмм — 433, ее — более 400.

1 июля он писал: «Да, Вы правы: писатель Чехов не забыл актрисы Книппер. Мало того, Ваше предложение поехать вместе из Батума в Ялту кажется ему очаровательным». Потом план несколько изменился: Чехов поехал в Таганрог и с Книппер встретился в Новороссийске. Оттуда плыли на пароходе в Ялту, где у Чехова началось строительство дома. Он поселился в гостинице «Марино» на Набережной, она — в семье доктора Л. В. Средина. Гуляли по окрестностям Ялты, а 2 августа вместе уехали в Москву.

М. Горький, хорошо осведомленный о закулисной жизни театра, в самом начале 1900 года писал в Ялту: «Да, говорят, вы женитесь на какой-то женщине-артистке с иностранной фамилией». И точнее — в следующем письме: «Книппер — дивная артистка, прелестная женщина и большая умница».

В то время Чехов едва ли сколько-нибудь серьезно думал о женитьбе, да и относительно собственного будущего светлых надежд не питал. Но молва уже крепко связала его имя с именем Книппер, которая 27 августа 1900 года писала ему: «Вишневский меня почему-то называет «бедной невестой» и при этом громко и значительно хохочет... Санин мне разрешает меньше давать на подписки, т. к. «этой девушке нужны теперь деньги», говорит он. Ты не понимаешь, на что они все намекают?»

Триумфальный успех «Чайки», которая стала символом нового театра и всего живого, «еретически-гениального» в русском искусстве конца века, привел к тому, что в театре ждали новых пьес и через О. Л. Книппер осведомлялись о планах Чехова и торопили его: «Влад. Ив. спрашивал, когда ты пришлешь пьесу, и все сильно спрашивали, думали, что я привезу верное известие. Но разве я могу добиться толку от Антона Чехова? Сам посуди» (7 августа 1900 г.).

Чехов думал тогда о «Трех сестрах», о роли, предназначавшейся О. Л. Книппер. Машу она играла, как сказано в одном из писем, с наслаждением, больше того — открыла в этой роли новые черты своего артистического характера, «уяснила себя самой себе». Не без помощи Чехова, объяснявшего ей, как важно молчать в «Трех сестрах» — или, точнее говоря, играть, не произнося ни слова в роли, где вся трагедия несбывшейся жизни ушла в подтекст: «Ой, смотри! Не делай печального лица ни в одном акте. Сердитое, да, но не печальное. Люди, которые давно носят в себе горе и привыкли к нему, только посвистывают и задумываются часто. Так и ты частенько задумывайся на сцене, во время разговоров. Понимаешь?»

Они венчались 25 мая 1901 года в церкви Воздвижения на Овражке, в Воздвиженском переулке на Плющихе. За месяц до того Чехов писал из Ялты: «Если ты дашь слово, что ни одна душа в Москве не будет знать о нашей свадьбе до тех пор, пока она не совершится, — то я повенчаюсь с тобой хоть в день приезда. Ужасно почему-то боюсь венчания и поздравлений, и шампанского, которое нужно держать в руке и при этом неопределенно улыбаться». В день венчания отправил телеграмму матери: «Милая мама, благословите, женюсь. Все останется по-старому. Уезжаю на кумыс. Адрес: Аксеново Самаро-Златоустовской. Здоровье лучше». В Аксенове находился санаторий.

3 августа, в Ялте, чувствуя себя снова хуже, составил завещание. Лист бумаги с текстом, обращенным к сестре Марии Павловне (отдан на сохранение Ольге Леонардовне). Кончалось завещание так: «Помогай бедным. Береги мать. Живите мирно». 20 августа жена уезжала в Москву, и Чехов проводил ее до Севастополя.

Опять продолжалась переписка. В Ялте он остался с матерью.

В переписке этих людей жизнь театра, который как раз в эти годы утверждал себя, переживая пору подъема и нарастающего успеха, занимает основное место. Книппер сообщала Чехову обо всем, что случалось на сцене и за кулисами, — и о том, как при каждом новом исполнении принимались «Чайка», «Три сестры», «Дядя Ваня», «Вишневый сад», и о том, как репетировали «Па дне» Горького, и о режиссерской работе Станиславского и Немировича-Данченко, и о мелких сценических неурядицах и смешных обмолвках, и о многом, многом еще, без чего едва ли возможно представить себе историю театра.

Есть в этих письмах какая-то своеобразная драматургия с глубоким и сложным подтекстом. «Хотя твои письма и ласковы, но отчего меня дрожь пробирает, когда я их читаю по несколько раз... Вообще получается чепуха из нашей жизни», — заметила однажды она.

Переписка драматурга и актрисы, для которой были созданы «Три сестры» и «Вишневый сад», мало похожа на обычные супружеские письма, в ней не так легко выделить какой-то лирический, «семейный» сюжет — не потому, что такого сюжета не было вовсе, но потому, что он, как пьеса на действия, распадается на фрагменты, прерываясь на краткое время встреч и свиданий и заполняя целые сезоны разлуки, когда Чехов жил в Ялте, а жена его играла в Москве: «...получил от тебя письмо, в котором ты пишешь, что приедешь к первой педеле поста. Это для того, чтобы уехать в среду на той же неделе в Петербург? О, не мучь меня, моя милая, близкая моя, не пугай! Немирович не пустит тебя, а если пустит, то непременно схитрит в

чем-нибудь, как-нибудь, так что твой выезд из Москвы окажется невозможным, иначе, мол-де, придется театр закрыть. Быть может, я и ошибаюсь, — не знаю!» (23 января 1902 г.).

Книппер настолько сжилась со своими сценическими образами, с гримом и декорациями, что временами вполне серьезно надеялась скрасить ялтинское одиночество Чехова с помощью театрального реквизита; в письме 30 декабря 1901 года она предлагала навесить за окнами ялтинского дома декорацию Москвы, «какого места ты пожелаешь... чтобы тебе было приятно взглянуть из окна».

Чехов и его жена были людьми особенными, единственными в своем роде, они — люди редкой и прекрасной судьбы. Дело не только в их одаренности, в том месте, какое им обоим — ему и ей — суждено было занять в истории русского искусства; тут важна приверженность к своему делу, определявшая и характеры этих людей, и образ их жизни: у Чехова — одиночество писательского труда, у Книппер — сцена, кулисы, спектакли и репетиции. «Я иногда сильно ненавижу театр, а иногда безумно люблю, — писала она Чехову. — Ведь он мне дал жизнь, дал много горя, дал много радости, дал тебя, сделал меня человеком».

И Чехов, конечно, хорошо видел эти различия, когда задолго до венчания в письме к своей будущей жене отклонял всякие объяснения и длинные разговоры — «с серьезными лицами, с серьезными последствиями... Если мы теперь не вместе, то виноваты в этом не я и не ты, а бес, вложивший в меня бацилл, а в тебя любовь к искусству».

Поэтому такое странное впечатление производят и запоздалые упреки в адрес Книппер (зачем не оставила сцену), и целые страницы, обеляющие ее. Приходится, помимо всего прочего, помнить о том, что Чехов в эту пору был смертельно болен и знал об этом так же хорошо, как и о том, что его болезнь небезопасна для окружающих. Большая актриса может сыграть роль сиделки в какой-нибудь драме и сыграет ее, вероятно, прекрасно; но едва ли она, эта актриса, с ее привычкой к костюму и гриму, к условной сценической жизни и смерти, способна быть сиделкой на протяжении многих месяцев и лет, и не на сцене, не в зрительном зале. И будто бы Чехов, лучше других понимавший различие между обыденной жизнью и поэтической жизнью на сцене, мог согласиться на это и разрешить жене бросить театр...

«Значит, скоро ты сделаешься знаменитой актрисой, Сарой Бернар? Значит, тогда прогонишь меня? Или будешь брать меня в качестве кассира? Дуся моя, нет ничего лучше, как сидеть на зеленом бережку и удить рыбу, или гулять по полю» (17 марта 1902 г.).



Отношения Книппер и Чехова продолжались недолго, около пяти лет, супружество их длилось того меньше, три года. Их письма — очень разные письма очень разных людей: «Ты человек сильный, а я ничтожный совершенно, и слабый. Ты все можешь переносить молча, у тебя никогда нет потребности поделиться» (28 августа 1902 г.).

У нее эта потребность была, ей хотелось и поговорить, и душу отвести, и утешиться; Чехов же ценил сосредоточенность, был немногословен, писал охотнее, чем говорил, о своей работе не умел говорить совершенно. «Мне грустно, грустно. Ты счастливый. Ты всегда такой ровный, такой безмятежный, и мне иногда кажется, что на тебя не действуют никакие разлуки, никакие чувства, никакие перемены... что-то есть в тебе одно, что не позволяет тебе придавать значение... нашей каждодневной жизни» (29 августа 1902 г.). И в одном из ранних писем: «А тебе хочется меня увидеть? Или тебе и без меня хорошо? Ты ведь холодный человек будущего!» (23 августа 1900 г.).

Чехов, написавший десятки рассказов и повестей о семейной жизни — ранних, юмористических, которые должны были смешить читателя, но все же каким-то непонятным образом наводили его на невеселые мысли, и поздних, таких, как «Жена», «Черный монах», «Три года», «Дама с собачкой», — конечно, предвидел, какую душевную смуту вызовет столь Своеобра3Наfl семейная жизнь, и не желал этой смуты — ни для себя, ни тем более для Ольги Леонардовны. Да и у нее временами бывали тревожные предчувствия, тяжелые мысли: «Это будет ужасно, если я когда-нибудь взгляну на себя и на свою жизнь иными глазами, чем может быть теперь. Может, я казнить себя буду...» (12 января 1902 г.).

Она писала о себе: «мифическая жена»; в 1903 году она переживала какой-то болезненно острый душевный конфликт, отразившийся в ее письмах, полных раскаяния и того недоумения перед будущим, которое, кажется, не оставляло ее после венчания ни на день. «Я ужасная свинья перед тобой. Какая я тебе жена?... Раз я вышла замуж, надо забыть личную жизнь... Я очень легкомысленно поступила по отношению к тебе, к такому человеку, как ты. Раз я на сцене, я должна была оставаться одинокой и не мучить никого» (13 марта 1903 г.).

Таких писем в первой половине 1903 года было довольно много, душевная неудовлетворенность и тревога не оставляли ее.

Чехов терпел и отшучивался — 5 февраля писал, например: «Значит, ты меня уже бросила? Уже не любишь? Если так, то напиши, и я вышлю тебе твои сорочки, которые лежат у меня в шкафу, а ты вышли мне калоши мои глубокие. Если же не разлюбила, то пусть все остается по-старому».

24 января 1903 года Чехов писал жене о молодости, которая пройдет через 2–3 года («если только ее можно еще назвать молодостью»), о том, что надо торопиться, чтобы вышло что-нибудь; слова в этом письме — «нам с тобой осталось немного пожить» — оказались вещими, потому что жить Чехову в самом деле оставалось немногим более года.

# «НОВЫЕ ФОРМЫ»

## 1

Лев Толстой заметил, читая Чехова: «Ни Достоевский, ни Тургенев, ни Гончаров, ни я не могли бы так написать». Так кратко? Нет, сказано было о новых — совершенно новых для всего мира — формах письма, подобных которым он «не встречал нигде...» Чтобы правильно понять смысл этих слов, нужно вспомнить, сколько и на скольких языках читал на протяжении своей жизни Лев Толстой.

Вопрос о «новых формах» не сводится, очевидно, к формальным различиям между рассказом, периодом, фразой Чехова и, скажем, главой, периодом, фразой классического романа: чеховская страница ни на букву не короче тургеневской. «Дворянское гнездо», «Братья Карамазовы», «Война и мир» написаны в своем роде коротко. Новые формы в литературе подразумевают то, что Чехов называл «способом мышления»: он не просто иначе (короче) строил фразу, но иначе представлял себе описываемый ею образ.

«Героев своих, актеров, Вы трактуете по старинке, как трактовались они уже лет сто всеми, писавшими о них; ничего нового, — заметил Чехов в письме к А. И. Куприну 1 ноября 1902 года. — В первой главе Вы заняты описанием наружностей — опять-таки по старинке, описанием, без которого можно обойтись».

У Чехова — речь идет не об отдельных рассказах, но о полном составе его прозы — традиционное портретное описание замещено системой знаковых деталей и метафор, которые позволяют читателю вообразить себе облик персонажа, не предлагая ему столь чеканных и точных, как это было в романе, портретных форм. Здесь, как заметил один из чеховских героев, «внешний вид наружности не составляет важного предмета». Чехов, по-видимому, стремился к тому, чтобы читатель не «видел» образ, а жил в образе, который всего правильнее было бы назвать «пространством души».

Читатель привык между тем воспринимать романические образы живо, и его наивность имела свой резон: герои классического романа в определенном смысле были лицами историческими, «живыми». Давая героям «Войны и мира» имена Болконский, Ростов, Денисов (не говоря уж о реальных именах), Лев Толстой обращался к памяти читателя;

достоверность входила в творческий замысел. В русском реалистическом романе между «типом» и «прототипом» существовали определенные связи и соотношения, хотя труд писателя, как и говорил об этом Толстой, вовсе не сводился к простому копированию живых лиц и реальных прообразов. Более того само понятие «тип» включало в себя, на взгляд русских романистов, определенное конкретно-историческое содержание, «нечто коренное — долго и надолго устанавливающееся и образующее иногда ряд поколений». И. А. Гончаров, которому принадлежат эти слова, писал Ф. М. Достоевскому 11 февраля 1874 года: «Вы... говорите, что «зарождается такой тип»; простите, если я позволю заметить здесь противоречие: если зарождается, то это еще не тип. Вам лучше меня известно, что тип складывается из долгих и многих повторений или наслоений явлений и лиц, где подобию... учащаются в течение времени и, наконец, устанавливаются, застывают и делаются знакомыми наблюдателю. Творчество... может являться только тогда... когда жизнь установится; с новою, нарождающеюся жизнью оно не ладит; для нее нужны другого рода таланты...»

Текущая, неустоявшаяся, «случайная» жизнь — вот граница, перед которой остановился и сам Достоевский: «Но что делать, однако ж, писателю, не желающему писать лишь в одном историческом роде и одержимому тоскою по текущему? Угадывать и... ошибаться».

В историческом повествовании прототипы узнаются без комментариев («Война и мир»). Чаще они выявляются в сопутствующих материалах — письмах, мемуарах, черновиках. В набросках Тургенева, например: «Сабина... сложена гибко, стройно, линия бедер, как у М..., губы, как у Диди»; «хорошая русская барышня (лицо взять у кн. Ел. Львовой)»; «Наружность как у того доктора, с которым я обедал... Прихватить Колаша»; «Списать Щербаня». В современных изданиях воспроизводятся иной раз фотографические изображения прототипов, удостоверяющие, так сказать, личность героев: «Кутеп — печник из Васильевского... прототип Егора из рассказа «Веселый двор».

Иллюстративных материалов такого рода в наследии Чехова нет вообще, сама возможность изучения его искусства на подобном уровне, по-видимому, совершенно исключена.

Чехов много думал и говорил о субъективности и объективности мышления, о содержании «общих понятий», которыми оперирует серьезная творческая мысль и которые рядовое суждение то и дело низводит до частности, до бытовой конкретности знакомого предмета, фигуры, лица. «Мы с Вами субъективны», — писал он, например, Суворину, стараясь

растолковать ему, каким образом зоолог в общих понятиях «животное» или «животный мир» совмещает и крокодила, и соловья, и волка, и, скажем, косулю, в то время как для рядового рассудка «животное» — вообще не понятие, но именно косуля или только крокодил. «Люди, которые сумели осмыслить только частности, потерпели крах... То же самое и в беллетристике» (18 октября 1888 г.). Чехов был человеком широко думающим, и, стремясь раскрыть его мысль, приходится осваиваться с масштабом и рангом этой мысли. Иначе ошибки неизбежны — тут нетрудно запутаться в частностях и, наконец, kl\_; и предупреждал Чехов, потерпеть крах.

Здесь нужен был иной подход к материалу жизни. Смысл чеховского новаторства следует, по-видимому, искать в том, что, опираясь на художественный опыт классического романа, он создал повествовательную систему, столь же текучую, как сама жизнь, нашел способы типизации мимолетных черт повседневного бытия, перед которыми, угадывая и ошибаясь, остановился роман.

Читатель чеховских времен привык к чтению долгому, созерцательному; классический русский роман воспитал в нем вкус к эпическим пространствам, живописным портретам, философским, историческим, лирическим авторским отступлениям. «Требовали, чтобы я писал роман, иначе и писателем нельзя называться», — говорил Чехов в конце жизни Бунину.

Советовали и требовали все: старший брат Александр Павлович, литературный патриарх Григорович, многоопытный Суворин, Плещеев, приветствовавший дебют в толстом журнале, авторитетный в глазах самого Чехова Короленко, мелкая писательская братия вроде Билибина, литературная критика. Словом, все...

К концу жизни Чехова критика, покоренная красотой «маленькой трилогии», «Невесты» и последних пьес, готова была принять его таким, каким он был; но проблема романа осталась.

Это была общая проблема мировой литературы на рубеже веков. К середине XIX века роман занял место ведущего литературного жанра. Белинский писал еще в 1834 году: «Теперь вся наша литература превратилась в роман и повесть... в каких книгах излагается и жизнь человеческая, и правила нравственности, и философские темы и, словом, все науки? — в романах и повестях. Вследствие каких же причин произошло это явление?... причина в духе времени, во всеобщем и, кстати сказать, всемирном направлении» («О русской повести и повестях г. Гоголя»).

Как есть идеи, так есть и формы времени — этот исторический взгляд на литературные формы и жанры, сложившийся во времена Белинского, остался у нас навсегда.

Во времена Чехова казалось, что роман пережил себя и уходит из литературы, уступая место другим жанрам. Лев Толстой в дневнике 18 июля 1893 года записал: «Форма романа не только не вечна, но она проходит». И в письме И. Ф. Наживину 25 сентября 1906 года еще раз: «Я давно уже думал, что эта форма отжила... как нечто важное».

Роман как ведущая литературная форма проходил, уступая место не только рассказу, хорошо известному в литературе, а чему-то еще более краткому: сценке, афоризму, фрагменту, тексту, который можно было охватить от начала до конца одним взглядом и прочитать в один присест.

«Стоит ли ждать с материалами для... романа, когда романов теперь, по нашему времени, и читать некогда», — писал Чехову И. Л. Леонтьев (Щеглов) 30 декабря 1890 года.

Причина была в духе времени и казалась очевидной: «Мы все больше и больше торопимся, наш дух требует наслаждений, или эмоций с короткими потрясениями; нам нужен сжатый роман, если можно, или, если нельзя предложить ничего лучшего, то роман сокращенный. Газеты это почуяли, догадались давать на своих страницах рассказы».

В 1884 году, когда Чехов написал уже десятки коротких сценок и рассказов, Жорж Гюисманс в «Романе наоборот» сформулировал задачи нового искусства: роман из нескольких фрагментов. Кнут Гамсун создал в 90-е годы нечто, как сказал бы Чехов, романообразное: «Ласковой летней порой. Крошечный роман».

В статье «Эволюция романа в XIX веке» (1889) Ги де Мопассан писал о вырождении классической традиции французского романа, о появлении натуралистического, перегруженного сырыми фактами повествования: писатели «собирают их с невероятным упорством и бродят везде, выслеживая, отыскивая, с мешком за плечами, как тряпичники», и о псевдопсихологическом романе, авторы которого «стараются — при помощи искусственного возбуждения и изучения всевозможных нервных заболеваний — выработать в себе исключительные, необыкновенные, причудливые души, которые они пытаются выразить на редкость образным и утонченным языком».

Тогда, в 1889 году, Мопассан выразил надежду, что в конце концов появится художник, темперамент которого «может обладать самыми разнообразными качествами и... видоизменяться сообразно с эпохой, но... чем больше у него будет граней, тем больше он отразит жизненных

явлений, сцеп, предметов, всевозможных идей, всякого рода людей, тем он будет значительней, интересней и новее».

Американский писатель Генри Джеймс (1843–1916), перу которого принадлежит 25 романов, в записной книжке 19 мая 1889 года (в этом году Чехов поставил в Александрийском театре «Иванова», написал «Скучную историю», собирался в долгое путешествие) записывал: «Мне хотелось бы, чтобы оставленное мною литературное наследие — как бы бедно оно ни было — состояло из большого количества безупречных коротких вещей, новелл и повестей, иллюстрирующих самые разные стороны жизни, той жизни, какую я вижу, знаю и чувствую, — все глубокое и нежное — и Лондон, и искусство, и все вообще; пусть они будут тонки, своеобразны, сильны, мудры, а может статься, получат когда-нибудь и признание».

Иными словами, этот романист, находившийся под сильнейшим влиянием русской литературы и в особенности Тургенева, написавший такие известные книги, как «Портрет женщины» и «Бумаги Астерна», хотел быть рассказчиком в духе Чехова или, если бы он его знал, сказал бы об этом точнее и проще: он хотел быть Чеховым.

Не он один. Француз Жюль Ренар, оставивший многотомный «Дневник» и несколько томов коротких литературных зарисовок неопределенного жанра, похожих одновременно и на сценки, и на рассказы, тоже стремился к этой высоте, но не достиг ее.

Уже в наше время в книге «Ни дня без строчки» Юрий Олеша писал: «Современные прозаические вещи могут иметь соответствующую современной психике ценность только тогда, когда они написаны в один присест. Размышления или воспоминания в 20 или 30 строк, максимально, скажем, в 100 строк — это и есть современный роман».

Сам Чехов сказал, что никакого переворота в литературе не было: просто Мопассан и он, Чехов, стали писать короткие рассказы, вот и все.

В этой полемике о романе два века сошлись лицом к лицу: старый отстаивал свои традиции, свои вкусы и литературные формы, новый искал свои.

Григорович писал Суворину 20 января 1892 года: «Я часто о Чехове думаю, — и думаю также, что пора, и как еще пора! выступить ему с чем-нибудь крупно выдающимся. Он не должен забывать, что память у публики коротка и чтобы держаться в ней, — необходимо ее подстегивать».

Но о романе спорили во все времена, и всегда казалось, что он пережил свой век, уходит и кончается. И в пору, когда создавались «Тихий Дон» Шолохова и «Мастер и Маргарита» Булгакова, и во времена Л. Толстого, когда он сам, отрицая роман, готовился писать «Воскресение», и

в те стародавние времена, когда в статье «Историческое рассуждение о начале романов» (1783) говорилось так: «Прежде всего под именем романов заключались не только те, которые написаны были прозаической речью, но весьма часто и те, которые стихами сочинены были... Но ныне... то, что собственно называют романами, не иное что есть как вымыслы любовных приключений, написанные прозою с искусством для забавы и наставления читателей. Главное намерение романов... есть наставление читателей, которым надобно всегда показывать добродетель увенчанною, а порок наказанным. Но как человеческий ум по природе не охотен к учению и его самолюбие возмущает его против наставления, то надо обманывать его прелестью услаждения и забавы, умягчать строгость правил приятностию примеров и исправлять его слабости, оборачивая их к другой особе».

Представление о нравоучительности или, говоря шире, учительности романа в нашей литературе существовало всегда. Н. С. Лесков писал Ф. И. Буслаеву 1 июня 1877 года: «...в наше время — критического бессмыслия в понятиях самих писателей о форме их произведений, воцарился невообразимый хаос. «Хочу назову романом, хочу назову повестью — так и будет». И они думают, что это так и есть, как они назвали. Между тем, конечно, это ее так... 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 знаний; а, затевая ткань романа, он должен быть еще и мыслителем, должен показать живые создания своей фантазии в отношении их к данному времени, среде и состоянию науки, искусства и весьма часто политики. Другими словами... у романа... не может не быть отнято некоторое, не скажу «поучительное», а толковое, разъясняющее смысл значение».

Совершенно ясно, что наука, искусство, политика, само время, отражающееся в романе, вовсе не стоят на месте; они движутся, меняя свое содержание и свои формы. И наступает момент, когда роман, отражавший состояние жизни, науки, искусства, политики, нравов и умов, оказывается переполненным, как перезаряженный энергией аккумулятор. И тогда начинает казаться, что роман пережил свой век и уходит в прошлое.

В известном смысле роман в самом деле становится памятником завершающейся эпохи — это очень ярко показал Гончаров в своих письмах к Достоевскому. Наступает кризис многословия: кажется, что все уже сказано, нужно говорить короче. Наступает своеобразная девальвация жанра: «...словами можно доказать и опровергнуть все что угодно и



скоро... будут доказывать математически верно, что дважды два — семь» («Огни»).

В эту пору часто говорят о смерти романа. Между тем это, конечно, не так. Он лишь на время уступает место более динамичным повествовательным жанрам, которые в свой черед не отменяются и не проходят, поскольку они сродни роману и спасают, поддерживают его жанровую традицию в те времена, когда сам роман представляется формой отжившей.

Создатель исторической поэтики А. Н. Веселовский, понимая относительность жанровых рамок, избегал чисто формальных подходов к литературе: «...современная литература, — писал он, — наводнена не только романами, но и «повестями», «рассказами», «новеллами», причем иная новелла — как будто роман, тогда как другому роману лучше называться новеллой, повестью».

В 1914 году критик В. Таланкин написал в статье «Чехов как реформатор русского языка»: «В русской литературе Чехов первый, помимо всяких литературных заимствований, а руководствуясь лишь юмористической традицией, своими вкусами и склонностями, да еще развешенным стремлением к афоризации в философии и литературе последнего времени, отверг длинный роман и обстоятельную повесть-новеллу, а взял коротенькую факцию, смешной анекдот и возвел его на трон литературного властителя. После Чехова мы разучились читать громадные произведения». Это не мешало считать, что «способность синтеза совершенно отсутствует у г-на Чехова», и в то же время писать: «Чехов был самым главным мастером и, можно даже сказать, создателем такого жанра» и называть Чехова «русским Боккаччио».

«Как-то вдруг со страниц журналов выветрился длинный роман, а на его заповедное место воцарилась крохотная, изящная миниатюра».

С творчеством Чехова связан целый ряд трудных проблем, среди которых едва ли не самой трудной оказалась проблема традиции. Ее не находили у Чехова. Прижизненная критика не знала, к какому течению русской литературы его следует отнести, и колебалась между крайностями, или, правильнее говоря, между противоположными лагерями — реалистическим течением с Л. Н. Толстым во главе и символизмом, который начал входить в России в моду в середине 90-х годов.

В 1904 году Н. Карпов напечатал статью «Чехов и его творчество», в которой говорилось: «Деятельность Чехова началась в ту пору, когда прекратилось творчество таких наших корифеев, как Тургенев, Достоевский, Островский, Писемский. Остался один Толстой, но и тот,

написавши «Анну Каренину», почти прекратил художественную деятельность, занявшись разрешением богословских и философских вопросов».

Поскольку романов у Чехова не было, представлялось очевидным, что он не имеет отношения ни к Достоевскому, ни к Тургеневу, ни к Гончарову. Эта мысль, высказанная еще в прошлом столетии, дожила до наших дней.

Перечитывая Чехова, можно заметить, что Достоевский — не в письмах, а в прозе и в пьесах — упоминается десятки и десятки раз, Толстой так же часто, как Достоевский. В мире Чехова многое основано на обращении к Пушкину, как в «Учителе словесности», например, где затевается спор: «Ну какой же Пушкин психолог?», к Лермонтову (в «Дуэли» и «Трех сестрах»), к Тургеневу в «Рассказе неизвестного человека», в «Егере», во множестве рассказов и повестей ранней и поздней поры. Здесь десятки и сотни обращений к Шекспиру и Гёте, здесь многое идет от истоков русской и мировой литературы.

Роман обладал огромным общественным авторитетом, под его влиянием сформировалось два или три поколения русских людей, входивших теперь в качестве прототипов в художественный мир Чехова. Потому и не было у него романа, что в литературе он уже существовал. Возникла другая коллизия — конфликт между романическими иллюзиями и жизнью, далеко не романической, трагически непоэтичной: «Да, душа моя, Тургенев писал, а я вот теперь за него кашу расхлебывай».

Одно лишь упоминание Лермонтова или Достоевского, одно лишь это словосочетание: «тургеневские женщины» — пробуждало у читателя целый мир ассоциаций, и вольных или невольных (что, может быть, еще важнее) припоминаний! Эхо старого русского романа отбывается уже в самых ранних рассказах Чехова: «Леля была убеждена, что, выйдя из института, она неминуемо столкнется с тургеневскими и иными героями, бойцами за правду и прогресс, о которых вперегонку трактуют все романы и даже все учебники по истории — древней, средней и новой...» («Дачница», 1884).

Писатель следует тем, кого охотнее других вспоминает. «Все слова пахнут направлением, партией, определенным произведением<sup>^</sup>, определенным человеком, поколением, возрастом, днем и часом. Каждое слово пахнет контекстом и контекстами, в которых оно жило своей социально напряженной жизнью; все слова и формы населены интенциями. В слове неизбежны контекстуальные обертоны (жанровые, направленческие, индивидуальные)» (Бахтин).

Большой писатель — это целая литература, часто вся литература,

предшествовавшая его появлению.

Среди причин, помешавших Чехову создать «крупную вещь», называли и называют до сих пор объективную: был-де общественный застой, условия русской жизни 80-х и 90-х годов не давали материала для романа. Высказанная еще при жизни Чехова: русский писатель имеет дело «с мелкими людьми, мелкими страстями, мелкими идеями» — эта мысль благополучно дожила до нашего времени.

Столь же часто упоминается чеховская краткость, тем более памятная, что слова о ней вошли в пословицу: «Краткость — сестра таланта». Эта магическая формула помогает уйти от трудностей, но не освобождает от них. Нужно вернуть ее в контекст письма 11 апреля 1889 года, где Чехов советовал старшему брату: «Не зализывай, не шлифуй, а будь неуклюж и дерзок. Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать. Краткость — сестра таланта».

Речь, таким образом, шла о новых литературных формах, которые позднее, уже в XX веке, назовут бесфабульной прозой; в те времена никто не знал, что это такое, как не представлял себе и то, о чем говорится в начале письма: неуклюжесть, дерзость. Все это старая критика назвала бы скорее бесформенностью, а не новой формой. Таким образом, если нет фабулы, а есть новая стилистика, «неуклюжесть», дерзость — если все это есть, тогда краткость — сестра таланта. Формула краткости была более сложной, чем это кажется на первый взгляд...

Дочеховская «фабульная» литература начиналась там, где кончалась будничная жизнь. Чтобы создать трагедию или роман, нужно было, чтобы Яго подбросил платок Дездемоне, Онегин застрелил Ленского, Нина Арбенина уронила на балу браслет, а баронесса Штраль нашла его и подарила бы князю Звездичу, чтобы у майора Ковалева сбежал нос, или Раскольников убил старуху, или все смешалось бы в доме Облонских. Тут, когда жизнь выбивалась из повседневной колеи, возникал сюжет и начиналось действие: «О ужас, ужас, ужас!» («Гамлет»).

Мы говорим: рассказ. Но рассказ — традиционный жанр, уходящий в своих истоках в незапамятную библейскую древность. В новые времена им пренебрегали. Томас Манн признавался: «Вот почему я в известной мере пренебрегал этим литературным жанром, не сознавая того, какую внутреннюю емкость, в силу гениальности, могут иметь краткость и лаконичность, с какой сжатостью, достойной, быть может, наибольшего восхищения, такая маленькая вещь охватывает всю полноту жизни, достигая эпического величия, и способна даже превзойти по силе художественного воздействия великое гигантское творение, которое порой

неизбежно выдыхается, вызывая у нас почтительную скуку».

Но, как было отмечено уже в старой критике, чеховские рассказы в огромном своем большинстве не имеют традиционного финала; они не кончаются с последней точкой или кончаются неопределенно, как «Дом с мезонином». Они открыты для продолжения в других рассказах и для бесчисленных конкретизаций в реальной жизни. Чехов был, пожалуй, первым нашим писателем, столкнувшимся с проблемой финала, конца: «Не даются проклятые концы: герой или женись, или застрелись — третьего не дано». И эта черта его искусства, очень трудная для современников, оказалась нужной искусству нового времени. Микеланджело Антониони писал о своем творчестве: «Я всегда спрашивал себя, обязательно ли давать финал всем историям — литературным, театральным или кинематографическим. Стоит ограничить историю четкими рамками, и она может в них погибнуть, если только не дать ей другого измерения, если не сделать так, чтобы ее внутреннее время получило выход во время внешнее, туда, где находимся мы, герои всех историй. Туда, где нет ничего законченного.

Дайте мне новые финалы, сказал как-то Чехов, а я перепишу вам всю литературу».

Таких слов у Чехова нет, но рассказы его и повести действительно воспринимаются как множество незавершенных, допускающих продолжение фрагментов, связанных общим содержанием, смыслом и чувством, которое мы ощущаем как течение времени, как жизнь.

Чехов, таким образом, создал не рассказ, не простую «краткость»; он создал литературу без романа: множество рассказов, огромную и целостную повествовательную систему, посвященную общей теме — теме России, русской земли, в основе которой — идея родины.

По мере того как предреволюционная чеховская Россия уходила в прошлое, стало выясняться, что из огромного множества рассказов, из «кирпичиков» эстетического мироздания Чехов сложил грандиозное целое — не роман, не дом, а своеобразный мир.

Перед читателем открылась перспектива русского города с его улицами, управами и окраинами, дальше — проселки, ведущие к селам и деревням, еще дальше — реки, леса, тракты, протянувшиеся до самого Сахалина, и задвигалась, зароилась такая страшная масса живых лиц, что, как в раннем чеховском фельетоне, вы невольно спрашиваете себя: «Неужели в России так много людей? Батюшки!»

Оказалось, что в прозе Чехова живут и действуют почти восемь тысяч персонажей <sup>[7]</sup> — восемь тысяч лиц в пятистах рассказах, повестях и

пьесах, написанных в 1880–1904 годах. Здесь с эпической полнотой представлены все без исключения слои русского общества, жившего во времена жестоких сдвигов в вековечном укладе бытия, когда законы государства, авторитет отцов, моральные прописи церкви теряли власть над людьми и в хаотическом брожении жизни трудно было понять, как сложится завтрашний день.

Перед лицом меняющейся действительности люди терялись, и эта потерянности отзывалась в бесконечных моральных исканиях героев Льва Толстого, в жестоком психологическом надрыве персонажей Достоевского: «Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние 10 лет в нашем духовном развитии, — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! Между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм...»

Но чем фантастичнее становилась реальная жизнь, тем упорнее шел поиск правды, поиск новых путей в литературе, потому что прежние — например, классический роман, о котором много спорили в те годы, — казалось, пережили свой век, их невозможно было применить к старой, подорванной в самых основах, и новой, едва зарождавшейся жизни.

До Чехова литература не знала метода, который позволял бы анализировать мимолетные черты текущего бытия и в то же время давал бы полную, эпическую картину жизни. Реалистическая система, созданная им, — это, в сущности, система отражения невообразимого множества частных, освещенных под разными углами зрения, в разных жанровых ракурсах, частных, сливающихся в огромное обобщение; реализм не «после» жизни, а в самом течении жизни; эстетическое «множество»: сложная форма эпического повествования, заменившая старый роман.

Проблема изучения Чехова — это проблема осмысления поэтических множеств художественной системы как созвучия повторяющихся образов и мотивов: место действия — город, его окраины и монастыри. Или группа лиц, наделенных монологами обобщающего значения. Или персонажи с низким болевым порогом: от Платонова до Трофимова.

Новая форма повествования предполагала, конечно, собственную поэтику, и поэтика Чехова столь необычна, что лишь немногие, самые дальновидные из современников оценили ее значение для мирового искусства, ее необычайную новизну: «Отбрасывая всякую ложную скромность, утверждаю, что по технике он, Чехов, гораздо выше меня» (Лев Толстой).

Важнейшим событием рубежа веков был выход собрания сочинений Чехова в 1899–1902 годах. Чехов предстал перед русским читателем как

писатель значительный, как писатель большой. Разрозненный по случайным журналам и сборникам, писатель случайного рассказа явился как создатель громадного художественного целого, настолько нового по своему содержанию, по своей форме, что с этого момента ни одна работа, посвященная новейшим направлениям искусства конца XIX века, без обращения к Чехову не обходилась.

Одной из первых была работа Д. С. Мережковского, вступившего в конфликт с реализмом и опровергавшего саму концепцию реализма. Возможно, Треплев, с его идеей новых форм, с его навязчивой репликой: «нужны новые формы», преемственно связан с работой Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893). Сравнивая Чехова с Гаршиным, Мережковский отметил нравственное здоровье автора «Степи» и ввел новый термин «импрессионизм», которым определил его творческий метод. Чехов же оценивал работы Мережковского как старину, он писал о нем: «Дует в рутину».

Трактат Толстого «Что такое искусство?» противостоял могучему натиску новых эстетических теорий. Уже старый Толстой, вступивший в конфликт со своим прошлым и самим собой, пришел к обескураживающе простому выводу: не только новая, но и старая эстетика не нужна. Толстой построил своеобразную эстетическую утопию, желая воскресить формы поучения, которые безвозвратно ушли в прошлое, с тем чтобы искусство стало доступным любому человеку. Чехова Толстой очень любил, но был неисторичен по отношению к нему, был недоволен им, как потомком, отбившимся от рук.

Символисты — Андрей Белый, Александр Блок — любили Чехова. Они искали свою традицию не в западном, а в русском искусстве. Язык для них был решающим фактором. Андрей Белый понимал, что сама природа литературного отражения чрезвычайно сложна, потому что между миром и страницей книги стоит субстанция языка, он много занимался символическими значениями слова. В его статье «Чехов» сделана первая попытка определить место Чехова в истории русской литературы: «Чехов был истинным художником... В нем Тургенев и Толстой соприкасаются с Метерлинком и Гамсуном. В силу непосредственности творчества он одинаково примыкает и к старым, и к новым: слишком отразилось вечное в его образах. Он — непрерывное звено между *отцами* и *детьми*, сочетая понятную для всех форму с дерзновенной смелостью новатора».

Кроме того, Белый, не зная писем Чехова, ясно понял, что «Чехов ничего не объяснял — *смотрел* и *видел*». И наконец, Белый первым

заговорил о символах Чехова: «Истинный символизм совпадает с истинным реализмом». Таким образом, Чехов для Белого — это писатель, открывший новый горизонт искусства — «реализм символизма или символизм реализма»: «Пусть герои Чехова говорят пустяки, едят, спят, живут в четырех стенах, бродят по маленьким, серым тропинкам, — где-то там, в глубине, чувствуешь, что и эти серые тропинки — тропинки вечной жизни, и нет четырех стен там, где есть вечные, неизведанные пространства».

В статье «О реалистах» (1907) Блок резко выделил Чехова, подчеркнув, что он классик русской литературы: «Чехова влек... «дух светлого противоречия»...Чехов был «не наш, а только Божий», и этого «человека Божьего» ни на мгновение не свергнули в пропасть светлый его дух и легкая его плоть. А он бродил немало над пропастями русского искусства и русской жизни».

В 1906 году появилась работа С. Н. Булгакова «Чехов как мыслитель». Булгаков сказал, что определить правильно значение Чехова как классика русской литературы очень трудно, поскольку у него нет романа и той массы комментирующих текстов, которыми классики сопровождали свои великие книги. Булгаков говорил, что Чехов не отдал своего таланта на службу ни одному из существующих направлений, а создал свое собственное направление. Он поставил Чехова в один ряд с художниками мирового значения — Гоголем и Байроном. Первый был его ближайшим предтечей в русской литературе, а второй — предтечей в области мировой скорби. Чехова больше всего заботила нравственная поврежденность человеческой души, внутренняя слабость человеческого духа, неспособность человека быть счастливым тем, что у него есть, бесконечность его стремлений, безнадежность его сожалений, глухая трата жизни на бесплодное и ненужное недовольство минутой, которая сейчас пройдет.

Возражения Белому, Блоку и Булгакову содержала книга Л. Шестова «Начала и концы» (1908). Шестов не смог связать Чехова ни с одним из тогдашних идейных течений и обвинил его в безыдейности. Он назвал Чехова «убийцей человеческих надежд». Эта работа ясно показывает, какие сильные чувства пробуждал и пробуждает Чехов, какой это могучий критерий нравственного здоровья и душевной устойчивости.

Большой писатель — всегда движение к некоторому горизонту, который все время удаляется, всегда впереди, к которому даже приблизиться невозможно. На его личной печати было вырезано: «Одинокому — везде пустыня»,»

Какое же место занял Чехов в литературе конца века, в этом брожении и противоборстве многочисленных течений, художественных и

философских школ, кружков, в этой картине, где были свои крайности? Первая из них состояла в том, что Чехов начинал и завершал литературный путь, когда в России жил и работал Лев Николаевич Толстой. Он олицетворял собою традицию: все, что восходило к Пушкину, к Лермонтову, к великим романистам середины века. Чехов, конечно, ценил это в Толстом. Но в пору Чехова Толстой и разрушал все старые традиции. Это было утверждение реализма в его крайних формах, иногда в формах общепонятности, общедоступности.

Вторая крайность в литературе конца века — существование нескольких школ и течений, связанных с модернизмом и декадансом. Это Мережковский, Андрей Белый, Валерий Брюсов, Александр Блок и многое, многое еще. Классический реализм не мог жить без надежды на будущее, поэтому и надеялся так на Чехова Толстой, и сожалел о его безверии, о его погибшей душе. Декаданс не мог жить без прошлого, поэтому Чехова называли символистом и импрессионистом.

И третья сила, наконец, Чехов. Это золотое сечение, та идеальная пропорциональность, та равнодействующая, которая так важна в архитектуре, в живописи. Творчество Чехова это и есть золотое сечение в искусстве, которое, если оно хочет существовать, не должно порывать ни со своим прошлым, ни с мыслью о своем будущем.

Чехов — последний из великих классиков XIX века. Это означает, что Россия его времени была страной людей, в чьем сознании, в чьем душевном укладе и языке сохранились поэтические коллизии и образы книг, созданные дочеховской литературой — от Жуковского и Пушкина до Достоевского и Льва Толстого. И Чехов опирался на своих предшественников, ничего у них не заимствуя, просто потому, что роман жил в сознании и языке всей читающей России.

Как же в творчестве Чехова возникали новаторские формы и сохранялась традиция? Всякое прошлое есть миф, потому что оно прошлое. Помяловский, Слепцов, Писемский, публицисты, проповедники, прозаики были ограничены своим временем, они были лишены исторического сознания, они не замечали и не могли понять, как мимолетно и как преходяще их время. Отсюда идеализация мещанского счастья, отсюда поэтика быта, которой и сейчас довольно много занимаются. Как будто эти домишки на Растеряевой улице, как будто эти герани на окнах будут стоять вечно; но этого уже давно нет, а вишневые сады останутся. Ничего не случится и с Чеховым.



Чехов труден для понимания потому, что этот «самый маленький из русских классиков», как выразился однажды А. Фадеев, по объему собрания сочинений как-то неподъемно велик: очень много рассказов, и все они разные, а кроме рассказов — десятки пространных повестей, иной раз тяжелых, как «Палата № 6», и еще книга «Остров Сахалин», книга фельетонов, многотомное собрание писем...

И если вчитываться, если вдумчиво поискать, многое покажется важным, самым заветным для Чехова, а иная строка — ключевой для всего его творчества в целом.

Например, для Лиды Волчаниновой в «Доме с мезонином» главное — это выборы в земство, школы для крестьянских детишек, сельская больница, аптечка, библиотека, народ. Чехов сам строил школы, и можно было поэтому думать, что Лида Волчанинова говорит от его лица. Так и думали, так и писали, причисляя Чехова то к либералам, то к постепеновцам, то к конституционалистам-демократам.

Напротив, художник, от имени Которого идет повествование в этом рассказе, думает, что аптечки и библиотечки судьбу народа изменить не могут, что нужны другие пути, скорые, смелые, что «дело не в пессимизме и не в оптимизме, а в том, что у девяносто девяти из ста пет ума...».

Громов в «Палате № 6» убежден, что возмущенная совесть должна бунтовать против всякой несправедливости, всяческого зла, должна кричать от боли, а доктор Рагин, его постоянный оппонент, смотрит на вещи с равнодушием стоика: что же делать, если сиделки нечистоплотны, фельдшера пьют, если они вместе с врачами запустили больных и больницу... Всегда во всех российских больницах царили мелкое хищничество, грязь, всегда разило здесь гоголевским габерсупом — ничего в одиночку поделатъ нельзя, а раз так, то ничего и не нужно.

Своя философия есть у Чимши-Гималайского в «Крыжовнике», у Беликова из «Человека в футляре», и так, сколько бы мы ни перебирали чеховские рассказы, всегда найдется тезис, который, казалось бы, вполне ясно выражает точку зрения «самого» Чехова, и антитезис, противоречащий ему, и одно какое-нибудь мнение, высказанное ярко и страстно, непременно будет противостоять другому, так что в самых простых и, казалось бы, очевидных случаях возникают споры, длящиеся иной раз десятилетиями: кто, например, прав в «Черном монахе» — Коврин с его бредовыми видениями, бредовыми идеями и речами, или Песоцкий с

его необыкновенным трудолюбием, с его садом, единственным на всю страну.

И Чехов не позволяет нам успокоиться на чем-то одном, найти какую-то общую для всех правду; нет, он склонен тревожить нас, будить и беспокоить совесть и ум: «Надо быть очень наивным, чтобы... придавать решающее значение человеческой речи и логике» («Огни»). Или в «Дуэли»: «Никто не знает настоящей правды» — и эти слова в свой черед порождают многолетний громоздкий спор: Чехов это сказал или всего лишь его персонаж, и если Чехов, то было ли у него мировоззрение?..

Эта проблема, достаточно сложная по своей сути, безмерно усложнена к тому же своеобразным наивно-механистическим подходом к ней, наметившимся еще при жизни Чехова: «форма» отделялась от «содержания», поэтика от мировоззрения, и в конце концов стали утверждать, что этот сложный и тонкий художник совершенно не был мыслителем, хотя это невозможно по сути вещей, неверно в силу очевидности. Так и писали: «Чехов, с его эстетической одаренностью, среди русской действительности, — это такая же антитеза, какая заключается и в его созданиях: никогда, кажется, за все существование художественного слова такой ужасающий жизненный материал не облакался в столь благоуханную, столь чарующую форму...»

Истоки всех ошибок и заблуждений заключались, по-видимому, в том, что мысль Чехова опускали до рядового журнального или даже заурядно-бытового уровня, в то время как здесь нужен был совсем иной подход, глубокий, значительный, как это и подсказывалось чеховскими письмами: «Пишущим людям, особенно художникам, пора уже сознаться, что на этом свете ничего не разберешь, как когда-то сознался Сократ и как сознавался Вольтер. Толпа думает, что она все знает и все понимает; и чем она глупее, тем кажется шире ее кругозор. Если художник, которому толпа верит, решится заявить, что он ничего не понимает из того, что видит, то уж это одно составит большое знание в области мысли и большой шаг вперед» (А. С. Суворину, 30 мая 1888 г.).

Было бы большой наивностью думать, что имена Сократа и Вольтера «случайно» припомнились Чехову — он, конечно же, опирался на мудрую древность и находил в ней поддержку, — или не замечать, что слово «толпа» в чеховском тексте равнозначно пушкинскому слову «чернь». *Никто не знает настоящей правды* — это философская правда, это так и есть, потому что цель и смысл человеческой истории заключены в поисках правды, в неустанном, из поколения к поколению, движении к ней. И совсем не ради красного словца идея правды у Чехова так исторична, так

связана с идеей единства времен, с образами степей, дорог, исканий — как в рассказе «На пути», где герой<sub>2</sub> потерпевший поражение в своем стремлении к правде, похож на маленький пароход, переплывший океан; как в любимом рассказе самого Чехова: «И радость вдруг заволновалась в душе его, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошлое, — думал он, — связано с настоящим непрерывной цепью событий, вытекавших одно из другого» («Студент»).

Другое дело, что *правда* необыкновенно привлекательна, она обладает огромной силой, и человечество не один и даже не сто раз обманывалось в своем стремлении к ней: хочется побыстрее, понастойчивее, в один-два прыжка настигнуть и схватить этот светоч, вечно сияющий над горизонтом истории, — да, побыстрее, на беду себе, на погибель потомству. «Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман». Как это ни странно, но человечество легче всего обманывалось как раз тогда, когда ему обещали — или даже бессовестно и бессердечно навязывали — правду: «Как люди охотно обманываются, как они любят пророков, вещателей, какое это стадо!»

Хорошим пояснением к так называемой «позиции автора» или «авторскому голосу» может стать следующая страничка из повести «Моя жизнь» (1896): «...допустим, что ты работаешь долго, очень долго, всю жизнь, что в конце концов получают кое-какие практические результаты, но что они, эти твои результаты, могут против таких стихийных сил, как гуртовое невежество, голод, холод, вырождение? Капля в море! Тут нужны другие способы борьбы, сильные, смелые, скорые! Если в самом деле хочешь быть полезен, то выходи из тесного круга обычной деятельности и старайся действовать сразу на массу! Нужна прежде всего шумная, энергическая проповедь...» и т. д. В этом монологе все кажется памятным, все овеяно пафосом предреволюционных тревог и волнений, и хочется думать, что это «сам Чехов» зовет к сильным и смелым обращениям к «массе» (ведь похожие речи прозвучат позднее и в маленькой трилогии, и в пьесах последних лет — как же не Чехов?). Но говорит-то это Мария Викторовна, дочь богача Должикова; она, естественно, могла себе позволить и модные туалеты из Парижа, и модный политический лексикон, не грозивший лично ей никакими последствиями ни в ближайшем, ни в отдаленном будущем — здесь, как всегда, Чехов просто придерживался исторической правды. А вот к чему может привести энергическая и шумная проповедь этой озорной очаровательницы, если в самом деле проснутся стихийные силы, невежественные, голодные, пьяные — это было понятно

без всякой подсказки, и в авторских пояснениях не возникало ни малейшей нужды.

У Чехова нет ни послесловий, ни предисловий, ей склонности к проповедничеству и нравоучениям. Он был, видимо, самым ненавязчивым и молчаливым среди писателей нашего мира — ведь не только великие, но даже и самые маленькие среди них неустанны в своих поучениях, беспощадны в защите своей правды. Но как красноречивы зато его персонажи! С какой неистовой страстью они сходятся в спорах — словно бы в этих спорах и в самом деле рождалась истина! И спорили не только друг с другом, как Лида Волчанинова с художником из «Дома с мезонином», не только сами с собою, как Лихарев из рассказа «На пути», но с философами старых и новых времен («Черный монах»), с идеологией подполья («Рассказ неизвестного человека»), с новейшими по тем временам идеями Льва Толстого: «Принято говорить, что человеку нужно только три аршина земли. Но ведь три аршина нужны трупу, а не человеку... Человеку 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» («Крыжовник»).

Иной раз приводятся и реальные имена, и точные даты, и тогда становится особенно ясно, что Чехова занимали «веяния времени», то, что называют духовной жизнью, и эта жизнь в его изображении всегда содержательна и сложна: «...тишина и мурлыканье волн мало-помалу навели меня на то самое мышление, о котором мы только что говорили. Тогда, в конце семидесятых годов, оно начинало входить в моду у публики и потом в начале восьмидесятых стало понемногу переходить из публики в литературу, в науку и политику» («Огни»). Речь идет о философии Шопенгауэра, о пессимизме, и совершенно ясно, что здесь важна правда времени, а не чья-либо отдельная правота или неправота (хотя эти цитаты не раз приводились в доказательство собственно чеховского, так сказать, «личного», от Чехова исходящего пессимизма).

Этот чеховский мир, не столь уж богатый внешними событиями, но содержательный и глубокий, где так увлеченно и много читают, так страстно спорят и в то же время так стесненно, неумело и праздно живут, озарен светом надежды, которой ее должен быть лишен ни один живой человек; она здесь есть почти у каждого, в каждом мгновении текущего бытия растворен хотя бы один ее атом, связывающий это мгновение с будущим. И человеческая духовность, исполненная доверия к правде, к жизни, какой бы неудачной, несчастливой, даже страшной и скорбной в каждом частном случае она ни была, заключает в себе сущность

философских взглядов «самого» Чехова и, вероятно, всю «его собственную» правду.

### 3

Текст в литературе обращен к читателю, ради которого Он и пишется; текст — путь к читателю, по пути без возврата и без конца. Чехов ничего уже не может нам объяснить, как, впрочем, не мог и в тех нередких случаях, когда его спрашивали — да что там спрашивали, пытали — о смысле написанного им: пусть решают читатели.

«Авторский голос» или «авторская позиция» — они ее были бессмыслицей для современников писателя, которых волновали злободневные проблемы, и они искали ответа в книге, они хотели знать, что Чехов высмеивает и обличает, а что, напротив, утверждает в своем творчестве, во что он верует и чего придерживается — толстовства, теории малых дел, либерализма или же он сторонник правопорядка и не поднимается выше текущего бытия? Словом, как некогда было уже на Руси:

### Чернь

Нет, если ты небес избранник,  
Свой дар, божественный посланник,  
Во благо нам употребляй:  
Сердца братьев исправляй.  
Мы малодушны, мы коварны,  
Бесстыдны, злы, неблагодарны;  
Мы сердцем хладные скопцы,  
Клеветники, рабы, глупцы;  
Гнездятся скопом в нас пороки.  
Ты можешь, ближнего любя,  
Давать нам смелые уроки,  
А мы послушаем тебя.

(«Поэт и толпа», 1828)

Она далеко не нова, эта «проблема авторского голоса», и она сохранит свое значение для комментаторов, для историков литературы, для всех, кто вынужден читать Пушкина или Чехова так, как читали их современники — те, кто не находил у них злободневности (в пушкинские времена это называлось протеизмом, позднее — индифферентизмом). В этом смысле она является проблемой фельетонных значений творчества. У больших художников таких значений немного, они угасают, теряя смысл для новых поколений, и без комментария не воспринимаются.

«Термин «тенденциозность» имеет в своем основании именно неумение людей возвышаться над частностями», — писал Чехов А. С. Суворину 18 октября 1888 года.

Мы возвращаемся к старым книгам, поскольку они возвышаются над частностями, поскольку они открыты для тех современных значений, какие мы можем вложить в их содержание и язык, живущий новой — нашей — жизнью.

Быть может, всего труднее дается нам понимание чеховской объективности: «людям подавай людей, а не самого себя» — что это, собственно, значит? Но Чехов действительно избегал «личного элемента», устранял в творчестве все, что отзывалось настроением минуты, переменчивым и случайным состоянием души.

Много раз, в письмах разных лет — брату Александру, Л. Авиловой, Е. Шавровой — говорилось без особой надежды на понимание: «Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление. Вот что я хотел сказать».

Проблема авторского голоса не находит решения, поскольку она, по-видимому, неверно поставлена. Чехов устранил всякую возможность выделить в его повествовании какой-либо преобладающий, тем более — один-единственный голос. Так невозможно выделить в солнечном свете один лишь зеленый или, например, синий, красный, фиолетовый цвет. Все они есть в нем. Потому он и свет, что они в нем есть. И если изъять хоть один из них, он перестанет быть белым. Но эта прозрачность смущала критиков, а позднее исследователей чеховской прозы и драматургии.

Проходят годы, сменяются поколения читателей, а смущение не проходит. Как век назад говорили о Чехове, что он не отдает предпочтения ни одному из цветов, так и теперь говорят, что он колеблется, не указывая ясных и точных значений. Сказывается привычка к фельетонной романистике и «осколочной» литературе, на фоне которой «Степь»,

например, представлялась поэтичной бессмыслицей.

То же и в живописи, и в музыке: дальтоник не просто видит «не то» или «не так»; ее различая цветов и оттенков, он не видит самой живописи, как человек, лишенный музыкального слуха, невосприимчив к музыке, особенно сложной, серьезной, музыке, новой ли, старой — все равно.

Но что, собственно, до конца ясно в большом искусстве, у великих художников прошлого, и у кого из них «не колеблются стрелки» — у Шекспира в «Гамлете»? У Леонардо да Винчи в «Моне Лизе» с вечной спокойной тайной ее безмолвной улыбки? И до конца ли нам ясны «Евгений Онегин», «Герой нашего времени», «Нос», «Бесы», «Анна Каренина», «Три года», «Студент»?

Во всей нашей литературе вполне ясны лишь писатели временные, оставленные историей литературы без внимания. На этом кладбище забытых имен нет места для Чехова.

Если бы разыскивалось нечто скрытое в глубоком подтексте, недоступное без особых сложных и тонких приемов анализа; но ведь ищем то, чего нет! Чехов не только не хотел быть рупором идей, но действительно не знал, кто говорит его устами, и даже не считал, что художник должен это знать: «Будь же у нас критика, тогда бы я знал, что я составляю материал — хороший или дурной, все равно, — что для людей, посвятивших себя изучению жизни, я так же нужен, как для астронома звезда. И я бы тогда старался работать и знал бы, для чего работаю».

Он принадлежал к тому типу художников, у которых нет откровенной риторической нравоучительности, чьи оценки, идеи, суждения выражаются в образах. Он и в русской литературе не был единственным в своем роде «молодым дарованием, совсем не желавшим повторять избитые мысли и красоваться на деревянных скакунах своего времени... гоняясь за определенностью и «направлением», которые можно получить из последней книги, журнала и взять напрокат у любого учителя жизни».

Мало похожий на Чехова по типу и душевному складу Н. Г. Чернышевский мечтал «...написать роман чисто объективный, в котором не было бы никакого следа не только моих личных отношений, — даже никакого следа моих личных симпатий... как писал Шекспир: он изображает людей и жизнь, не высказывая, как он сам думает о вопросах, которые решаются его действующими лицами... Отелло говорит «да», Яго говорит «нет» — Шекспир молчит... Я хотел написать произведение чисто объективное. Ищите, кому я сочувствую... Вы не найдете этого. Ищите, как одно воззрение переходит в другое, совершенно несходное с ним. Думайте о каждом лице, как хотите, судите об этих сталкивающихся притязаниях. Я

не сужу».

Потому ли, что Чехов изучался вне всяких сопоставлений не то что с мировой, но и с серьезной русской литературой, или же по каким-то врожденным свойствам судивших о нем критиков, но он был объявлен писателем не только без направления, но даже и без особого смысла.

Если мы не понимаем, например, уравнения Максвелла или тензорное исчисление, должны ли мы винить в этом Эйнштейна и Максвелла, а не себя? Стоит ли писать о своем непонимании так, будто эти слова — «я не понимаю» — звучат гордо? И можно ли печатно утверждать, что ряды Фурье принципиально непонятны, не рискуя собою, не пробуждая у читателя печальных подозрений?

Между тем о Чехове так и пишут до сих пор, и теперь уж не просто «атипично», но и «апонятно», хотя этого, как говаривал И. А. Крылов, и тверезый не выговорит...

Большая ошибка, как заметил современник Чехова А. А. Потебня, смотреть на язык как на средство передачи мысли; она не может быть переложена, как некая вещь, от говорящего или пишущего к слушающему или читающему; она возникает из образа, заключенного в слове, которое есть одновременно и корпускула, и волна.

Язык — излучение действительности: пока сказанное понятно, оно действительно, то есть конфликты, отношения, образы предметов и вещей таковы же, какими они были встарь.

Один из поздних чеховских персонажей говорит: «Что ж? После нас будут летать на воздушных шарах, изменятся пиджаки, откроют, быть может, шестое чувство и разовьют его, но жизнь останется все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая...» («Три сестры»).

Что касается непонимания, то оно возникало по множеству самых различных причин, сводящихся, в конце концов, к тому же языку: даже для людей, говорящих только на одном языке, он может быть не вполне родным. Тут возможны ошибки и заблуждения, о которых сказано было — нарочно не придумаешь, и среди них грубейшая — отождествление предмета и образа, слова и вещи.

«На столе в номере был арбуз. Гуров отрезал себе ломоть и стал есть не спеша...».

Почему непременно арбуз, а, например, не персики, не виноград или дыня? В предметном мире реальной гостиницы это могло быть чистой случайностью; но в мире слов, в столь совершенном тексте каждое слово на нужном, на своем единственном месте — не потому лишь, что писатель ничего не пишет «случайно» и беловая рукопись представляет собою



последовательность периодов, фраз и слов, выбранных из многотысячного словарного запаса, из миллионов возможных созвучий и сочетаний (так объяснял смысл своего труда Лев Толстой, но труд Чехова он ценил особенно: «У него каждая подробность или прекрасна, или нужна»). На этой странице, в контрастном соседстве с «грешницей на старинной картине», с одинокой свечой, которая «едва освещала лицо», «арбуз» фонетически необходим и не может быть заменен, например, ни «виноградом», ни «дынею», которые звучали бы — звучали в контексте, а не лежали бы на гостиничном столе — не столь контрастно и резко.

Говоря о повестях и рассказах, написанных Чеховым «прямо с натуры», мы, сознавая это или нет, идем на определенное упрощение. Слово само по себе совсем не предмет и не краска, оно лишь обозначает предметы, их свойства, формы и цвет, и может случиться так, что читатель представит себе («увидит») описанный мир не так, как предполагал писатель, вкладывая в слова иные оттенки, значения и цвета.

Собственно, «вещи» или «предметы» как раз в литературе не имеют эстетического смысла: писатели сильные и слабые обозначают их совершенно одинаковыми словами, и даже чем меньше поэтических оттенков и метафор, чем ближе к разговорному языку словарь и чем больше в нем простых назывных определений, тем легче неискушенному читателю совместить представление о предмете с предметом как таковым. Даже очень популярный и не слишком сложный писатель может быть далеким и непонятным — эту коллизию Чехов любил.

Вот разговор двух его персонажей о Тургеневе.

«— А что вы читаете?

— Тургенева.

— Знаю, читал... Хорошо пишет! Очень хорошо! Только, знаете ли, не правится мне в нем это... как его... не нравится, что он много иностранных слов употребляет. И потом, как запустится насчет природы, как запустится, так взял бы и бросил! Солнце... луна... птички поют... черт знает что! Тянет, тянет...

— Великолепные у него есть места!

— Еще бы, Тургенев ведь! Мы с вами так не напишем. Читал я, помню, «Дворянское гнездо»... Смеху этого — страсть! Помните, например, то место, где Лаврецкий объясняется в любви с этой, как ее... с Лизой... В саду... Помните? Хо-хо! Он заходит около нее и так и этак... со всякими подходцами, а она, шельма, жеманится, кочевряжится, канителит... убить мало» («Контрабас и флейта», 1885).

Литература — не действительность, тем более — не вся и ее всякая

действительность, но лишь то высокое, трагическое, смешное или прекрасное в ней, что может быть описано литературным словом. Литература, если можно так выразиться, суть словарная действительность; это жизнь в переводе на родной язык.

Чехов писал в расчете на читателя, в надежде, что недостающие в рассказе элементы он (читатель) добавит сам, — стало быть, предугадывая то, что может быть добавлено при чтении, и направляя нас в стремлении понять и наполнить смыслом его немногословную прозу и таинственную символику его пьес. Он оставлял пространство для воображения, личной памяти и жизненного опыта каждого из нас, используя тот, по-видимому, единственный путь, каким располагает здесь литература — словарь, литературное слово, исполненное разнообразных значений и смыслов. «Количество слов и их сочетаний находится в самой прямой зависимости от суммы впечатлений и представлений; без последних не может быть ни понятий, ни определений, а стало быть, и поводов к обогащению языка» — это написал не филолог, не языковед, склонный к философским подходам в своей области, а Чехов. «Вы уделили очень мало места природе языка, — укорял он Меньшикова в том же письме. — Вашему читателю ведь важно знать, почему дикарь или сумасшедший употребляет только сотню-другую слов, в то время как в распоряжении Шекспира их были десятки тысяч...».

Пока речь идет о родном языке, мы остаемся в своей стихии, хотя она порою и вводит нас в обман: родное слово прозрачно и незатруднительно, мы читаем так, будто книга и есть мир; слово, если у нас нет особой лингвистической цели, не отделяется в нашем воображении от предмета.

Но стоит лишь открыть книгу на языке не родном и не вполне знакомом, как между нами и описанным миром возникнет преграда в форме того же самого слова. Нужно обращаться к словарю, отыскивая отдаленные его значения и оттенки. А сколько подвохов в инверсиях, в сходных но написанию, но разных по смыслу словах, в столь обычных у больших писателей отклонениях от нормативов! И чем богаче язык, чем сложнее писатель, тем нам труднее.

Одного-двух значений довольно для обиходного общения, но в литературе нужны все значения, вся семантика слова сразу; здесь важна смысловая радуга слова.

Малознакомый и тем более незнакомый язык непрозрачен и непроницаем: Япония, описанная иероглифами Кавабаты, замкнута в своем несравненном по совершенству языковом подлиннике и без перевода для людей, не владеющих японским языком, ее существует.

В свой черед, на японский язык с трудом переводится «степь» — даже

не повесть в полном объеме, а одно лишь ее заглавие. Япония стоит на островах, сеет свой рис на клочках земли, измеряемых не верстами и акрами, а крошечными величинами вроде кэна или татами. Можно дать описательное, метафорическое определение: степь — это океан земли, «коо-я», «большое дикое поле». Но это лишь приблизительные иносказания, не имеющие того глубочайшего исторического смысла, который скрыт в русском слове «степь».

«Стиль Чехова, — писал Д. Голсуорси, — похож на однообразные, ровные степи его родины. Его победа в том, что он сделал это однообразие волнующим, таким же волнующим, какой представляется прерия или пустыня тому, кто вступает в нее впервые...»

Но и в родном слове есть бездна отдаленных значений, которые «поневоле» приходят на память при чтении; они-то Чехову и были нужны. Упростив сюжет до такой степени, что ничего увлекательного в нем не осталось, Чехов освободил слово, его символику и поэзию, его историческую содержательность — «память».

Едва ли в нашей литературе есть что-либо более чеховское, чем доверие к читателю, к его душевной одаренности и уму, когда бы ни обращался он к написанному — в свежем ли журнале или в книге, через год или многие годы, через века, пока жив язык; а потом в переводах на новый язык, как Чехов читал Марка Аврелия и Сенеку, как мы читаем теперь Горация, Апулея, Катулла.

Но почему вообще мы возвращаемся к книге, перечитываем ее новыми глазами, с прежней радостью — вот вопрос, на который всегда есть множество ответов; чтение, в конце концов, дело личное, молчаливое; спросят у нас, понравилась ли нам книга — только «да», или «нет», или «не особенно».

Мы перечитываем книгу прежде всего потому, что она позволяет нам это сделать, обладая притягательной силой, сохраняя, может быть, какую-то неразгаданную нами, но важную для нас тайну.

«Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам», — этот афоризм известен не меньше, чем знаменитые слова о краткости, и в работах о Чехове приводится не реже. Но, вероятно, это не просто афоризм, а ведущая мысль, «общая идея» чеховской поэтики — и великая теорема поэтики нового времени и нового повествовательного стиля. Так понял Чехова одни из далеких и, может быть, самых тонких его последователей — Дж. Б. Пристли: «...он очень далек от большинства наших модернистов, которые с первой и до последней главы копаются в душе своих героев.

Метод Чехова несомненно и есть тот метод, которым создается подлинно художественная проза, рассказ, как таковой, и именно этот метод, или, в всяком случае, близкий, будет применяться в лучших творениях художественной литературы будущего. Джойсы нашей литературы не открывают новой эпохи, как это думают многие. Они замыкают собой старую эпоху... Метод Чехова, где кажущаяся простая объективность положения служит тончайшей субъективности автора, дается нелегко. Под него нельзя подделаться. Тут нужен гений... То, что этот метод прививается в современной литературе, — самое большое счастье для нее».

Иными словами, чеховская объективность представляет собою особую форму отношения к читателю, вовлеченному в образный мир повествования, чтобы восполнить недостающее и привнести в него то, чего в нем нет: свое личное («субъективное») видение и понимание цветов, образов, иносказаний и символов.

Старый читатель ценил объективность повествования: «Когда я точно не знаю автора, я наиболее бываю беспристрастен... и приемлю и отвергаю по чувству и понятию моему...».

Чехов подразумевал определенные литературные ассоциации, но возникнут ли они у читателя и у каждого ли из читателей они возникнут — в этом и состоит весь вопрос. Вспомним ли мы, заканчивая его степное путешествие, знакомое «О Русская земле! Уже за шеломенем еси!», подумаем ли, перечитывая описание грозы, о том же «Слове»: «Что ми шумить, что ми звенить далече рано пред зорями?» или же ничего не вспомним и ни о чем не подумаем — это, быть может, важнейшая из проблем искусства Чехова, поскольку созданные им новые формы при всем своем совершенстве и простоте остаются бессодержательными, если нам нечего в них привнести (что и происходило то и дело со старой критикой, что нередко случается нынче и, нужно думать, будет случаться и впредь).

В чеховских образах всегда есть «нечто ускользающее от определения, но понятное взору».

Трудность не просто в том, что при чтении Чехова приходится подниматься на определенный интеллектуальный уровень, ниже которого все связи обрываются, а понимание исключено, но особенно в том, что это чтение приводит нас к сложным житейским коллизиям и проблемам, к вещам, о которых хотелось бы, может быть, позабыть, оно пробуждает сознание личной ответственности и совесть, и мы говорим тогда о чеховских героях, что это люди с тревожной, мятущейся совестью, как будто эти люди — не мы...

Но, рассчитывая на читателя, Чехов должен был оставить для него

какое-то пространство, создавая текст с лакунами между отдельными периодами, главками или частями, непривычный, отрывочный («почему то, а не это? Почему это, а не то?»); текст, удивлявший в свое время Льва Толстого как несомненный, но все же исполненный порядка и гармонии хаос («он кладет краски без всякой связи, а впечатление получается цельным»). Отсюда все концепции чеховского импрессионизма и случайности, отсюда же и самая удачная среди них — «техника блоков», о которой в связи со «Степью» писал шведский филолог-русист Н. Нильсон.

Приходится думать не о частях и частностях, но об особенных свойствах чеховской прозы, о ее краткости, оставляющей простор для воображения и памяти, о «белом тексте» между отдельными рассказами, позволяющем чувствовать связанность и единство повествования, об открытых финалах, о безответных вопросах в конце, как в «Доме с мезонином», как в «Степи», в «Даме с собачкой», и — в прямой или косвенной форме — едва ли не везде; о стиливой простоте чеховской фразы, в которой всегда чувствуется нехватка определений, и наше воображение пополняет ее в меру своей собственной содержательности и глубины.

Закрытая книга — предмет неодушевленный; чтение — это, в сущности, превращение мертвой материи печатных строк в живую энергию воображения, в сознание переживаемой заново жизни. Книга создает нас, это так; но она и сама создается нами; в конце концов, мы выносим из нее не больше и не меньше того, что сами в состоянии вложить в ее текст силою нашей памяти, вдумчивости и душевной тревоги.

## ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА

В повествовании Чехова есть общая закономерность: движения души человеческой пробуждают далекое эхо в природе, и чем живее душа, чем сильнее порыв к воле, тем звонче отзывается это симфоническое эхо — в «Агафье», «Ведьме», «Шуточке», в рассказе «На пути», в «Черном монахе», «Скрипке Ротшильда» — всюду, во всем пространстве чеховского творчества, до последней сцены «Вишневого сада». Если персонаж не умер при жизни, как Очумелов, как Пришибеев, Чимша-Гималайский и Беликов, стремление к воле рано или поздно просыпается в нем, дает ему крылья, и тогда возникают «Дом с мезонином», «О любви», «Дама с собачкой», «Невеста», и Яков Иванов задумывается над странным порядком, когда от жизни человеку одни убытки, а от смерти польза; и когда он играет на скрипке, то ему вспоминается широкая река, синий бор, от которого теперь ничего уже не осталось, и в воображении проносятся стаи белых гусей, таких же вольных, как те необыкновенно красивые олени, которые промчались перед глазами доктора Рагина в финале «Палаты № 6».

Л. Н. Андреев заметил: «Чехов одушевлял все, чего касался глазом: его пейзаж не менее психологичен, чем люди, его люди не более психологичны, чем облака... Пейзажем он пишет своего героя, облаками рассказывает его прошлое, дождем изображает его слезы...»

Старому русскому читателю, приученному к острым сюжетным коллизиям журнального романа, описанию природы казались бессодержательными и чаще всего пролистывались при чтении, как, впрочем, пропускаются они и теперь; интересны они были далеко не каждому, разве что тонкому ценителю лирики.

Но если описания природы в «Степи», во многих других рассказах и повестях ранних и поздних лет — пролистать, то читать будет нечего: пейзажные страницы заключают в себе большую, иногда — основную долю содержания. В позднем рассказе «Ариадна» (1895) природа — последний приют и очарование для потерявшей надежду души: «Представьте же себе большой старый сад, уютные цветники, пасеку, огород, внизу река с кудрявым ивняком, который в большую росу кажется немножко матовым, точно седеет, а по ту сторону луг, за лугом на холме страшный, темный бор. В этом бору рыжики роятся видимо-невидимо, и в самой чаще живут лоси. Я умру, заколотят меня в гроб, а все мне, кажется, будут сниться ранние утра, когда, знаете, больно глазам от солнца, или

чудные весенние вечера, когда в саду и за садом кричат соловьи и дергачи, а с деревни доносится гармоника, в доме играют на рояле, шумит река — одним словом, такая музыка, что хочется и плакать, и громко петь».

После «Степи» с ее знаменитым описанием грозы, вошедшим в нашу память и, вероятно, во все хрестоматии по русской литературе на всех языках мира, после «Дуэли» и «Дамы с собачкой», где так метафорически-неумолчно шумит море, Чехов мог по праву повторить:

Ты внемлешь грохоту громов,  
И гласу бури и валов,  
И крику сельских пастухов —  
И шлешь ответ...

Чехов писал о природе так, как пишут о живом существе, и если солнечные лучи у него потягиваются спросонья, если травы ропщут, облака переглядываются, ручьи воображают себя бурными потоками, а снег носится в воздухе, потому что ему стыдно падать на землю, то это не отдельные яркие мазки, не импрессионизм, а многогранная последовательность, пронизывающая все его творчество от ранних рассказов до «Невесты», единый и стройный эпический образ — образ русской земли. В нем нет ничего отвлеченно-метафорического, он действительно живет в контрастном сопоставлении с образом многоликого города, воплощая в себе ту норму, от которой, как сказано в одном из чеховских писем, уклоняется жизнь.

Чехов любил дорогу, любил глухие леса, грибные места, но никогда не охотился; ему было свойственно редкое понимание всего живого на земле — птиц, животных, деревьев, цветов: «Холодно чертовски, а ведь бедные птицы уже летят в Россию! Их гонит тоска по родине и любовь к отечеству; если бы поэты знали, сколько миллионов птиц делается жертвою тоски и любви к родным местам, сколько их мерзнет на пути, сколько мук претерпевают они в марте и в начале апреля, прибыв на родину, то давно бы воспели их... Войдите Вы в положение коростеля, который всю дорогу не летит, а идет пешком, или дикого гуся, отдающегося живьем в руки человека, чтобы только не замерзнуть... Тяжело жить на этом свете!»

Своеобразным было отношение Чехова к русской земле, «паче всех частей света исполненной пространства». В июле 1891 года, когда вдруг похолодало, он написал Суворину из Богимова: «Пахнет осенью. А я люблю российскую осень. Что-то необыкновенно грустное, приветливое и красивое. Взял бы и улетел куда-нибудь вместе с журавлями».

О содержательности описаний природы Чехов говорил не однажды, особенно подробно в 1886–1888 годах, в письмах к старшему брату;

говорил не об отдельных приемах, а о поэтике как о системе, в которой стиль пейзажей столь же важен, как объективность, простота или краткость. 10 мая 1886 года он изложил свою художественную программу так: избавляться от длинот, «словоизвержений политико-социально-экономического свойства»; быть объективным и правдивым в описаниях; быть кратким. Заметное место в этом письме уделялось описаниям природы: «Общие места, вроде «Заходящее солнце, кунаясь в волнах темневшего моря, заливало багровым золотом» и проч. «Ласточки, летая над поверхностью пруда, весело чирикали» — такие общие места надо бросить». Писать нужно было так, чтобы читатель, закрыв глаза, ясно видел картину: «У тебя получится лунная ночь, если ты вапишешь, что на мельничной плотине яркой звездочкой мелькало стеклышко от разбитой бутылки и покатила шаром черная тень собаки или волка» (Чехов возвращался к этой подробности дважды: в рассказе «Волк» и затем в полемических контекстах «Чайки»).

Нужно стараться, чтобы все «было понятно из действий героев... центром тяжести должны быть двое — он и она». Описания, таким образом, имели ценность лишь в меру своей уместности и не должны были «перевешивать». Спустя годы Чехов предостережет Горького от избыточного антропоморфизма, когда уподобления станут однотонными, «иногда слащавыми, иногда неясными», когда море дышит, небо глядит, степь нежится, природа шепчет, говорит, грустит и т. п. Чехов в эту позднюю пору находил уже стилизовые излишества и у себя самого.

В ранних рассказах то и дело: «Ветер прогулялся по желтой листве старых берез, и с листьев посыпался на пас град крупных капель» («На кладбище»); «Тени становятся короче и уходят в самих себя, как рога улитки» («Налим»); «Лес стоит молча, неподвижно, словно всматривается куда-то своими верхушками или ждет чего-то» («Егерь»); «Тополь, высокий, покрытый инеем, показался в синеватой мгле, как великан, одетый в саван. Он поглядел на меня сурово и уныло, точно, подобно мне, понимал свое одиночество» («Шампанское»).

Тополь не будет забыт и вскоре появится в «Степи» как символ гордости и элегической печали, как воспоминание о чем-то давнем, романтическом, как некий дух в гарольдовом плаще — «...двух стихий жилец угрюмый...»

Неверно было бы говорить, что в поздней прозе и драматургии Чехова одушевленных пейзажей меньше или даже нет совсем; они есть: «А ночью, думая о Маше, я с невыразимым сладким чувством, с захватывающею радостью прислушивался к тому, как шумели крысы и как над потолком



стучал ветер; казалось, что на чердаке кашлял старый домовый» («Моя жизнь»). И в «Печенеге»: «Где-то очень, очень далеко ворчал гром». И яснее: «Милый, наивный старый дом, который, казалось, окнами своего мезонина глядел на меня как глазами и понимал всё».

У Чехова нет более одушевленного и более трагического описания природы, чем рассказ о весенней ночи из повести «В овраге» (1900): «Чьи-то года считала кукушка и все сбивалась со счета, и опять начинала. В пруде сердито, надрываясь, перекликались лягушки, и даже можно было разобрать слова: «И ты такова! И ты такова!» Какой был шум! Казалось, что все эти твари кричали и пели нарочно, чтобы никто не спал в этот весенний вечер, чтобы все, даже сердитые лягушки, дорожили и наслаждались каждой минутой: ведь жизнь дается только один раз!»

В описаниях природы у Чехова всегда есть ряд соотносящихся планов, и нужно помнить об этом, чтобы не упустить из виду ни одной краски, ни одной черты. Разложение содержательного единства на «уровни», которые рассматриваются затем выборочно, друг за другом или независимо друг от друга — это не ошибка, а скорее утопия, попытка расплатиться лишь одной стороной монеты. Ее, быть может, и приняли бы, да нельзя отделить: остается другая сторона, а кроме того, сама монета заключена между двумя сторонами!

Время от времени в чеховских пьесах, рассказах и повестях возникают долгие паузы, наступает молчание, и тогда слышно, как кричат ночные совы и перекликаются журавли. Древним символическим языком природа говорит с человеком о наступлении лет и зим, о смене поколений.

На глазах Чехова складывался под влиянием быстро развивавшейся промышленности новый взгляд на природу, а вместе с ним — новая стилистика отражения природы в поэтическом слове. Об уничтожении лесов думал еще Достоевский. При Чехове же, начиная со второй половины 80-х годов, о разорении русской земли писали все чаще и тревожнее, как о событии совершившемся: «...где прошла по широте русской земли безлесая пустынная гладь, там прощай поэзия старины, поэзия наших отцов и дедов, да еще и нашей собственной юности. Наши дети не поймут скоро поэтического выражения «не шуми ты, темный лес, зеленая дубровушка», равно как не поймут и всего неисчерпаемого запаса как мифологической, так и позднейшей поэзии, основанной на таинственной, то возвышающей, то грозной, то прелестной внушительности повсюдных, еще недавно непроходимых лесных чащ. А это будет огромным истощением душевных сокровищ нашего поэтического народа», — писал Константин Леонтьев.

Читались уже и публичные лекции о техническом богатстве и духовной нищете, об «одуряющей скорости» современной жизни. С большими опасениями заглядывали в будущее, правильно угадывая те опасности, с которыми пришлось столкнуться нам, — с загрязнением окружающей среды, экологической катастрофой. Говорили о том, что быстрота современной жизни, ее излишняя подвижность, смешение сословий, наций, обычаев, религий не могут не отражаться крайне вредно и на психическом состоянии человечества; от такого смешения происходит пепрочность и неустойчивость душевной жизни. А к «всемирной теллургически-астрической скорости движения» человек, — говорили уже и тогда, — присоединяет еще свою «самодельную одуряющую скорость движения по железным путям», на крыльях ветра, на парах и электричестве, по морю и под водою, и под землю, на аэростатах, посредством нагретого воздуха, водорода и чего-то там еще... А что электричество будет запряжено, как мощный двигатель-скороход, не подлежало сомнению.

В рассказе «Свирель» старый пастух говорил:

«Пригляделся я, брат, за свой век и так теперь понимаю, что всякая растения на убыль пошла. Рожь ли взять, овощь ли, цветик ли какой, все к одному клонится.

— Зато народ лучше стал, — заметил приказчик.

— Чем это лучше?

— Умней.

— Умней-то умней, это верно, паря, да что с того толку? На кой прах людям ум перед погибелью-то? Пропадать и без всякого ума можно».

Еще до первого путешествия по Европе Чехов много думал о своеобразии русской природы, о долгих суровых зимах, о бескрайних пространствах, порождающих чувство заброшенности и одиночества.

Человек и природа у Чехова — не столько художественная тема, известная в литературе с незапамятных времен, сколько трагическая коллизия современной русской жизни, беда и разорение, заставшие страну врасплох.

«Посмотрите вы на окружающую природу: высунь из воротника нос или ухо — откусит; останься в поле один час — снегом засыплет. А деревня такая же, как еще при Рюрике была, нисколько не изменилась, те же печепеги и половцы. Только и знаем, что горим, голодаем и на все лады с природой воюем» («Жена», 1892). Эти мотивы возобновлялись в драматургии и прозе до поздних лет: «Громадные пространства, длинные зимы, однообразие и скука жизни вселяют сознание беспомощности,

положение кажется безнадежным, и ничего не хочется делать, — все бесполезно... Это все равно, что в степи, которой конца не видно, убить одну мышь или одну змею» («В родном углу», 1897).

У Чехова завершалась одна из древнейших и прекраснейших тем мировой литературы — не потому, что он превосходил своих предшественников мерой одаренности, но потому, что был современником необратимых перемен в этом извечном, еще недавно исполненном гармонии единстве: человек и природа.

«Туда бежать от праздности, пустоты и недостатка интересов... На зеленом цветущем берегу, над темной глубиной реки или озера, тихо трепещущей своими листьями в светлом зеркале воды, на котором колеблются или неподвижно лежат поплавки ваши, — улягутся мнимые страсти, утихнут мнимые бури, рассыплются самолюбивые мечты, разлетятся несбыточные надежды! Природа вступит в вечные права свои...» — это у С. Т. Аксакова.

Природа Пушкина, в особенности Тургенева и даже Льва Толстого в пору «Казаков» была еще бесстрастной, но поэтической стихией, равнодушной к человеку с его страданиями и страстями. Она могла еще служить прибежищем для героических искателей типа Алеко или Оленина, бежавших к ней от жизненных неурядиц и душевной пустоты.

Неверно говорить, что у Чехова нет этого старого мотива; но бежать нужно было не просто к природе, до которой, как до околицы, рукою подать, а в очень отдаленные и безлюдные края, о которых никто не думал и не писал во времена Пушкина или Тургенева: «Сибирь — такая же Россия, такой же Бог и царь, что и тут, так же там говорят по-православному, как и я с тобой. Только там приволья больше и люди богаче живут. Все там лучше. Тамошние реки, к примеру взять, куда лучше тутошних! Рыбы, дичины этой самой — видимо-невидимо!» («Мечты»).

Между тем слово «Сибирь» — одно лишь слово, один лишь ужасный звук его, памятный каждому с детства, — обладало огромным потенциалом трагедийных значений и не могло гармонически, без острых противоречий, влиться в новый контекст. Слова обладают памятью; в словах отзываются смыслы отзвучавших речей, за ними стоят тени. «Сибирь» — не слово даже, а страна теней, возвращавшаяся с Чеховым к новой жизни. Большой писатель знает, что слово хранит воспоминания и пробуждает их, и часто лишь поэтому оно ему необходимо...

До Чехова в нашей литературе были невозможны ни письма «Из Сибири», ни, например, такой набросок из записной книжки: «А мне хочется в Сибирь. Сидишь где-нибудь на Енисее или Оби с удочкой, а там

на пароме арестантики, переселенцы... А здесь я все ненавижу: эту сирень за окном, эти дорожки с песочком...»

В основе творчества лежит личный опыт художника, его душевная память, все, что он «успел пережить и постичь душою». Но писатель обращается к словарю своих предшественников поневоле, поскольку «литература — это искусство, которое пользуется только словами». Он отбирает то, в чем всего полнее выражается его традиция, то, что в словаре ощущается им как свое. Каждое его слово вырастает из памяти, из прежних прочтений.

В чеховских описаниях природы всегда есть соотнесенность времен. Студент Иван Великопольский, поеживаясь от пронизывающего ветра, идет к мерцающему далеко в поле одинокому огню костра, думая о том, что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и такая же была тогда лютая бедность, голод, как и теперь, такие же худые соломенные крыши, невежество, пустыня кругом, чувство гнета. И у костра, просветленный разговором с двумя простыми женщинами, терпеливо несущими тяжесть своей жизни, думает о прошлом, которое связано с настоящим непрерывною цепью событий, и о том, что правда и красота направляли человеческую жизнь от начала времен и всегда составляли главное в ней и вообще на земле.

Собственно, описание пространства, если оно художественно, поневоле метафорично — оно включает в себе представление о времени и смене времен великой истории. Как сказал Б. Пастернак: «Метафоризм — естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. При этом несоответствии он вынужден... объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия. Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа».

«Студент» — любимый рассказ Чехова, и это выделяет его из общего ряда чеховской прозы; но любимой была и воплощенная в рассказе мысль, к которой писатель возвращался снова и снова: «Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда. Они летели и будут лететь, какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели...» — говорит в «Трех сестрах» Тузенбах.

Описания природы историчны и в литературном, поэтическом плане, поскольку за ними стоит традиция. Чаще других вспоминалось здесь имя Тургенева. Тургенев знал и любил среднерусское лето, жаркие полудни,

погожие дни, природу, какой она бывала в охотничий сезон; знакомые тургеневские мотивы уловимы, быть может, в одном только «Егере». Осень и зиму с ее метелями Тургенев не любил и в отличие от Чехова не описывал. Отсюда, от страсти к охоте, нечаянность и достоверность пейзажных страниц в «Записках охотника», где легко узнается среднерусская полоса, окрестности Спасского-Лутовинова, отсюда и пристальность Тургенева, различимость пейзажных черточек и подробностей, до отдельных травинки, до крапа на птичьем перье.

В чеховских пейзажах важны не только образы (они естественны, «натуральны»), не приемы (они в своей сущности глубоко традиционны), но прежде всего словарь, в котором каждое отдельное слово — степь, вьюга, дорога, метель — наделено смысловой многомерностью символа и, кроме того, окружено полузабытыми, но бесконечно знакомыми поэтическими отзвуками, семантическими радугами, ведущими, может быть, к «Метели» и «Бесам» Пушкина, к балладам Жуковского и дальше, дальше — в глубины памяти, в глубину времен. Представление о вьюге или метели подразумевает пространство, безграничное, безлюдное, какое бывает только в российских степях; но и сами эти слова — вьюга, дорога, степь — едва ли не древнейшие в нашем языке, не самые поэтические. Не просто памятные слова, но скорее слова-памятники.

Если бы пейзажи у Чехова всего лишь сопутствовали рассказу о героях, мы имели бы дело с относительно простым случаем, но то и дело пейзаж замещает традиционное бытописание, как в рассказе «Ведьма» (1886), где Чехов намеренно скуп в портретах: «Ни желаний, ни грусти, ни радости — ничего не выражало ее красивое лицо со вздернутым носом и ямками на щеках. Так ничего не выражает красивый фонтан, когда он не бьет».

И читатель не так уж много понял бы и почувствовал в этом рассказе, если бы в нем не было следующей страницы: «А в поле была суцая война. Трудно было понять, кто кого сживал со света и ради чьей гибели заварилась в природе каша, но судя по неумолкаемому, зловещему гулу, кому-то приходилось очень круто. Какая-то победительная сила гонялась за кем-то по полю, бушевала в лесу и на церковной крыше, злобно стучала кулаками по окну, метала и рвала, а что-то побежденное выло и плакало...»

Это пространное, на половину страницы описание вьюги, полное недомолвок и тех неопределенно-личных оборотов, которые нужно еще как-то соотнести с сюжетной нитью рассказа, уносит мысль читателя далеко, и нет ни авторской речи, ни голоса автора. Между упоминанием о сторожке и описанием вьюги лежит белое поле подразумеваний, и Чехов

оставляет нас в этом стилевом безмолвии один на один с нашей памятью и жизненным опытом: «На земле была оттепель, но небо, сквозь темную ночь, не видело этого и что есть силы сыпало на таявшую землю хлопья нового снега. А ветер... не давал этому снегу ложиться на землю и крутил его в потемках, как хотел...»

Та же метафоричность в рассказе «На пути», в других рассказах, повестях, пьесах; в сущности, нужно говорить об универсальном свойстве чеховского почерка, который узнается в каждой строке.

«И нет ли того у всех художников природы, что их проникновенный взгляд в природу, их интимный пейзаж есть не что иное, как попытка проникнуть глубоко в душу человека, в ее неудержимое движение, останавливая свой взгляд на природе. Во всяком интимном пейзаже движется сам человек» (М. Пришвин).

Известный и яркий французский прозаик Жюль Ренар отказался от антропоморфизма в пейзаже: «Трудно поверить, как давит на нас до сих пор старая мифология. Зачем петь, что дерево обитаемо фавном? Дерево обитаемо самим собой. Оно живет: вот чему надо верить. У растения есть душа. Лист — не то, что думают поверхностные люди. Часто говорят о мертвых листьях, но на самом деле не верят, что листья умирают. Зачем рядом с жизнью создавать другую жизнь? Фавны, ваше время прошло! Теперь поэт хочет беседовать просто с деревьями».

Ж. Ренар был современником Чехова и прожил почти столь же недолгий век (1864–1910). Иными словами, в пору Чехова во Франции жил писатель, искавший себя в области «малых форм», но не догадавшийся, что для успеха эти «малые формы» нужно наполнить исторически значительным содержанием, без чего они оставались не «новыми формами» Чехова, но всего лишь фрагментами Жюля Ренара...

«Просто деревьев» у Чехова нет, они всегда означают нечто глубоко человеческое и литературно значительное, как гордый красавец тополь в «Степи» — романтического героя и самую сущность героического индивидуализма, а одинокая березка в «Скрипке Ротшильда» — тургеневскую девушку: «На том берегу, где теперь заливной луг, в ту пору стоял крупный березовый лес, а вон на той лысой горе, что виднеется на горизонте, тогда синел старый-старый сосновый бор. По реке ходили барки. А теперь все ровно и гладко, и на том берегу стоит одна только березка, молоденькая и стройная, как барышня».

Леса и деревья в художественном мире Чехова находятся в сюжетном конфликте с людьми и олицетворяют собою гибнущую бессмысленно и бесполезно красоту мира: «Вы скажете, что тут культурные влияния, что

старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, если бы на месте этих исторических лесов легли шоссе, железные дороги, если бы тут были заводы, фабрики, школы, народ стал бы здоровее, богаче, умнее, но ведь тут ничего подобного...» («Дядя Ваня»).

Нет возможности собрать и представить все обращения к лесам, цветам и деревьям; у Чехова их сотни и сотни; тень от ветвей ложится на страницу при описании лунной ночи, или цветков на высоком тонком стебле вдруг коснется щеки, как ребенок, который хочет дать понять, что не спит. Леса, сады и деревья у Чехова — меньше всего декорация, на фоне которой развиваются сюжеты и длится жизнь персонажей. Карта доктора Астрова — это «пейзаж души», поскольку опустошение лесов и чащоб, садов, родников — метафора душевного опустошения.

Когда Чехов начинал говорить о природе, персонаж, а вместе с ним и читатель, «чувствовал себя в царстве нежных красок, особенно в ранние часы, когда на каждом лепестке сверкала роса» («Черный монах»). Та же глубина и поэтическая содержательность — в чеховских письмах, например, в письме к А. С. Суворину 30 мая 1888 года, где говорилось «о старых запущенных садах, о забитых наглухо, очень поэтических и грустных усадьбах, где живут души красивых женщин...».

Почти всегда дерево, упоминаемое в чеховском тексте, осеняет нечто глубоко человеческое, как в начальной странице «Дома с мезонином»: «Однажды, возвращаясь домой, я нечаянно забрел в какую-то незнакомую усадьбу. Солнце уже пряталось, и на цветущей ржи растянулись вечерние тени. Два ряда старых, тесно посаженных, очень высоких елей стояли, как две сплошные стены, образуя мрачную, красивую аллею. Я легко перелез через изгородь и пошел по этой аллее, скользя по еловым иглам, которые тут на вершок покрывали землю. Было тихо, темно и только высоко на вершинах кое-где дрожал яркий золотой свет и переливал радугой в сетях паука. Сильно, до духоты пахло хвоем. Потом я повернул на длинную липовую аллею. И тут тоже запустение и старость; прошлогодняя листва печально шелестела под ногами, и в сумерках между деревьями прятались тени. Направо, в старом фруктовом саду, нехотя, слабым голосом пела иволга, должно быть, тоже старушка».

Часто образ дерева хранит в своей глубине воспоминание о душе, долго скитавшейся по свету или всего лишь побывавшей на свете. Так в цветах и листьях «Вишневого сада», так в «Скрипке Ротшильда»: «А вот широкая старая верба с громадным дуплом, а на ней вороньи гнезда... И вдруг в памяти Якова, как живой, вырос младенец с белокурыми волосами и верба, про которую говорила Марфа. Да, это и есть та самая верба —

зеленая, тихая, грустная... Как она постарела, бедная!»

Так и в «Трех сестрах», где Тузенбах уходит на дуэль, но — «не будем говорить об этом! Мне весело... Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь! Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе. Прощай, моя милая...».

Страницы и строки о лесах, цветах и деревьях едва ли не самые совершенные у Чехова, и каждая из них воспринимается как явление природы, как особое благозвучное цветение языка. Фразу Чехова нужно не разбирать даже, как сам он сказал о лермонтовской «Тамани», а изучать с такой же тщательностью и вниманием, с каким серьезный ботаник собирает и изучает цветы.

Напрасно и спрашивать себя, обитаемы ли деревья у Чехова. Да, обитаемы, и не самими собою, а прошлым. Отсюда их таинственная жизнь в нашем сознании и языке, их вечное очарование, о котором лучше всего сказать словами Толстого: «Это была действительность, это было больше, чем действительность: это было действительность и воспоминание». Или Пушкина: «Воспоминание — самая сильная способность души нашей, и им очаровано все, что подвластно ему».

Не орнаментальные лавры и мирты времени классицизма, даже не лермонтовская «чета белеющих берез», не простодушные есенинские рощи золотые с их «березовым веселым языком», а обитаемые — не фавнами, конечно, поскольку фавн вообще не наш, не русский зверь — но нашей душою и памятью образы.

Увидишь старую липу в Москве — и поневоле подумаешь о прабабках и прадедах, а дубы в три обхвата в Коломенском — ведь это Петр I! То есть не «когда это было», как в музее или книге какой-нибудь, а вот оно — живое дерево, с ветвями и молодыми побегами; налетит ветер — и зашумит листва над головой, как шумела при Нарышкиных. А существуют на свете и тысячелетние стволы, секвойи в Америке, уходящие корнями во тьму времен.

Дерево в нашем сознании — живое существо, его и одушевлять-то не нужно: живет, дышит. И в самом деле олицетворяет жизнь («вот эти клейкие, клейкие листочки...»). Оно живет, хранит прошлое — в самом себе, в своей сердцевине. Мелихово, Мураново, Абрамцево, Кусково были еще усадьбами, а не музеями, и вокруг стояли вот эти самые, ну, быть может, потоньше, постройнее, клены, лиственницы, липы, дубы, под которыми бродим теперь и мы, утаптывая землю до плотности асфальта, чтобы на ней ничего уже не росло. Ничего...



# «ВИШНЕВЫЙ САД»

## 1

«Вишневый сад» — последняя пьеса Чехова; когда он держал в руках ее печатные оттиски, жить ему оставалось недолго, несколько считанных месяцев. Премьера комедии в Московском художественном театре состоялась в день рождения автора, 17 января 1904 года, и с нею «Вишневый сад» вошел в сокровищницу мировой драматургии. Переведенная на все основные языки мира, пьеса не выходит из репертуара и, по сведениям международного театрального ежегодника, где ведется летопись постановок, вот уже много лет идет везде.

«Вишневый сад» стал великой и вечной премьерой мирового театра, об истории его постановок написаны труды. Пьеса открывается заново англичанином П. Бруком, итальянцем Дж. Стрелером, немцем П. Штайном.

Во многих странах «Вишневый сад» воспринимается как национальное достояние. Он был возобновлен в Токио в послевоенном 1945 году, в разрушенном здании театра Юракудза, его смотрели люди, пережившие атомный пожар Хиросимы, по-своему понимавшие финал: «Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина...»

В рецензии Андо Цуруо в газете «Токио симбун», едва ли не первой театральной рецензии после войны, говорилось: «Вновь возвратился в Японию наш любимый Чехов».

Комедия создавалась в 1902–1903 годах для Художественного театра. В эту пору Чехов был уже тяжело болен, работал с непривычной медлительностью, с трудом. В иные дни, судя по письмам, ему не удавалось написать и десяти строк: «Да и мысли у меня теперь совсем другие, не разгонистые...» Между тем О. Л. Книппер торопила его: «Меня мучает, почему ты откладываешь писать пьесу? Что случилось? Так дивно все задумал, такая чудесная будет пьеса — гвоздь нашего сезона, первого сезона в новом театре! Отчего душа не лежит? Ты должен, должен написать ее. Ведь ты любишь наш театр и знаешь, какое ужасное огорчение будет для нас. Да нет, ты напишешь».

В пьесе Ольге Леонардовне предназначалась роль Раневской. Заканчивая работу, Чехов писал жене 12 октября 1903 года: «Пьеса уже

окончена, окончательно окончена и завтра вечером или, самое позднее, 14-го утром будет послана в Москву. Если понадобятся переделки, то, как мне кажется, очень небольшие... как мне трудно было писать пьесу!»

Временами Чехову казалось, что он повторяет себя. В известном смысле так оно и было: «Вишневый сад» — дело целой жизни, а не только двух предпоследних, омраченных усталостью и болезнью, лет.

Замыслы (это относится не только к «Вишневому саду», но, по-видимому, ко всем сложным рассказам, повестям, пьесам) возникали задолго до того, как Чехов брался за перо, долго формировались в непрерывном потоке наблюдений, среди множества других образов, сюжетов, тем. В записных книжках появлялись заметки, реплики, завершённые фразы. По мере того как наблюдения процеживались в памяти, возникала последовательность фраз и периодов — текст. В комментариях отмечаются даты создания. Их было бы правильнее называть датами записывания, поскольку за ними стоит перспектива времени, протяжённая, дальняя — на годы, на много лет.

В своих истоках «Вишневый сад» восходит к раннему творчеству, к «Безотцовщине», где за долги предков расстаются с родовыми имениями Войницевы и Платоновы: «Тю-тю именье! Как тебе это нравится? Сплыло... Вот тебе и хваленый коммерческий фокус! А все потому, что Глагольеву поверили... Обещался купить имение, а на торгах не был... в Париж уехал... Ну, феодал? Что теперь делать будешь? Куда пойдешь? Бог предкам дал, а у тебя взял... Ничего у тебя не осталось...» (д. IV, явл. III).

Все это уже было в русской литературе до Чехова и не казалось бы новым, если бы не своеобразное чеховское настроение, где странно сочетаются беспечальное отчаяние, чувство роковой вины и полнейшая незащитность перед силою и обманом: будь что будет, и поскорее бы в Париж...

В повести «Цветы запоздалые», написанной в самом начале 80-х годов, примерно в одну пору с первой пьесой, с теми же мотивами распада старой жизни, дома, семьи, есть очень близкие «Вишневому саду» сюжетные повороты. Некий Пельцер, купец, богач, обещал, как Лопухин Раневской, денежную помощь и спасение Приклонским, и в конце концов за бесценок пустил с молотка княжескую библиотеку: «— Кто ее купил?

— Я, Борис Пельцер...»

Чехов родился за год до отмены крепостного права, он принадлежал к первому поколению русских людей, которые могли считать себя свободными по закону, но не чувствовали себя свободными лично: рабство было в крови. «Что писатели-дворяне брали у природы даром, то

разночинцы покупают ценою молодости» — эти слова из письма к Суворину, написанного 7 января 1889 года, сказаны о целом поколении, но есть в них след личного душевного подвига, личного страдания и надежды. В одном из поздних писем к О. Л. Книппер он заметил, что дед его, Егор Михайлович, был по убеждениям ярым крепостником. Это вспоминалось в пору работы над последней пьесой, и это позволяет представить себе, на каком широком фоне воспоминаний она создавалась.

Егор Михайлович стал впоследствии управляющим приазовских имений графа Платова, и Чехову, когда он приезжал к нему, поручалась работа; он должен был вести учет обмолоченного зерна: «В детстве, живя у дедушки в именье гр. Платова, я по целым дням от зари до зари должен был просиживать около паровика и записывать пуды и фунты вымолоченного зерна; свистки, шипенье и басовый, волчкообразный звук, который издается паровиком в разгар работы, скрип колес, ленивая походка волов, облака пыли, черные, потные лица полсотни человек — все это врезалось в мою память, как «Отче наш»... Паровик, когда он работает, кажется живым; выражение у него хитрое, игривое; люди же и волы, наоборот, кажутся машинами».

Впоследствии, когда Чехова не стало и сверстники стали припоминать свою жизнь и писать мемуары, появились указания на прямые источники «Вишневого сада». М. Д. Дросси-Стейгер, например, рассказывала: «Моя мать Ольга Михайловна Дросси, урожд. Калита, владела имением в Миргородском уезде Полтавской губ., богатым вишневыми садами... Мать любила Антошу и отличала его среди гостей-гимназистов. Она часто беседовала с Антошей и между прочим рассказывала ему об этих вишневых садах, и когда много лет спустя я прочла «Вишневый сад», мне все казалось, что первые образы этого имения с вишневым садом были заронены в Чехове рассказами матери. Да и крепостные Ольги Михайловны в самом деле казались прототипами Фирса... Был у нее дворецкий Герасим, — он стариков называл молодыми людьми».

Подобные мемуарные свидетельства имеют свою ценность и смысл, хотя их не стоит понимать буквально.

Жизнь узнает себя в своих литературных отражениях и подобиях, а иногда и заимствует из книг свои черты. Л. Н. Толстой сказал о тургеневских женщинах, что подобных им не было в русской жизни, но они появились, когда Тургенев вывел их в «Рудине», «Дыме», «Дворянском гнезде». Так и о «Вишневом саде» можно сказать: не было бы Фирса, не было бы и прототипов; Чехов, конечно, помнил свои гимназические годы (может быть, и рассказы О. М. Калиты), но помнил, конечно, и то, что было

гораздо позднее...

В 1885 году Н. А. Лейкин купил имение графов Строгановых. Поздравляя его с покупкой, Чехов писал ему: «Ужасно я люблю все то, что в России называется имением. Это слово еще не потеряло своего поэтического оттенка...»

В то время он не подозревал еще, что Лейкину, этому «буржуа до мозга костей», поэзия в имении была нужна ничуть не больше, чем Лопахину сад. «Эти места, — скажет лавочник в рассказе «Панихида», умеряя восторги дочери, — эти места только место занимают...» Красота в природе бесполезна, как описания в книге.

Побывав позднее у Лейкина в бывшем графском дворце, Чехов спросил: «Зачем вам, одинокому человеку, вся эта чепуха?» — и услышал в ответ нечто почти дословно лопахинское: «Прежде здесь хозяевами были графы, а теперь я, хам...» Справедливости ради нужно заметить, что, увидев чеховское имение, Лейкин изумился убожеству Мелихова и полнейшему отсутствию у его владельца задатков барина и качеств буржуа.

Рассказывая Суворину о местах, где в имении Линтваревых на Украине провел весну и лето 1888 года, Чехов, конечно, не думал создать описание природы — писал письмо как письмо. Получился же прекрасный и сложный пейзаж, в котором живой взгляд и личный тон («Нанял я дачу заглазно, наугад... Река широка, глубока, изобильна островами, рыбой и раками, берега красивы, зелени много...») пробуждают эхо произвольных литературных припоминаний и непрерывно меняют стилевую окраску: «Природа и жизнь построены по тому самому шаблону, который теперь так устарел и бракуется в редакциях» (профессиональная журналистская стилистика, газетный жаргон); «не говоря уж о соловьях, которые поют день и ночь... о старых запущенных садах» (отголоски старого романса и альбомных стихов, предисловие к следующим откровенно тургеневским строчкам), «о забитых наглухо, очень поэтичных и грустных усадьбах, в которых живут души красивых женщин, не говоря уж о старых, дышащих на ладан лакеях-крепостниках» (все еще Тургенев, но в предчувствии символических мотивов и образов «Вишневого сада»); «недалеко от меня имеется даже такой заезженный шаблон, как водяная мельница... с мельником и его дочкой, которая всегда сидит у окна и, по-видимому, чего-то ждет» («Русалка», Пушкин, Даргомыжский); заключительные строки особенно важны: «Все, что я теперь вижу и слышу, мне кажется, давно уже знакомо мне по старинным повестям и сказкам».

Единственное в своем роде по красоте и поэтичности описание сада, цветов, ржаного поля, весенних утренних заморозков — всего, что

невозможно было дать в сценических ремарках и что приходится помнить и подразумевать, — в рассказе «Черный монах». Сад здесь представляется каким-то особенно сложным и совершенным явлением художественной природы, а не созданием рук человеческих. Этот сад обречен на гибель, как и тот, что будет куплен Лопахиным. Чехов нашел ужасный по своему драматизму символ гибели: Коврин рвет диссертацию, и клочки бумаги цепляются и виснут на ветках смородины и крыжовника, как бумажные цветы, ложноцветие.

Важен и рассказ «В родном углу», написанный в 1897 году, — вся картина жизни старинного поместья, доживающего свой век, и характерные особенности барской психологии, искажающие такой страшной гримасой лицо юной хозяйки имения, особы столь милой, невинной и на первый взгляд очаровательной. Едва ли не каждая подробность этого рассказа и все его образы по-своему символичны, но дедушка — это подлинный символ одряхлевшего уклада, в котором нет уже ничего человеческого, одна животная способность и страсть — еда. «За обедом и за ужином он ел ужасно много; ему подавали и сегодняшнее, и вчерашнее, и холодный пирог, оставшийся с воскресенья, и людскую солонину, и он все съедал с жадностью, и от каждого обеда у Веры оставалось такое впечатление, что когда потом она видела, как гнали овец или везли с мельницы муку, то думала: «Это дедушка съест».

В том же 1897 году создан другой рассказ, сюжетно близкий «Вишневному саду» — «У знакомых». Чехов работал над ним, живя в Русском пансионе Ниццы, куда его гнала болезнь легких. Там он получил в декабре письмо от М. В. Киселевой, владелицы Бабкина, где чеховская семья провела три лета в середине 80-х годов.

«...В Бабкине многое разрушается, начиная с хозяев и кончая строениями; зато дети и деревья выросли... Хозяин стал старым младенцем, добродушным и немного пришибленным. Работает много, никаких «Рашечек» и в помине нет, в хозяйство не входит, и когда его приглашают взглянуть на какой-нибудь беспорядок, он отмахивается и уныло говорит: «Ты знаешь, я уже больше никуда не хожу!» Хозяйка стара, беззуба, но... бедовая! Выползла из-под всякого ига и ничего на свете не боится. Виновата, боится: пьяных, сумасшедших и кликуш. Старость и беды не «сожрали» ее — ни апатия, ни уныние, ни пессимизм не одолели. Штопает белье, глубоко убежденная, что делает дело, исходя из той мысли, что раз более широкого *pi* интересного не дано, надо брать то, что под руками. Ручаюсь, что с каждой пуговицей и тесемкой пришивается и частичка ее души. Это значит: достукалась до более ясного и глубокого

понимания жизни и ее задач. Живу я, правда, одной силой воли, т. к. материальная скорлупа моя вся разбита в пух и прах, но я ее презираю, и мне нет дела до нее. Я буду *жить* хоть до 100 лет, пока меня не покинет сознание, что я нужна на что-нибудь».

Тогда же хозяин мечтал, что с проводкой через Воскресенск железной дороги «вздорожает земля в Бабкине, настроим дач и сделаемся Крезами». Судьба судила иначе. Бабкино было продано за долги, а Киселевы поселились в Калуге, где бывший владелец имения получил место в правлении банка.

До конца столетия в русских газетах печатались извещения о торгах и аукционах: уплывали из рук, шли с молотка старинные поместья и состояния. Например, имение Голицыных с парком и прудами было поделено на участки и сдавалось иод дачи, от 200 до 1300 рублей за участок. А это, как и судьба Бабкина, очень близко сюжетной основе «Вишневого сада», где Лопухин готовит землю для будущего сообщества дачников...

Мировой литературе известно великое множество утопий, но утопия Лопухина выглядит среди них едва ли не самой комичной.

В рассказе «Жена» доживают свой век последний барин и последние дворовые и слуги, самый дом похож на музей патриархальной старины, набитый вышедшими из моды, никому не нужными теперь, очень прочными, драгоценными вещами, сделанными на века. Как в «Мертвых душах» Гоголя, возникают тени сильных, крепких людей, мастеров, творивших в свое время и своими руками чудеса, не сравнимые с инженерными сооружениями новой поры.

Вещи у Чехова говорят о людях — только в этом смысле они и бывали нужны ему и в драматургии, и в прозе. В рассказе «Жена» есть своеобразный предтеча «многоуважаемого шкафа» — здесь он также олицетворяет память о минувшем времени и о прежних людях, каких теперь уже нет, и дает инженеру Асорину, от имени которого идет рассказ, хороший повод сравнить «век нынешний и век минувший».

«Я думал: какая страшная разница между Бутыгой и мной! Бутыга, строивший прежде всего прочно и основательно и видевший в этом главное, придавал какое-то особенное значение человеческому долголетию, не думал о смерти и, вероятно, плохо верил в ее возможность; я же, когда строил свои железные и каменные мосты, которые будут существовать тысячи лет, никак не мог удержаться от мыслей: «Это не долговечно... Это ни к чему». Если со временем какому-нибудь толковому историку искусств попадутся на глаза шкаф Бутыги и мой мост, то он скажет: «Это два в своем

роде замечательных человека: Бутыга любил людей и не допускал мысли, что они могут умирать и разрушаться, и потому, делая свою мебель, имел в виду бессмертного человека, инженер же Асорин не любил ни людей, ни жизни; даже в самые счастливые минуты творчества ему не были противны мысли о смерти, разрушении и конечности, и потому, посмотрите, как у него ничтожны, конечны, робки и жалки эти линии»...

В комедии в самом деле отразились реальные перемены, происходившие в русской пореформенной жизни. Начались они еще до отмены крепостного права, ускорились после его отмены в 1861 году и на рубеже столетий достигли драматической остроты. Но это всего лишь историческая справка, правда, совершенно достоверная, но мало раскрывающая суть и тайну «Вишневого сада».

Есть в этой пьесе нечто глубокое и захватывающее, нечто вечное, как в пьесах Шекспира. В идеальной пропорциональности сочетаются традиционные мотивы и образы с художественной новизной, с непривычной трактовкой сценического жанра (комедия), с историческими символами огромной глубины. Трудно найти пьесу, которая была бы до такой степени связана с литературным фоном, романами и пьесами недавних памятных лет — с «Дворянским гнездом» Тургенева, с «Лесом», «Горячим сердцем», с «Волками и овцами» Островского — и в то же время до такой степени отличалась бы от них. Пьеса написана так, с такой прозрачностью литературных соотнесений, что старый роман со всеми его коллизиями, разочарованиями просто не мог не прийти на память при взгляде на Гаева и Раневскую, на старый дом, на декорации вишневого сада. «Здравствуй, одинокая старость, догорай, бесполезная жизнь...» — это должно было вспомниться и в самом деле вспоминалось, так что К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко прочитали и поставили «Вишневый сад» скорее как традиционно тургеневскую элегию прощания с прошлым, чем как пьесу во всех отношениях новую, созданную для будущего театра, будущего зрителя.

Вскоре после премьеры, 10 апреля 1904 года, Чехов в письме к О. Л. Книппер в необычном для него резком тоне заметил: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы».

Многokrатно в разных письмах и беседах с разными людьми Чехов упорно повторял: «Вишневый сад» — это комедия, «местами даже фарс».

И столь же упорно «Вишневый сад» понимали и ставили как драму.

Станиславский уже после первого прочтения пьесы не согласился с Чеховым: «Это не комедия... Это трагедия, какой бы исход к лучшей жизни Вы ни открывали в последнем акте... Я плакал, как женщина, хотел, но не мог сдержаться». И уже после смерти Чехова, вероятно, в 1907 году, Станиславский повторил еще раз, что видит в «Вишневом саде» тяжелую драму русской жизни.

Иные современники желали бы увидеть на сцене не драму даже, а трагедию.

О. Л. Книппер писала Чехову 2 апреля 1904 года: «Кугель говорил вчера, что чудесная пьеса, чудесно все играют, но не то, что надо». И спустя два дня: «Он находит, что мы играем водевиль, а должны играть трагедию, и не поняли Чехова. Вот-с».

«Значит, Кугель похвалил пьесу? — удивился Чехов в ответном письме. — Надо бы предать ему 1/4 фунта чаю и фунт сахару...»

Суворин посвятил премьере «Вишневого сада» страницу своих «Маленьких писем» («Новое время», 29 апреля): «Все изо дня в день одно и то же, нынче, как вчера. Говорят, наслаждаются природой, изливаются в чувствах, повторяют свои излюбленные словечки, пьют, едят, танцуют — танцуют, так сказать, на вулкане, накачивают себя коньяком, когда гроза разразилась... Интеллигенция говорит хорошие речи, приглашает на новую жизнь, а у самой нет хороших калош... разрушается нечто важное, разрушается, может быть, по исторической необходимости, по все-таки это трагедия русской жизни, а не комедия и не забава».

Суворин порицал постановщиков пьесы, театр, а не автора; между тем «Вишневый сад» назвал комедией Чехов, и он же требовал, чтобы так его ставили и так играли; режиссеры сделали все, что могли, но автора не переспоришь. Возможно, жанр «Вишневого сада» — проблема не формы, а мировоззрения.

Постановщики недоумевали. Немирович-Данченко телеграфировал в Ялту 2 апреля 1904 года: «С тех пор как занимаюсь театром, не помню, чтобы публика так реагировала на малейшую подробность драмы, жанра, психологии, как сегодня. Общий тон исполнения великолепен по спокойствию, отчетливости, талантливости. Успех в смысле всеобщего восхищения огромный и больше, чем на какой-нибудь из твоих пьес. Что в этом успехе отнесут автору, что театру — не разберу еще. Очень звали автора...»

Ведущие критики тех лет, Ю. Айхенвальд, например, подыскивали для оценки «Вишневого сада» незатертые стилевые обороты: между героями комедии «есть какое-то беспроволочное соединение, и во время пауз по



сцене точно проносятся на легких крыльях какие-то неслышимые слова. Эти люди связаны между собой общим настроением». Улавливая нетрадиционность сценических коллизий и образов «Вишневого сада», писали, что Чехов все более и более «удаляется от истинной драмы как столкновения противоположных душевных складов и социальных интересов... стирается, словно при взгляде издали... стушевывается социальный тип», что только Чехов мог показать в Ермолае Лопахине не просто кулака, а придать ему «облагораживающие черты раздумья и нравственной тревоги».

И в этом была достоверность: плохие хозяева. «Прежние баре наполовину генералы были...»

«Рухнувший дворянский строй, и какое-то еще не вполне выразившееся маклачество Ермолаев Лопахиных, пришедшее ему на смену, и беспардонное шествие обнаглевшего босняка, и зазнавшееся лакейство, от которого пахнет пачулями и селедкой, — все это, значительное и ничтожное, ясное и недосказанное, с ярлыками и без ярлыков, наскоро подобрано в жизни и наскоро снесено и сложено в пьесу, как в аукционный зал», — писал Ю. Беляев («Новое время», 3 апреля 1904 г.).

Святая правда! Только: в жизни — да, наскоро, а вот на сцене — нет.

Восхищался, толкуя по-своему, Всеволод Мейерхольд: «Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского. И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего. В третьем акте на фоне глупого «топотанья» — вот это «топотанье» нужно услышать — незаметно для людей входит Ужас.

«Вишневый сад продан». Танцуют. «Продан». Танцуют. И так до конца... Веселье, в котором слышны звуки смерти. В этом акте что-то метерлинковское, страшное. Сравнил только потому, что бессилён сказать точнее. Вы несравнимы в Вашем великом творчестве. Когда читаешь пьесы иностранных авторов, Вы стоите оригинальностью своей особняком. И в драме Западу придется учиться у Вас».

Надеялся на новое, революционное, М. Горький: «Озорную штуку Вы выкинули, Антон Павлович. Дали красивую лирику, а потом вдруг звякнули со всего размаха топором по корневищам: к черту старую жизнь! Теперь, я уверен, ваша следующая пьеса будет революционная».

Опыт современных режиссерских трактовок и всяческих театральных экспериментов красноречиво свидетельствует, что не все ясно и для нас, что гениальное творение неисчерпаемо, что сценическое воплощение «Вишневого сада» — задача вечная, как постановка «Гамлета», например, и что новые поколения режиссеров, актеров и зрителей будут искать свои ключи к этой пьесе, столь совершенной, таинственной и глубокой.

Создателю пьесы в 1904 году едва ли довелось пережить триумф. И были серьезные огорчения.

До постановки и задолго до публикации театральным критик Н. Е. Эфрос, едва рукопись дошла до театра, изложил в газете «Новости дня», с большими искажениями, содержание пьесы. «Вдруг теперь я читаю, писал Чехов Немировичу-Данченко, — что Раневская живет с Аней за границей, живет с французом, что 3-й акт происходит где-то в гостинице, что Лопахин кулак, сукин сын, и проч. и проч. Что я мог подумать?»

Много раз возвращался он к этой обиде в письмах.

«У меня такое чувство, точно меня помоями опоили и облили» (О. Л. Книппер, 25 октября 1903 г.).

«Эфрос продолжает напоминать о себе. Какую провинциальную газету ни разверну, везде — гостиница, везде Чаев» (28 октября).

«У меня такое чувство, будто я растил маленькую дочь, а Эфрос взял и растлил ее» (3 ноября).

Еще тяжелей оказалась другая история. По договору, заключенному в 1899 году, Чехов имел право только на первую публикацию каждого нового сочинения, а перепечатка принадлежала исключительно книгоиздательству Маркса. Чехов обещал и отдал «Вишневый сад» М. Горькому в сборник «Знание». Но книга задерживалась в цензуре (не из-за пьесы Чехова), Маркс же торопился со своим отдельным изданием, желая поскорее получить свою выгоду. 5 июня 1904 года на обложке журнала «Нива» появилось сообщение о «только что» вышедшем издании «Вишневого сада» ценою 40 копеек. Это сильно вредило интересам «Знания»; их сборник поступил в продажу лишь несколькими днями раньше. Тяжко больной Чехов, проводивший в Москве последние дни, вынужден был объясняться в письмах с А. Ф. Марксом, М. Горьким, К. П. Пятницким.

За три дня до отъезда в Берлин, 31 мая, он просил Маркса: «Я послал Вам корректуру и теперь убедительно прошу не выпускать моей пьесы в свет, пока я ее кончу се; мне хочется прибавить еще характеристику действующих лиц. И у меня договор с книжной торговлей «Знание» — не выпускать пьесы до определенного срока».

В день отъезда отправлена была телеграмма Пятницкому, руководившему практической деятельностью «Знания»: «Маркс отказал. Посоветуйтесь присяжным поверенным. Чехов».

Между драматургией и прозой Чехова не чувствуется столь резкой границы, какая отделяет эти области творчества у других писателей. В нашем сознании Тургенев и Лев Толстой, например, прежде всего великие прозаики, романисты, а не драматурги. Чехов же и в работе над прозой чувствовал себя как драматург, живущий в образах своих персонажей: «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...»

В отношении к творчеству Чехова у современников не было единодушия: догадывались, что его пьесы обновляют сцену и, быть может, являются новым словом в истории мирового театра, но в большинстве полагали все же, что Чехов прежде всего рассказчик и что пьесы его сильно выиграли бы, если бы он переделал их в повести. Так думал и Лев Толстой: «Не понимаю пьес Чехова, которого высоко ставлю как беллетриста... зачем ему понадобилось изображать на сцене, как скучают три барышни?... А повесть из этого вышла бы прекрасная и, вероятно, очень удалась бы ему».

Дело не в том, что при чтении пьес и повестей Чехова возникает явственное, хотя и несколько неопределенное ощущение единства стиля и творческого почерка, но в том, что Чехов часто — и, конечно, сознательно — варьировал и повторял в пьесах тему символического города, в котором живут и о котором с такой печалью и горечью говорят персонажи, тему труда, который оправдывает пустоту и никчемность жизни, тему самой жизни, которая будет прекрасной через двести или триста лет... Рассказы, повести, пьесы Чехова действительно связаны единством авторского замысла, общей художественной темой и составляют завершенный и целостный художественный мир.

Действие «Вишневого сада» происходит в имении Раневской. Но «видна дорога в усадьбу Гаева», и «далекодалеко на горизонте неясно обозначается большой город, который бывает виден только в очень хорошую, ясную погоду».

На сцене стоят прадедовские вещи, олицетворяющие патриархальную основательную старину — «твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (сквозь слезы) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания». Что касается персонажей, того же Гаева, например, обратившегося к шкафу с этой воодушевленной речью, то жизнь давно уже разметала их по свету — по российским и европейским столицам, кого на службу в губернию, кого в

Сибирь, кого куда. Собрались они здесь поневоле, в какой-то мистической — разумеется, совершенно напрасной — надежде спасти старый сад, старинное родовое имение, и свое прошлое, которое кажется им теперь таким прекрасным, и самих себя.

Между тем событие, из-за которого они съехались, происходит за сценой, а на самой сцене никакого «действия» в традиционном смысле этого слова, собственно говоря, нет: ждут. В сущности, пьесу нужно играть как сплошную четырехактную паузу, великую паузу между прошлым и будущим, наполненную ворчанием, восклицаниями, жалобами, порывами, но главное — молчанием и тоской. Пьеса трудна и для актеров, и для зрителей: первым играть почти нечего — все держится на полутонах, все — сквозь сдержанные рыдания, полупшепотом или вполголоса, без сильных порывов, без яркой жестикуляции, только Варя звякнет ключами, или Лопахин заденет столик ногой, или загудит самовар да Фирс заворчит о чем-то своем, никому не нужном, никому непонятном; вторым же приходится следить за мимикой, интонациями и паузами, за тем психологическим подтекстом игры, который важен далеко не для всех и о котором помнят лишь те, кто застал на сцене «доефремовский» МХАТ — Добронравова, Тарасову, Ливанова.

У одних все в прошлом, как у Фирса, у других — в будущем, как у Трофимова и Ани. У Раневской, да и у ее лакея Яши, все мысли во Франции, а не в России («Вив ля Франс!»), поэтому делать им на сцене, в сущности, нечего — только томиться и ждать. Нет привычных коллизий — влюбленности, неверности; нет комических неурядиц, как нет и трагических поворотов судьбы. Иногда засмеются и тут же перестанут — не смешно, или всплакнут о чем-нибудь невозвратном. А жизнь течет своим чередом, и все чувствуют, что она течет, что сад будет продан, что уедет Раневская, уйдут Петя с Аней, умрет Фирс. Жизнь течет и проходит — со всеми воспоминаниями о прошлом и мечтами о будущем, с тревогой и сильным нервным беспокойством, которым наполнено настоящее, то есть время сценического действия «Вишневого сада» — беспокойством до такой степени напряженным, что на сцене и в зале становится трудно дышать.

Хотя в этой пьесе нет ни одного лица, ни одной сцены или коллизии, которые хоть сколько-нибудь расходились бы с реальной действительностью или, тем более, противоречили ей, «Вишневый сад» представляет собою поэтический вымысел: в известном смысле это сказочный, полный скрытых подраумеваний, сложных олицетворений и символов мир, сохраняющий тайны истекшего времени, отошедшей поры. Это драматургический миф, и, быть может, лучшим жанровым для него

определением было бы следующее: мифологическая комедия.

Дом и сад населены воспоминаниями и тенями. Кроме действующих — так сказать, «реальных» — лиц, на сцене незримо присутствуют те, кто сажал и выхаживал эти деревья и этих людей — Гаевых и Раневских, столь беззащитных, недеятельных и нежизнеспособных. Все эти лица, глядящие на Петю Трофимова и Аню «с каждого листка, с каждой ветки в саду», должны каким-то образом существовать на сцене; а кроме них — те, кто прожигал здесь жизнь («муж мой умер от шампанского...»), и те, кто появился здесь на свет и, пожив недолго, умер, как сын Раневской, которого Петя должен был воспитать и научить уму-разуму («Мальчик погиб, утонул... Для чего? Для чего, мой друг?...»).

Быть может, некий избыток реальности в постановке К. С. Станиславского — ярко-зеленые листья, слишком большие цветы, слишком громкий сверчок в паузах и т. д. — смущали Чехова потому, что в итоге страдала духовность «Вишневого сада», где в каждой мелочи на сцене, в мебели, в ветках и цветках, о которых говорит Трофимов, должно было ощущаться дыхание прошлого, его не музейная или мавзолейная достоверность, а скорее основательность, вера в бессмертие и его безграничное, как у доморощенного крепостного столяра Глеба Бутыги, доверие к новой жизни, которая сменяет его.

По старинной, теперь уже почти вековой традиции, чеховские пьесы идут в подчеркнуто реальных декорациях, со всеми подробностями старого русского быта, с иконами в красном углу, с вечерним чаем в гостиной или на веранде, где кипит самовар, где ютятся нянюшки, похожие на Арину Родионовну. За окнами старых домов, за оградами прадедовских усадеб живут беспокойные, одетые по моде прошлого века господа в сюртуках, мундирах и платьях, которые современные актеры уже не умеют носить. А. Блок особенно ценил эту, как он сказал, «питательность» чеховских пьес, сценический уют, основательность старинных вещей, словно бы сознающих свое достоинство: «дорогой, многоуважаемый шкаф...»

А Станиславский еще усиливал эту вещественность и реальность, возмещая то, что казалось недостатком действия: были и выстрелы («лопнула склянка с эфиром»), и стук топора по дереву, и звук лопнувшей струны, «замирающий, печальный»; шумели дожди и деревья под ветром, в паузах внятно кричали сверчки.

В чеховских пьесах, если читать и перечитывать их внимательно и неторопливо, всегда есть нечто доступное слуху, но ускользающее от глаза, нечто большее, чем сценическое действие. Это «нечто» очень похоже на томление духа, на своеобразное необычное настроение, которое иначе, как

чеховским, пожалуй, и не назовешь: ничего подобного в мировой драматургии до «Дяди Вани», «Чайки», «Трех сестер» и «Вишневого сада» не было. Оно легче улавливается в ремарках и между строк — поэтому лучше читать, чем смотреть: на сцене ради основных тонов поневоле жертвуют оттенками, и даже в очень хороших постановках утрат, как правило, гораздо больше, чем удач. Это по-своему понимали и критики, советовавшие Чехову писать не пьесы, а повести (советовали, впрочем, и обратное, и впоследствии, уже в наше время, почти все рассказы и повести зрелых лет были экранизированы или инсценированы).

Присматриваясь и вслушиваясь, начинаешь постепенно понимать, что пьесы Чехова, такие домашние, такие уютные, разыгрываются в обширном мире, который окружает этот уют и дает знать о себе голосами птиц, шелестом листьев, кликами журавлей. Персонажи живут в своей роли, в своем гриме, по какой-то драматургической старинке, не замечая, что вокруг простирается безграничный мир с его лесами, дальними дорогами, звездами, с бесчисленным множеством жизней, истекающих или грядущих. Здесь у каждого — и на сцене, и в зрительном зале — свои заботы и беды, но вот пролетят в «Трех сестрах» журавли, и Маша скажет им вослед: «Жить и не знать, зачем журавли летят, зачем дети родятся, зачем звезды на небе». Слова эти никакого отношения к действию не имеют, но они-то, среди множества других намеков и всяческих подразумеваний, и создают «тоску», о которой писал М. Горький, прослушав «Вишневый сад». Астров в «Дяде Ване» останется наедине с Еленой Андреевной: казалось бы, должна начаться любовная сцена, которую профессиональные актеры умеют играть, которая проходит удачно даже на среднем уровне, — и она действительно начнется, но сразу же будет прервана: Астров развернет карту уезда, где так мало осталось лесов.

До Чехова ничего подобного в театре не было, сцена идет не по правилам, ее в самом деле трудно исполнить: актриса молча, праздно выслушивает пространный монолог, изображая интерес и внимание к Астрову и его карте. Другой сценической задачи у нее нет, играть нечего, все держится на настроении, на доверии к залу.

Среди множества сложных проблем, возникающих при всяком обращении к «Вишневому саду» — иные из них появились так давно и решаются так долго, что временами кажутся неразрешимыми, — есть одна,

на первый взгляд не слишком трудная: вполне ли правдоподобна эта комедия, столь достоверная в целом и, кажется, во всех своих деталях и подробностях, насколько историчен и реален «Вишневый сад»?

Бунин писал в своей книге о Чехове, что он имел «весьма малое представление о дворянах, помещиках, о дворянских усадьбах, о их садах», но еще и теперь чуть не всех поголовно пленяет мнимой красотой своего «Вишневого сада», который в отличие от «многого истинно прекрасного», что дал русской литературе Чехов, лишен какой бы то ни было исторической достоверности и правдоподобия:

«Я рос именно в «оскудевшем» дворянском гнезде. Это было глухое степное поместье, но с большим садом, только не вишневым, конечно, ибо, вопреки Чехову, нигде не было в России садов *сплошь* вишневых; в помещичьих садах бывали только *части* садов, иногда даже очень пространные, где росли вишни, и нигде эти части не могли быть, опять-таки вопреки Чехову, *как раз* возле господского дома, и ничего чудесного не было и нет в вишневых деревьях, совсем некрасивых... корявых, с мелкой листвой, с мелкими цветочками в пору цветения... совсем невероятно к тому же, что Лопухин приказал рубить эти доходные деревья с таким глупым нетерпением, не давши их бывшей владелице даже выехать из дому...»

Относительно правдоподобным лицом во всей пьесе был, на взгляд Бунина, один только Фирс — «единственно потому, что тип старого барского слуги уже сто раз был написан до Чехова...».

Удивительно, что Бунин написал эту страницу уже в эмиграции, в свои поздние, преклонные годы, прекрасно зная обо всех выкорчеванных садах, рощах, лесах, о снесенных усадьбах и храмах; он знал, что в новейшей русской истории, разворачивавшейся на его глазах, ежедневно сбывалось как раз то, что он считал невозможным, «невероятным», и если в последней комедии Чехова было что-либо по-настоящему правдоподобное, так это лопухинское нетерпение, с каким рубили вишни...

Удивительна также эта жажда абсолютной жизненной правды — до плана усадьбы, до места, где могли, а где не могли стоять вишни, этот ортодоксальный реализм. Бунин был серьезным и многоопытным писателем, на собственном опыте знал, как необходим в литературе поэтический вымысел и насколько он в ней обычен. Например, о своем собственном рассказе, овеянном такой провинциально русской задумчивостью, столь безупречно правдивом, он вспоминал: «Легкое дыхание» я написал в деревне... в марте 1916 года: «Русское слово» Сытина просило дать что-нибудь для пасхального номера. Как было не

дать? «Русское слово» платило мне в те годы два рубля за строку. Но что делать? Что выдумать? И вот вдруг вспомнилось, что забрел я однажды зимой совсем случайно на одно маленькое кладбище на Капри и наткнулся на могильный крест с фотографическим портретом на выпуклом фарфоровом медальоне какой-то молоденькой девушки с необыкновенно живыми, радостными глазами. Девушку эту я тотчас же сделал мысленно русской, Олей Мещерской, и, обмакнув перо в чернильницу, стал выдумывать рассказ с той восхитительной быстротой, которая бывала в некоторые счастливейшие минуты моего писательства».

Б своих истоках «Легкой дыхание» не имеет, таким образом, никакого отношения ни к «правде жизни» (могилка на каприйском кладбище — это, конечно, совсем другая история), ни к самой России (Капри — островок в территориальных границах Италии).

В «Грасском дневнике» Г. Н. Кузнецовой есть красноречивые строки о разногласиях с И. А. Буниным по поводу «правды жизни» и поэтичности рассказа, который не казался собеседнице писателя ни правдивым в том интимно женственном смысле этого слова, который и составлял его соль, ни, тем более, поэтичным:

«Говорили о «Легком дыхании».

Я сказала, что меня в этом очаровательном рассказе всегда поражало то место, где Оля Мещерская весело, ни к чему, объявляет начальнице гимназии, что она уже женщина. Я старалась представить себе любую девочку-гимназистку, включая и себя, — и не могла представить, чтобы какая-нибудь из них могла сказать это. И. А. стал объяснять, что его всегда влекло изображение женщины, доведенной до предела своей «утробной сущности». — «Только мы называем это утробностью, а я там называл это легким дыханием... Странно, что этот рассказ нравился больше, чем «Грамматика любви», а ведь последний куда лучше...»

Можно возразить, что все это — и кладбище на Капри, похожее на русское кладбище так же мало, как на итальянскую русская зима, и вдохновляющий гонорар, и даже «утробность» ничего в конце концов не значат и не решают: все равно это очень похоже на жизнь, и рассказ все равно остается прекрасным, поэтически трогательным и живым...

Все так: «кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете», и рассказ по-своему интересен и действительно хорош; как заметил Толстой, в литературе можно выдумывать все, что угодно, ей противопоставлены лишь психологические выдумки.

Но психология искусства, когда она не выдумка, гораздо более многогранна и сложна, чем это представляется нам, знатокам и



специалистам.

«Вишневый сад» — вероятно, самая продуманная и уравновешенная из всех пьес Чехова. Здесь не могло быть и речи о романтическом всплеске вдохновения, о «счастливых минутах»...

Суждения Бунина о «Вишневом саде» ведут к первоосновам истории литературы и поэтики: искусство и жизнь, предмет и слово, символ, метафора, быль.

Правда, Бунин не любил и плохо понимал драматургию Чехова — не только «Вишневый сад», но, как он и говорил, вообще все пьесы. И не только Бунин, но многие другие из его современников недолюбливали и не понимали — Лев Толстой сказал однажды Чехову: «Вы знаете, я Шекспира терпеть не могу, но ваши пьесы еще хуже». И эти его слова, столь неожиданно соединившие имена Чехова и Шекспира, у которого не было как раз того, чего не находили и в чеховских пьесах — все того же *правдоподобия*, — эти слова были в известном смысле пророческими. В истории мирового театра наступала новая пора: старое не нравилось по той причине, что было *старым*, далеким от современных нужд и забот, а время для *нового* еще не пришло, оно еще не утвердило себя ни в общественном сознании, ни во вкусах людей, любивших литературу и театр, с наивным доверием искавших на сцене правду жизни. Мировой театр открывал новую главу своей истории, меняя свой занавес, декорации, зал. Наступил не антракт, а скорее перерыв, своеобразный «час равноденствия» — в сущности, его-то наступление и отметил Лев Толстой, с одинаковой неприязнью отозвавшись и о Чехове, и о Шекспире.

Возражая Бунину, можно обратиться, например, к старым энциклопедическим справочникам и словарям, к старым книгам по садоводству. Можно, пожалуй, документально доказать, что вишневые сады все же бывали в усадьбах и вокруг барских домов. Но этот «реальный комментарий» ничего, в сущности, не опровергнет и не объяснит: старых барских домов и усадеб в России давно уже нет, нет и садов, которые некогда их окружали и осеняли; а «Вишневый сад» по-прежнему ставится — и на русской сцене, и в Англии, и в Японии, где Раневских, Лопахиных, Гаевых, Симеоновых-Пищиков не только в наши дни, но и в прежние времена быть не могло и, естественно, никогда не бывало.

Теперь, обращаясь к главному, можно сказать, что сад в этой пьесе — не декорация, на которой более или менее достоверно изображены цветущие вишни (на взгляд Бунина, в МХТ это выглядело совсем недостоверно, даже аляповато из-за слишком крупных и пышных цветов, каких нет у реальных вишен), а сценический образ; лучше было бы сказать,

что это — *символический сад*, но здесь-то нас и подстерегают настоящие трудности из-за многозначности и неопределенности термина «символ».

Вполне обычно, например, ошибочное совмещение понятий «символ» и «символизм», и не так-то просто объяснить, что это совершенно разные вещи. Раз уж символ, значит, символизм, а реализм — это «детали», «предметы», «живые картины», «живые образы», это та самая *правда жизни*, о которой писал Бунин, то правдоподобие, которого по своей наивности требуем от искусства и мы...

Существуют специальные труды, посвященные символу в литературе (и в искусстве вообще), но здесь мешает многословие, иллюстративность или даже тривиальная бессодержательность представлений о символе, сводимых к какому-нибудь примеру, скажем, к гербу, где ленты обозначают то-то, колосья — то-то и т. д.

Иные из серьезных определений символа основываются на малознакомых или неоднозначных терминах, которые, в свой черед, нужно каким-то образом истолковывать и определять: «Символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости, и... знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначностью образа» («Литературная энциклопедия»). Нет возможности коротко и сколько-нибудь ясно сказать, что в этом словосочетании — «Вишневый сад» — от мифа, что от знака и образа. Но вполне ясно, что «Вишневый сад» суть *словосочетание*, вынесенное автором в заглавие пьесы. Можно задаться вопросом о смысле — или, говоря точнее, о смысловых границах — этого словосочетания; очевидно, границы здесь не слишком широки, возможные («разрешенные») значения далеко не бесконечны. Быть может, «авторская воля» в литературе, в этом искусстве, пользующемся только словами, выражается в том, что словосочетания защищены от неверных («запрещенных») толкований и смыслов, независимо от того, какие реальные сады мы видели (или не видели) в жизни, от того, существовали в России сплошь вишневые сады или нет.

Что он собою символизирует, что означает — сад, вишневый сад? Труд и время. Меру трудов человеческих, меру человеческой жизни. Мы говорим: этому дереву тридцать лет — стало быть, сажал его наш отец; этому дереву сто лет — и должны думать о прадедах; этому дереву двести лет, триста, пятьсот, восемьсот лет, «это дерево видело Петра I» — и думаем о предках. А еще и земля, на которой растут эти деревья, и забота о них, чтобы их не изломали во времена смут и переустройств. Нужна преемственность поколений, которые сменяют друг друга.

В России не было сплошь вишневых садов — это не наивность, а

стиль мышления, привычка к реализму. В русском искусстве уже не было старых и еще не было новых символов, от них отвыкли до совершенной к ним невосприимчивости.

Абсолютному настоящему времени Чехов противопоставил идею потока времен; настоящее относительно, оно ценимо только на фоне прошлого и в перспективе будущего.

В нашей памяти и жизненном опыте может и вовсе не быть никаких реальных представлений и образов, связанных с садом, тем более — садом вишневым; автор этой книги, например, видел старые вишни в чеховских краях и на Украине, где, как в стихах Тараса Шевченко, «садок вишневый бился хаты», видел и цветущую вишневую поросль — два или три десятка деревьев — у стен Донского монастыря в Москве. Но и помимо всяких реальных припоминаний, чаще всего мимолетных и бедных, в самом сочетании этих звуков есть нечто нужное слуху, нечто *насущное* для души человеческой, пусть даже недоброй и черствой души. Не живописность, не старомодная поэтичность, а какая-то осеняющая духовность и непорочность, противоположная суетности и злу. Объясняя Станиславскому, что на сцене должен быть не «вишневый», а «вишнёвый» сад, Чехов, быть может, как раз и предостерегал от ненужных конкретизаций, от «бытовизма», который так мешал Бунину понять пьесу, и не ему одному...

«...неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов...»

Эти слова Пети Трофимова, обращенные к Ане, со школьных времен памятливы едва ли не каждому из нас — чаще всего как историческая иллюстрация, как дополнительная социологическая (довольно вульгарная в таком контексте) характеристика ужасов крепостничества. Гораздо реже мы думаем о поэтической содержательности этих слов. Но это — *олицетворение*, троп, наделенный множеством переносных значений и смыслов!

Попробуем произнести эти слова — хотя бы мысленно — перед реальным вишневым деревом в каком-нибудь старом саду: неужели с каждой ветви, с каждого цветка... — и поневоле вспомним Бунина: в самом деле не очень красивое дерево, с мелкими цветами, и ничьи глаза или лица не глядят на нас из его листвы и ветвей...

В этом и заключена вся разница между садами Бунина и чеховским вишневым садом: он обитаем, в нем в самом деле живет безмолвная память о тех, кто некогда готовил для него землю, выращивал саженцы, ухаживал

за ними, хранил их от морозов и весенних холодных утренников, прививал, поливал — вообще из года в год трудился и хлопотал, потому что сады не растут без хозяйского глаза. Образ сада хранит в своей сердцевине идею времени, точнее — идею человеческой жизни, текущей из рода в род.

Вот страница повести, написанной за полтора десятилетия до «Вишневого сада»: «За острогом промелькнули черные, закопченные кузницы, за ними уютное зеленое кладбище, обнесенное оградой из булыжника; из-за ограды весело выглядывали белые кресты и памятники, которые прячутся в зелени вишневых деревьев и издали кажутся белыми пятнами. Егорушка вспомнил, что когда цветет вишня, эти белые пятна мешаются с вишневыми цветами в белое море; а когда она спеет, белые памятники и кресты бывают усыпаны багряными, как кровь, точками...»

Долго жил в сознании Чехова образ этого сада, где живет само прошлое, — *белое море* прошлого в соцветии и багрянце вишневых деревьев...

Сад — вишневый ли, яблоневый или какой-то иной, все равно — невозможен без доверия к жизни; зацветая весной и к осени принося плоды, он соединяет прошлое с будущим. Слово «сад» у Чехова — как, впрочем, в нашем языке и во всех языках народов мира — символизирует долгую мирную жизнь, идущую от прадедов к правнукам, долгий неустанный труд, без которого совесть не бывает спокойной. Кто же станет готовить садовую землю в расчете на один только свой краткосрочный век, без мысли о наследниках и потомках?

«Сад, действительно, прекрасный, образцовый... Но к чему? Какая цель?... Я хочу спросить: что будет с садом, когда я помру? В том виде, в каком ты видишь его теперь, он без меня не продержится и одного месяца. Весь секрет успеха не в том, что сад велик и рабочих много, а в том, что я люблю дело — понимаешь? — люблю, быть может, больше, чем самого себя. Ты посмотри на меня: я все сам делаю. Я работаю от утра до ночи. Все прививки я делаю сам, обрезку — сам, посадки — сам, все — сам. Когда мне помогают, я ревную и раздражаюсь до грубости. Весь секрет в любви, то есть в зорком хозяйском глазе, да в хозяйских руках, да в том чувстве, когда поедешь куда-нибудь в гости на часок, сидишь, а у самого сердце не на месте, сам не свой: боишься, как бы в саду чего не случилось. А когда я умру, кто будет смотреть? Кто будет работать? Садовник? Работники? Да? Так вот что я тебе скажу, друг любезный: первый враг в нашем деле не заяц, не хрущ и не мороз, а чужой человек» («Черный монах»).

«Вишневый сад» едва ли вполне понятен без обращений к другим

чеховским повестям и рассказам, которые проясняют и комментируют эту пьесу безотносительно к образам садов, цветов и деревьев, — их много у Чехова, не сразу и соберешь. Здесь важны не только пейзажные страницы «Черного монаха». Важен также и «Рассказ старшего садовника» с философскими раздумьями о человеке и человечности, о добре и зле, потому что само неустанное трудолюбие этих чеховских садоводов основано на какой-то древней философии, на идее единства людей, еще свободных от эгоизма, от взаимной подозрительности и вражды — не только друг к другу, но и к земле, на которой они рождаются сами и потом растят своих потомков и свои сады:

«И Бог, говорила моя бабушка, за такую веру в человека простил грехи всем жителям городка. Он радуется, когда веруют, что человек — его образ и подобие, и скорбит, если, забывая о человеческом достоинстве, о людях судят хуже, чем о собаках. Пусть оправдательный приговор принесет жителям городка вред, но зато, посудите, какое благотворное влияние имела на них эта вера в человека, вера, которая ведь не остается мертвой; она воспитывает в нас великодушные чувства и всегда побуждает любить и уважать каждого человека. Каждого! А это важно».

Чеховским садоводам — и Песоцкому, и старику из «Рассказа старшего садовника» — свойственно особое мироощущение. Все они думают не столько о себе, сколько о своих садах и саженцах, и поэтому поневоле о потомках, о тех, кто будет присматривать за садами и выхаживать всю эту поросль после них. В этих образах всего полнее воплощается чеховское понимание человека и его земного дела, они праведны, и, в сущности, лишь они могли бы сказать о себе: «Человек есмь». Им свойственно и особое, пусть утопическое доверие к человеку, без которого не вырастишь сад. И не сохранишь живую душу. А сад у Чехова — да и в жизни тоже — всегда символ наследственного или потомственного долга или труда.

Образ дерева одушевлен и символичен — не только у Чехова и в русской лирике, но и в реальной жизни. Есть древние каменные сооружения, «памятники архитектуры», они по-своему прекрасны и тоже олицетворяют прошлое, как, например, в храмах Акрополя — колонны-деревья, а в архитектуре коринфского ордера — листва; есть древности в музеях и сокровищницах, но дерево, сад, лес — это все же совсем иное, *живое* прошлое. Дерево ведет счет своим и нашим годам, наслаивая год за годом кольца вокруг сердцевины, оно в самом реальном смысле *дышит* (в одном из ранних чеховских рассказов в саду еще не распустились почки, «но деревья уже живут, дышат»); и не особенно даже вникая в тайны

фотосинтеза, не думая о ботанике, мы знаем, что деревья дают нам дыхание, ту синюю прозрачность, которая окружает Землю и овеивает жизнь, ничего при этом не требуя от нас взамен.

Для персонажей пьесы вишневый сад — не столько наследственное имение, сколько олицетворенное прошлое, общее для старых и молодых — за исключением одной лишь Шарлотты, грустной маски, в которой на этот раз предстал российский смех. Сад здесь — нечто существующее всегда: до рождения Фирса, до Гаева, Лопухина и Трофимова, до Дуняши и Яши; Раневская говорит о нем: «О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось... Весь, весь белый! О, сад мой! После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... Если бы снять с груди и с плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!»

Вишневый сад — едва ли не самый сложный из всех символов пашей литературы, обращенный к нашей душевной памяти, ко всем значениям слов и их сочетаний: сад, вишневый цвет, красные вишни на солнце в листве, вишневые сережки (и все, что связывает с ними наша собственная, «личная» память); но также — зори и росы, дожди и радуги, гудение пчел и голоса птиц — вообще все поэтические отзвуки, какие только возможно вообразить или представить себе, до заключительной ремарки: «Слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву»...

Дерево символизирует прошлое и, таким образом, самую жизнь. Как все живое, оно ранимо; дерево несравненно беззащитнее нас и больше, чем мы, нуждается в поддержке и защите. Мысль о нем дает нам повод подумать и о собственном скоротечном веке, вполне достаточном, чтобы свести и выкорчевать даже тайгу, но недостаточном для того, чтобы вырастить «новый» сад, хотя бы отдаленно сравнимый с тем, что было. В сущности, по-русски нельзя и сказать: «Мы насадим новый сад» (разумеется, молодой, а не новый), как нельзя заменить свое прошлое иным, обновленным. Это противоречит духу нашего языка, духу живущей в языке совести; это небывальщина, реникса, как говорит в «Трех сестрах» Кулыгин, все равно что «новое» море, «новая» степь...

Особенность словосочетания «вишневый сад» в том, по-видимому, и заключается, что оно не имеет в нашем языке никаких отрицательных значений; это абсолютный положительный смысловой полюс русского словаря. И, напротив, словосочетания «ударить по дереву топором», «подрубить корни», «сломать ветвь» выражают высшую степень

безнравственности и безрассудства.

Вишневый сад в пьесе Чехова — меньше всего декорация, на фоне которой философствуют, мечтают о будущем и торгуются персонажи. Сад — олицетворение ценности и смысла жизни на земле, где каждый новый день вечно ответвляется от минувшего, как молодые побеги идут от старых стволов и корней.

«Вишневый сад» согрет и овеян особенным чувством — чувством прошлого. Это общее, «чеховское» чувство — оно есть и в «Студенте», и, например, в «Степи», где по выражению лица самого молодого из персонажей, безусого Степки, видно, что прежде жилось ему гораздо лучше, чем теперь. «Русский человек любит вспоминать, но не любит жить» — вот, может быть, истинный исток элегических настроений, пронизывающих драматургию и прозу Чехова. Кажется, что в прошлом было нечто важное, более серьезное и значительное, чем все, что есть теперь. Но так оно на самом деле и было, потому что без прошлого не было бы никакого «теперь», ни сегодняшнего, ни завтрашнего дня, ни сочувствия ко всем живущим на свете людям, уходящим в прошлое по трудной дороге своего бытия.

Можно было бы сказать, что Чехов побуждает нас видеть мир и самих себя с элегическим раздумьем о прошлом. Право, мораль, преступление и наказание, конечно, важны. Но все это не юридические, а нравственные понятия, не законы государства, соблюдаемые под страхом судебной кары, однако при случае и нарушаемые, а просто совесть, бессонная спутница чеховских персонажей, как смешных, в ранних рассказах («Разговор человека с собакой», «Беззаконие»), так и невеселых, в поздних («Моя жизнь»).

Ее-то он и стремился пробуждать в читателях и зрителях — как некую толику тревоги и боли за положение дел на земле, свойство души, отвращающейся от преступных наклонностей или деяний. Что кража есть зло, знают все, — заметил он в одном из писем к Суворину, — но кража, кроме того (об этом не все догадываются), еще и *страсть*. Да, Чехов испытывал чувство сожаления, ответственности и личной вины за все загубленное, греховное или ложное. А если критикам все-таки казалось — «рассудку вопреки, наперекор стихиям», — что Чехов ничему не учил, то читать нужно было не Чехова, а Уголовный кодекс.

Мы понимаем символ в меру наших способностей, и в этом смысле символ выступает как мера понимания, относимая к нам самим, с нашим собственным жизненным опытом и судьбою, но также и к другим людям, быть может, не близким нам и не милым. Он утверждает некое равноправие в нашем отношении к искусству; древнейший из поэтических тропов является, по-видимому, и самым демократичным среди них, самым народным; в нем есть своеобразная гармоническая справедливость и беспристрастие, своеобразное «равнодушие»: он, так сказать, равноправно душевен по отношению ко всем нам, а в былые «дорациональные» времена он, по-видимому, объединял людей в общем чувстве и понимании и был для них равно понятен.

Символ — это словосочетание или слово, имеющее предметный, реально исторический или мифологический смысл: например, «крест»; «Кремль»; «Три сестры»; «Вишневый сад»; «Чайка»; «Черный монах». Рационалистические подходы и комментарии мало что объясняют нам и кажутся неубедительными, быть может, просто потому, что, как заметил в свое время В. О. Ключевский, не все в жизни постигается логическим путем, и постигается, быть может, наименьшая часть постижимого.

Вишневый сад — г не только «краса земная», передающаяся от рода к роду, но еще и купель нравственности, поэтическое лоно, где не проросло еще ни единой былинки скверны или греха.

Словарь родного языка наследуется. Значения слов — в пределах каждого «личного» словаря — воспринимаются от взрослых в самые ранние годы жизни. Словарь читаемой в школьные годы книги — особенно если это книга стихов — может отличаться (и чаще всего так и бывает) от первоначального словаря. Чтение, расширяя словарь, привносит множество образов и представлений, не имеющих «бытовых» имен, воображение приучается к небывальщине, мы начинаем принимать книгу за жизнь и, если жизнь бедна и бескрасочна, предпочитаем книгу. По-видимому, здесь все истоки своеобразно русского отношения к литературе («не я живу, а книжные образы во мне живут») и все ключи к так называемой «интерпретации текста».

Мы более или менее соглашаемся, что литература — не совсем жизнь, но с тем, что литература совсем не жизнь, мы согласиться не в состоянии.

Не потому, что «тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман», не потому что «в книгах сказки, а в жизни только правда есть». Пушкин знал, что поэзия не обман, а высокая правда, противостоящая низменным истинам бытия человеческого, и только в этом противостоянии, в том, что она «делает разницу» между высоким и низким, заключен ее



истинный смысл.

Для низменностей жизни, для грубых, животных ее проявлений, для злодейств и пороков литературная речь не нужна.

Роман, поэма, рассказ, вообще любой литературный текст, отмеченный серьезными художественными достоинствами, конечно же, отражает жизнь; Чехов особенно настаивал на том, что его герои — результат наблюдения и изучения жизни, что как писатель он не солгал ни на гран и не перемудрил ни на йоту. Но у писателя нет палитры, холста, карандашей, красок — только общенародный словарь, из которого он отбирает нужное ему, самое точное и характерное. Художественный текст представляет собою сочетание отобранных слов, расположенных в согласии с художественным замыслом в гармоническом порядке; иными словами, текст — это перестроенный, или, говоря еще точнее, *авторизованный* словарь.

Можно сказать также, что напечатанный текст еще «не делает литературы». Это надводная часть айсберга (пусть читатель простит приевшийся варваризм), по которой можно узнать, что айсберг существует. А его глубинная, подводная часть — это смысл, который обнаруживается лишь при чтении текста, погруженного в язык и память народа и доступного в той мере, в какой читающий владеет ими. А у каждого из нас своя вотчина, и нам не так-то легко выйти за ее рубеж.

Большая, хотя и вполне обычная ошибка — не вникать при анализе текста в суть его заглавия, или, говоря точнее, не относить заглавие к тексту, над замыслом которого мы размышляем, стараясь его уяснить. Нередко заглавия изучаются, так сказать, монографически, «сами по себе»; такие подходы имеют и свою особую цель, и свою историю, иногда большую («Война и мир», например). Но истинный смысл заглавных словосочетаний в том, что они являются «ключом» к тексту.

Стоит сопоставить два заглавных словосочетания, на первый взгляд разрозненных и далеких, но в действительности соотнесенных и связанных между собой: *вишневый сад*, где в самом деле нет отрицательных значений, где, пока существует наш язык, будут царить очарование и лирический свет, и *черный монах*, где, впрочем, тоже есть своя мрачная поэзия и свое очарование — в духе какого-то средневекового романтизма; как тут ни суди, но призрак, овладевающий разумом философа Коврина, соблазнителен, он, как сказали бы в старину, «чарует», он льстит самым сокровенным, уязвимым, самолюбиво болезненным сторонам душевного существа...

И он, как ни странно, *убедителен* не только для героя рассказа, но и

для читателей! Сначала в прижизненной критике, а потом и в литературоведении стали говорить о том, что в споре со старым садоводом Песоцким правота на стороне Коврина! Да, сад в рассказе, разумеется, не случайность, но это, так сказать, «не тот» сад, это «коммерческий», где яблоки выращивались для продажи. Как будто в литературе, на страницах книг, в самом деле можно «выращивать» что-либо, как будто в словосочетании «вишневый сад» в самом деле растут вишни, но не «коммерческие» и не для всех, а только для чеховедов, для актеров и режиссеров Художественного театра...

Словосочетание «черный монах» не имеет *никаких* положительных значений; с ним связываются лишь роковые, страшные, таинственные смыслы. Здесь поневоле приходят на ум инквизиторы, костры, где испепелялись книги, сжигались люди, и еще застенки, пытки, безумные речи, безумные дела — все как в «Черном монахе»...

Особенность словосочетаний подобного рода заключается еще и в том, что они наделяют сущностью и существованием самые фантастические образы, и читатель воспринимает их как некую реальность — Черный монах в рассказе не менее реален для нас, чем тот же Коврин, чем Таня, работники в саду и самый сад. Они могут дать художественную сущность и тому, чего никогда в истории не было. Правда, «черное монашество» все-таки было, и исторические соотнесения — инквизиция — тут возможны. Но как быть с пушкинским «каменным гостем», символом возмездия и кары, поэтическим идолом, идущим из мифологической тьмы художественного сознания, из тех времен, когда тени обитали среди живых, одушевляющих свет, воду, камень?

Но откроем Пушкина: Каменный гость существует, соседствуя с «Заклинанием», с такою бессмертной выдумкой, как *трава забвенья*... Больше того: он кажется почти реалистическим, он приходит, громыхая литаврами в оркестре, он протягивает руку. Да, тяжело пожатье каменной его десницы...

Словосочетание целостно, оно теряет смысл, если читать слова порознь. Иногда это ясно, а иногда нет, что особенно затрудняет нас в случаях, казалось бы, самых простых и привычных. Например, словосочетание «Война и мир», очевидно, включает в себя все значения слова «война», какие усваиваются нами при чтении романа: смотр войск перед Аустерлицем, Тушин, Наполеон, смерть князя Андрея, смерть Пети Ростова, плен Безухова, Каратаев — словом, все, о чем можно прочесть у Толстого. Но, кроме того, все безграничное множество соотнесений и припоминаний, какие возникают у нас, если мы так или иначе пережили

войну или читали о ней в других книгах, старых и современных.

То же самое следует сказать и о слове «мир», с каким бы «и» оно ни писалось: здесь нужны не только все словарные, но и все воображаемые, подразумеваемые поэтические значения, все лично пережитое, сохранившееся в воспоминаниях, известное по рассказам и семейным преданиям — и т. д., и т. д. Здесь своя весьма обширная область значений и смыслов, исторических, общечеловеческих и глубоко личных.

Связывая эти слова союзом «и», мы получаем новую, весьма широкую область значений. В ней слиты и контрастно сопоставлены прежние две («война», «мир»), но возникает и множество новых, неожиданных для нас; они дают все новые и новые поводы для разноречивых толкований и споров, и смысл заглавного словосочетания, созданного Львом Толстым, кажется неисчерпаемым. Да так оно, по-видимому, и есть, поскольку заглавие этой книги представляет собой *символ* с безграничным числом значений.

Особенность его в том, что любое из этих предлагаемых ему значений может быть отмечено («декларировано»), но ни одно из них не может быть предпочтено («абсолютизировано») или противопоставлено другому. Можно сказать, какое из них нам более понятно и близко, какое — менее, но наше понимание не лишает права на существование иного взгляда, определенного иным читательским опытом и вкусом.

Художественная новизна «Вишневого сада» скрыта в его символах, уводящих нас в глубины исторической памяти, к древнейшим горизонтам художественного сознания. Мы, по-видимому, сохранили способность чувствовать содержание символов, как чувствуем радость, печаль или боль; но понимать их, воплощать на сцене, говорить о них мы не умеем: «тайна сия велика есть...» Собственно чеховское содержание пьесы воспринимается нами как лирика, отзываясь в глубинах души; разум же наш недоумевает: почему? откуда? Такие сожаления — о чем? Такая печаль — по какому же поводу? Не дворянские же гнезда, которых давно уже нет на свете, нам жаль, не дворянство же, сменяемое буржуазией?

Едва ли ее в каждом персонаже «Вишневого сада» есть своеобразная двойственность: они не только выходят на сцену (Гаев, Лопахин, Фирс и т. д.), но еще и кажутся зрителю знакомыми по книгам. Так Трофимов — это существо с ужасным прошлым и прекрасным будущим, но без всякого настоящего — несомненно, «новый человек» в духе Чернышевского.

Аня мечтает о «новом саде», и Петя вторит: не надо жалеть старый. В Трофимове явственно отразился особый слой русского студенчества, питавшего непреодолимое отвращение к систематическому образованию,

университетскому порядку и ученым традициям. Вечные искатели правды (как Лихарев из рассказа «На пути»), вечные студенты, цель которых — жертвенная искупительная гибель во имя будущего, а вовсе не терпеливый труд ради него.

Инфантильность, детскость Пети не случайны: Гриша, сын Раневской, — призрак умершего мальчика в сценической тени Трофимова. Потому, видно, и борода не растет. И незачем одеваться прилично или пристойно, не нужны калоши новые. Есть в этой бездомной «расхристанности» своя доблесть, и нечто роковое, как в одеянии монаха-капуцина, подпоясанного веревкой, как позднее, уже на нашей памяти — в презрении к галстукам, шляпам, туфелькам на каблуках, всяческой косметике; женщины в красных косынках, с короткой стрижкой; бедные шифоньеры в бедных комнатах, где почти ничего — ни одежды, ни белья; бездомные дети.

У персонажей «Вишневого сада» нет не только «амплуа», но нет и места в сюжете, «сценической судьбы» — все либо в прошлом, либо в будущем, более или менее радужном и светлом, словно в «четвертом сне» (Раневской все что-то чудится и снится).

А будущее, в сущности, есть только у того ребенка, который, может быть, появится у Дуняши. Это он станет писать в анкете: «из крестьян».

Будущее Ани и Пети стало нашим прошлым.

Рядом с Фирсом, Дуняшей, Епиходовым, Раневской стоят их зеркальные отражения, и каждый из них отбрасывает иной раз едва уловимую, какую-то почти невидимую, но все же различимую литературную тень.

За два года до постановки чеховской комедии прошла премьера «На дне». Слова Сатина: «Человек — это звучит гордо» — вошли в поговорку и стали крылатыми. Чехов ответил Горькому полемическим монологом Пети Трофимова: «Какая там гордость, есть ли в ней смысл, если человек физиологически устроен неважно, если в своем громадном большинстве он груб, неумен, глубоко несчастлив. Надо перестать восхищаться собой. Надо бы только работать».

Во втором действии появляется и безвестный Прохожий, похоже — босяк, в белой потасканной фуражке, слегка пьяный, который так пугает Варю и которому истинно русская Любовь Андреевна отдает последний золотой.

Раневская не знает цены деньгам, поскольку не связывает с ними ни радостей своих, ни печалей — вообще ничего, что имело бы в ее глазах смысл, ценность или хотя бы цену. Даже дом ее, сад — не деньги, а память о детстве, о первых прочитанных и пережитых, романах, о предках, о

бедном ее сыне.

«*Прохожий*. Чувствительно вам благодарен. (*Кашлянув.*) Погода превосходная... (*Декламирует.*) «Брат мой, страдающий брат... выдь на Волгу, чей стон...» (*Варе.*) Мадемуазель, позвольте голодному россиянину копеек тридцать...

Варя испугалась, вскрикивает.

*Лопахин (сердито)*. Всякому безобразию есть свое приличие!

*Любовь Андреевна (оторопев)*. Возьмите... Вот вам... (*Ищет в портмоне.*) Серебра нет... Все равно... Вот вам золотой...

*Прохожий*. Чувствительно вам благодарен! (*Уходит.*)

Смех».

Можно понять это как барскую повадку сорить деньгами, и такое у Раневской действительно было: «Что ж со мной, глупой, делать? Я тебе дома отдам все, что у меня есть». Но дома нет ничего, и в этом отношении к деньгам — не одно барство, но и русская недоверчивость и предубеждение: не в деньгах счастье (что можно откупить за них, что вернуть?). А в чем? В любви, как у Раневской: Бог с ними, и с деньгами, и с воспоминаниями, и с вишневым садом, зовет — и поскорее бы в Париж. А в чем еще? В будущем, как у Ани: мы посадим новый сад... и у Лопахина: мы срубим старый, понастроим тут дач... А еще в чем? В прошлом, в детстве Раневской, в молодости Фирса, когда всех отпустили на волю, а он остался при господах — да и сейчас остается среди теней и призраков прошлого. Счастье: или было оно, или будет, а сейчас его нет, и все мимолетно, шуткой, как у Шарлотты или Дуняши.

Дело тут не в щедрости и не в жадности (и то и другое есть и было в России, как и везде), а в чисто русском понимании ценностей жизни: денег, сколько ни копи их, все равно мало, и все с собой в могилу не возьмешь...

Поучительно сравнить этот последний золотой Раневской с иным пониманием ценностей, сложившимся по ту сторону океана, у русских по происхождению американцев.

У. Фолкнер в «Особняке» (роман задуман в 1938 году и закончен в рукописи в 1959-м) описал русских, быть может, эмигрантов: хозяйку модного салона, которую называли Алановной, и Владимира Кирилловича, коммивояжера, продающего швейные машинки где-то далеко от Нью-Йорка, в городишках и на фермах штата Миссисипи. Герой и не подозревал, что на свете бывают галстуки дороже двух-трех долларов, а тут — сто пятьдесят; правда, он голубоватый, под цвет глаз, и по всему полю крошечные подсолнухи с синими сердцами, и во всем этом много боли и памяти о бесконечно далекой России. Затаенная боль проступает в

коротких вопросах и особенно в паузах диалога, прямо-таки чеховского по настроению и глубине. «Главное, — сказал об этом романе Фолкнер, — сущность героев и их поступков. Факты не имеют большого значения». Не в том суть, что у героя нет ни гроша за душой, но в том, что он не имеет морального права на такую трату, не может себе ее позволить. И тогда Алановна дарит галстук, как Раневская свой золотой. Но как принять подарок, если деньги все же есть? Алановна решает предать их огню: вспыхивает зажигалка — вот-вот начнется нечто похожее на сцену у камина из романа Достоевского «Идиот». Но вот что говорит потомок героев Чехова и Достоевского: «Стойте, стойте! — говорю. Она остановилась. — Нельзя, — говорю. — Нельзя жечь деньги, — а она спрашивает: а почему? — И мы смотрим друг на друга, в руке у нее горит зажигалка, и оба держим руки на деньгах...

— Потому что это деньги, — говорю, — потому что где-то, когда-то, кто-то слишком старался... слишком страдал... я хочу сказать, что деньги кому-то принесли слишком много обиды и горя и что они этого не стоят... нет, я не то хочу сказать... я не о том, — а она говорит: — я все понимаю, я отлично все понимаю. Только растяпы, только невежды, безродные трусы могут уничтожать деньги. Значит, вы примете этот подарок от меня? Увезите их домой...»

Это, разумеется, совсем иное отношение к деньгам, о них и говорят иначе, на другом каком-то языке. Как много воды утекло за полвека, суровый и строгий учитель — жизнь! Ведь золотой Раневской тоже стоил труда, за него тоже страдали люди — и как! Веками, неискупимо, как говорит об этом Трофимов. Из-за чего только не страдали в России, за какими призраками не гонялись, ради каких только идеалов не горели на кострах, но из-за денег, кажется, никогда еще не страдали и даже не работали всерьез. «Выдь на Волгу...»

«Вишневый сад» создавался в переломные годы русской истории, и это отразилось в содержании пьесы, в ее своеобразных и сложных настроениях. Был конец века, наступали новые времена, и многое буквально отживало век, казалось устаревшим, понапрасну занимающим место. «Миром управляют старики», — отмечено в записной книжке Чехова. И еще: «Все, чего не могут старики, запрещено или считается предосудительным».

Эти заметки в записной книжке связаны, быть может, с какими-то замыслами, которые не были реализованы и воплощены. Сделаны они в 1903 году, когда заканчивался «Вишневый сад». Они близки мыслям Чехова и, во всяком случае, отражают настроение времени, потерявшего смысл и

цель: «Вы должны иметь приличных, хорошо одетых детей, а ваши дети тоже должны иметь хорошую квартиру и детей, а их дети тоже детей и хорошие квартиры, а для чего это — черт его знает».

Последняя пьеса создавалась в сознании близкого конца. Чехов знал, что жить ему осталось недолго. «Не надо все-таки забывать, — писал он О. Л. Книппер 9 января 1903 года, — что, когда зашла речь о продаже Марксу моих сочинений... я собирался умирать и хотел привести свои дела хотя бы в кое-какой порядок». И позднее, когда его упрекали за поспешность, с какой он пошел на договор, во всех отношениях невыгодный, сказал: «Но разве я мог предполагать, что протяну еще пять лет?»

Все это вместе — сложные настроения людей, живущих на рубеже столетий, когда прошлый век прожит и пережит и, кажется, ничего уже не значит, как вчерашний день; когда все с надеждой и ужасом заглядывают в будущее, пытаясь угадать, каким оно будет, — определило общую тональность «Вишневого сада». «Это пьеса о времени, которое проходит», — сказал француз Жан Луи Барро.

Мы живем на той же земле, в сущности, в той же стране, но вот побывать там, у дома Раневской, и вдохнуть воздух старого сада, немыслимой чистоты, родниковый, первородный воздух России не сможем: и воздух иной, и дышим мы совсем не так, как наши предки. Ни в одну реку нельзя ступить дважды — да, особенно если она перегорожена гидростанциями, заболотилась, рассосалась по старым пашням, по урочищам старых кладбищ.

Особенность и величайшее своеобразие «Вишневого сада» в том, что главное здесь — не «типы», не характеры или образы в их традиционно сценическом смысле, но «олицетворения», которые воспринимаются как настроения (точнее, как чувство общей тревоги), как горьковская «зеленая тоска» — «а о чем тоска, не знаю».

Прежде всего — традиционно — Фирс, но также Раневская, Гаев, Пищик олицетворяют прошлое, и чувство сострадания к ним смешивается с чувством стыда и боли за прошлое, которое как-никак нужно искупить; это весьма противоречивая, неопределенная и сложная смесь чувств и называется «чеховским настроением».

«Грустное произведение, — писал В. В. Розанов в большой статье по поводу выхода сборника «Знание» с «Вишневым садом», — но сколько уже их есть в русской литературе, безмерной яркости, силы и красоты. Ударяли они (начиная от «Горя» грибоедовского) по русской впечатлительности: и рванется русская душа от *стыда* за себя (вечный мотив), но рвануться-то ей некуда, солнца нет» («Новое время», 16 июня, 1904 г.).

Здесь все бездомны, никто не находит себе места — ни Раневская, которую ждут в Париже, ни Епиходов, постоянно носящий с собой револьвер, ни Аня с Трофимовым, спешащие в завтрашний день, ни Лопехин, купивший на снос это имение, переполненное памятью о прошлом, ни Шарлотта: «А откуда я и кто я — не знаю...» Ни старый дом, ни вишневый сад никому уже не нужны и, главное, никому не милы.

17 января, когда пьеса была впервые поставлена, в антракте после 3-го действия происходило чествование Чехова: 25-летие литературной деятельности. Юбилера приветствовали театральные деятели, артисты, литераторы, журналисты. В театре находились С. В. Рахманинов, М. Горький, Ф. И. Шаляпин, В. Я. Брюсов, Андрей Белый, Д. В. Философов...

Позднее Станиславский рассказывал о Чехове в этот вечер: «...он не был весел, точно предчувствуя свою близкую кончину. Когда после третьего акта он, мертвенно-бледный и худой, стоя на авансцене, не мог унять кашля, пока его приветствовали с адресами и подарками, у нас болезненно сжалось сердце. Из зрительного зала ему крикнули, чтобы он сел. Но Чехов нахмурился и простоял все длинное и тягучее торжество юбилея, над которым он добродушно смеялся в своих произведениях. Но и тут он не удержался от улыбки. Один из литераторов начал свою речь почти теми же словами, какими Гаев приветствует старый шкаф в первом акте:

— Дорогой и многоуважаемый... (вместо слова «шкаф» литератор вставил имя Антона Павловича) — приветствуя вас... — и т. д.

Антон Павлович покосился на меня — исполнителя Гаева, — и коварная улыбка пробежала по его губам.

Юбилей вышел торжественным, но он оставил тяжелое впечатление. От него отдавало похоронами. Было тоскливо на душе.

Сам спектакль имел лишь средний успех, и мы осуждали себя за то, что не сумели с первого же раза показать наиболее важное, прекрасное и ценное в пьесе.

Антон Павлович умер, так и не дождавшись настоящего успеха своего последнего, благоуханного произведения».

«Вишневый сад» в своем третьем измерении глубоко нетрадиционен, полемичен по отношению к традиции, о которой непрерывно напоминает, погружая зрительный зал в элегическое прошлое русской литературы, так что слезы просятся на глаза... Возможно, «Вишневый сад» обращен к иным поколениям, для которых тургеневские ассоциации и мотивы уже не будут значить так много, как для нас, и тогда основное содержание комедии

<sup>б</sup> — то, что делает ее комедией, — выступит на первый план, и люди засмеются там, где мы до сих пор не смеемся, и сочувственно улыбнутся



там, где мы тайком утираем слезы.

## «ВСЕ СЛОЖИТСЯ...»

Его последние письма так просты и печальны, окрашены такой безысходной тоскою по Москве, по России, что читать их нелегко. «Предсмертные письма Чехова — вот что внушило мне на днях действительный ночной ужас. Это больше действует, чем уход Толстого», — писал Блок.

Баденвейлер — маленький курорт на юге Германии, рядом со Швейцарией. Чистенький, аккуратный, с множеством цветов, почти сплошь состоящий из пансионов, гостиниц, небольших магазинчиков. Чехову и Ольге Леонардовне посоветовал туда ехать доктор Таубе, поручив тяжело больного заботам немца Швёрера. «Лечит меня здесь хороший врач, умный и знающий. Это д-р Schwoeger, женатый на нашей московской Живаго», — писал Чехов сестре.

Накануне отъезда Чехова навестил писатель Н. Д. Телешов.

«Я уже знал, что Чехов очень болен, — вернее, очень плох, — и решил занести ему только прощальную записку, чтобы не тревожить его. Но он велел догнать меня и воротил уже с лестницы.

Хотя я и был подготовлен к тому, что увижу, но то, что я увидал, превосходило все мои ожидания, самые мрачные. На диване, обложенный подушками, не то в пальто, не то в халате, с пледом на ногах, сидел тоненький, как будто маленький, человек с узкими плечами, с узким бескровным лицом — до того был худ, изнурен и неузнаваем Антон Павлович. Никогда не поверил бы, что возможно так измениться.

А он протягивает слабую восковую руку, на которую страшно взглянуть, смотрит своими ласковыми, но уже не улыбающимися глазами и говорит:

— Завтра уезжаю. Прощайте. Еду умирать.

Он сказал другое, не это слово, более жесткое, чем «умирать», которое не хотелось бы сейчас повторить.

— Умирать еду, — действительно говорил он. — Поклонитесь от меня товарищам вашим по «Среде». Хороший народ у вас подобрался. Скажите им, что я их помню и некоторых очень люблю... Пожелайте им от меня счастья и успеха. Больше уже мы не встретимся.

Тихая, сознательная покорность отражалась в его глазах.

— А Бунину передайте, чтобы писал и писал. Из него большой писатель выйдет. Так и скажите ему это от меня. Не забудьте.

Сомневаться в том, что мы видимся в последний раз, не приходилось. Было это так ясно. Я боялся заговорить в эти минуты полным голосом, боялся зашуметь сапогами. Нужна была какая-то нежная тишина, нужно было с открытой душой принять те немногие слова, которые были, несомненно, для меня последними и исходили от чистого и прекрасного — чеховского сердца».

Курорт не подходил больному туберкулезом. Городок находится в долине, окруженной невысокими горами. Когда летом льют грозовые дожди, вода скапливается в лощине, тяжело испаряясь. Июнь 1904 года выдался очень жарким. Чеховым к тому же пришлось несколько раз переезжать, чтобы найти подходящее и не мешающее окружающим место: надрывный кашель русского больного не давал спать и беспокоил.

Пока человек жив, он надеется жить. А если он Чехов, остро наблюдает окружающее. В последнем, самом последнем письме сестре: «Милая Маша, здесь жара наступила жестокая, застала меня врасплох, так как у меня с собой все зимние костюмы, я задыхаюсь и мечтаю о том, чтобы выехать отсюда... По железной дороге, признаться, я побаиваюсь ехать. В вагоне теперь задохнешься, особенно при моей одышке, которая усиливается от малейшего пустяка... Да и по железной дороге приедешь домой скорей, чем нужно, а я еще не нагулялся... А от одышки единственное лекарство — это не двигаться.

Ни одной прилично одетой немки, безвкусица, наводящая уныние».

Эти немки не давали ему покоя с Берлина: «Самое нехорошее здесь, резко бросающееся в глаза — это костюмы местных дам. Страшная безвкусица, пигде не одеваются так мерзко, с совершенным отсутствием вкуса. Не видел ни одной красивой и ни одной, которая не была бы обшита какой-нибудь нелепой тесьмой».

Нравился тамошний вкусный хлеб, удобства, чистота, порядок, честность, сытые лошади, сытые собаки. Но — «наша русская жизнь гораздо талантливее, а про итальянскую или французскую и говорить нечего».

Берлинский корреспондент «Русских ведомостей» Г. Б. Иоллос, помогавший Чеховым в заграничных хлопотах, передавал рассказ врача: «Он был перед смертью и до последней минуты стоически спокоен, как герой. Когда я подошел к нему, он спокойно встретил меня словами: «Скоро, доктор, умру». Я велел принести новый баллон с кислородом. Чехов остановил меня: «Не надо уже больше. Прежде чем его принесут, я буду мертв».

Чехов умер в три часа ночи.

Об этой последней ночи — с 1 на 2 июля (14–15 по новому стилю) 1904 года — вспоминала Ольга Леонардовна:

«Антон Павлович тихо, покойно отошел в другой мир. В начале ночи он проснулся и первый раз в жизни сам попросил послать за доктором. Я вспомнила, что в этом же отеле жили знакомые русские студенты — два брата, и вот одного я попросила сбегать за доктором, сама пошла колоть лед, чтобы положить на сердце умирающему. Я слышу, как сейчас, среди давящей тишины июльской душной ночи звук удаляющихся шагов по скрипучему песку...

Пришел доктор, велел дать шампанского. Антон Павлович сел и как-то значительно, громко сказал доктору по-немецки: «Ich sterbe...»<sup>[8]</sup>.

Потом взял бокал, повернул ко мне лицо, улыбнулся своей удивительной улыбкой, сказал: «Давно я не пил шампанского...», покойно выпил все до дна, тихо лег на левый бок и вскоре умолкнул навсегда... И страшную тишину ночи нарушала только как вихрь ворвавшаяся огромных размеров черная ночная бабочка, которая мучительно билась о горящие электрические лампочки и моталась по комнате.

Ушел доктор, среди тишины и духоты ночи со страшным шумом выскочила пробка из недопитой бутылки шампанского... Начало светать, и вместе с пробуждающейся природой раздалось, как первая панихида, нежное, прекрасное нение птиц, и донеслись звуки органа из ближней церкви. Не было звука людского голоса, не было суеты обыденной жизни, были красота, покой и величие смерти...»

«Никогда вы всего не охватите. Все сложится, когда мы умрем, — сложные части, над которыми надо работать. Тогда и личность автора обнаружится. А то все равно всю жизнь будете слышать — у него нет ярко определенной личности, нет стержня», — говорил Чехов Бунину.

Спустя несколько дней после смерти интервью у великого Толстого брал корреспондент газеты «Русь» — той самой, что основал в конце 1903 года Алексей Суворин, уйдя из «Нового времени», от отца. Толстой сказал: «...смерть Чехова — это большая потеря для нас, тем более что, кроме несравненного художника, мы лишились... прелестного, искреннего и честного человека... Это был обаятельный человек, скромный, милый...»

Потом эта «скромность» была удостоверена и канонизирована М. Горьким.

Легенду поддерживал в течение всей жизни сам Чехов. Трудно представить себе писателя, человека с сильным артистическим темпераментом, чувством призвания — и без тени тщеславия. Ставя себя

на 686-е место в литературе, он, конечно, шутил, но и в шутке была личная доля правды.

Между тем его стали переводить на европейские языки уже в конце 80-х годов: «Весьма утешительно, что меня перевели на датский язык. Теперь я спокоен за Данию», — писал Чехов брату Александру 21 октября 1892 года.

Бунин, горячо опровергая легенду о скромности, тем не менее заметил: «Чехову не нравился его успех. Он боялся своей славы, боялся стать «модным писателем».

Чехов вообще избегал пороков, как-то стыдился их, не выставлял их напоказ — и долго был в тени не то что Толстого, но Потапенко, Мачтета, Шеллера-Михайлова. Это «самый негромкий и самый слышимый в мире писатель» — так можно было бы сказать о нем, не будь эта фраза слишком крылатой, слишком яркой для долин, где живут вечные тени.

«Никто не хочет любить в нас обыкновенных людей», — заметил он в одном из писем. Но разве он был обыкновенным? Он был замечательным человеком. Мировая слава в странной маске скромности! Лицо, словно бы затушеванное сплошной скромностью. Он хотел, чтобы в нем любили обыкновенное: он должен был вставать, работать, быть в семье, а то, что писание его было необыкновенным, что его ждала необыкновенная судьба, — этого он словно бы и не знал, не думал об этом; это его не касалось.

Чехов сумел сохранить в себе мимолетную тревогу творчества, продлить минуты подъема и сосредоточенности на целую жизнь.

## ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. П. ЧЕХОВА

*1860, 17 (29) января.* Родился Антон Павлович Чехов.

*1869–1879.* Учеба в гимназии.

*1876.* Родители с младшими детьми покинули Таганрог (П. Е. Чехов был признан несостоятельным должником).

*1877.* Первое посещение Москвы.

*1877–1878.* Написал драму «Безотцовщина», пьесу «Нашла коса на камень» и водевиль «Не даром курица пела».

*1879.* Поступил на медицинский факультет Московского университета.

*1880, 9 марта.* Первая достоверно установленная публикация Чехова: «Письмо донского помещика Степана Владимировича Н. к ученому соседу д-ру Фридриху» — в петербургском юмористическом еженедельнике «Стрекоза».

*1882, лето.* Работа над сборником «Шалость».

*1883, лето.* Работа в Чиikinской земской больнице (г. Воскресенск под Москвой).

*1884, июнь.* Окончание медицинского факультета Московского университета. Выход в свет сборника «Сказки Мельпомены. Шесть рассказов А. Чехонте».

*1885, 6 мая.* Дебют в «Петербургской газете» — рассказ «Последняя могиқанша».

*1885, декабрь.* Первая поездка в Петербург. Знакомство с редакцией «Петербургской газеты», с А. С. Сувориным, Д. В. Григоровичем, В. В. Билибиным.

*1886, 15 февраля.* Напечатан первый рассказ Чехова в газете «Новое время» — «Панихида».

*1886, май.* Вышла книга «А. Чехонте (Ап. П. Чехов). Пестрые рассказы».

*1886, 27 августа.* Семья Чеховых поселилась в доме Я. А. Корнеева по Садово-Кудринской.

*1887, август — октябрь.* Вышли книги «В сумерках. Очерки и рассказы», «Невинные речи».

*1887, 19 ноября.* Премьера комедии «Иванов» в московском театре Ф. А. Корша.

1888, март. Появление повести «Степь» в журнале «Северный вестник».

1888, май — июнь. Вышла книга «Рассказы».

1888, 7 октября. Чехову присуждена академическая Пушкинская премия (половинная, 500 руб.) за сборник «В сумерках».

1888, декабрь — 1889, январь. Чехов в Петербурге. Знакомство с П. И. Чайковским.

1889, 31 января. Первое представление пьесы «Иванов» на сцене Александрийского театра.

1889, 2 июля. После смерти брата Николая (17 июня) уехал в Одессу, затем — в Ялту.

1890, конец марта. Вышел сборник «Хмурые люди», с посвящением П. И. Чайковскому.

1890, 21 апреля. Отъезд на Сахалин.

1890, 11 июля — 13 октября. Пребывание на Сахалине.

1890, 16 октября — 1 декабря. Возвращение морем — из Владивостока, через Гонконг, Сингапур, Коломбо, Индийский океан, Суэцкий пролив, Константинополь в Одессу.

1891, март — апрель. Поездка с А. С. Сувориным в Вену, Венецию, Болонью, Флоренцию, Рим, Неаполь, Помпею, Ниццу, Монте-Карло, Париж.

1891, декабрь — 1892, февраль. Помощь голодающим крестьянам Нижегородской и Воронежской губ.

1892, 4 марта. Переехал в Мелихово.

1892, июнь. В Мелихове гостит Лика Мизинова.

1892, лето. Лечение больных во время эпидемии холеры в Тульской губернии.

1893, июнь — июль. Закончена книга «Остров Сахалин».

1894, 14 сентября. Уехал за границу. Был в Вене, Аббации, Триесте, Фиуме, Венеции, Милане, Генуе, Ницце, Париже.

1895, 8–9 августа. Чехов в Ясной Поляне. Чтение Л. Н. Толстым вслух глав романа «Воскресение».

1895, октябрь — ноябрь. Работа над пьесой «Чайка».

1895, 14 декабря. Знакомство с И. А. Бунинным.

1896, 15 февраля. Чехов у Л. Н. Толстого в его московском доме.

1896, июнь. Чехов начал постройку колокольни в Мелихове.

1896, 17 октября. Первое представление «Чайки» в Александрийском театре.

1897, январь — начало февраля. Участие в переписи населения

Бавыкинской волости Серпуховского уезда.

1897, *февраль — июль*. Строительство школы в Новоселках.

1897, *22 марта — 10 апреля*. Сильное легочное кровотечение. Чехов в клинике А. А. Остроумова.

1897, *6 мая*. Чехову пожалована бронзовая медаль за труды по переписи населения.

1897, *1 сентября*. Уехал за границу. Был в Париже, Биаррице, Байонне. Зимой жил в Ницце в Русском пансионе;

1897, *31 — октября*. Чехов избран членом Союза взаимопомощи русских писателей и ученых.

1898, *14 апреля — 1 мая*. В Париже. Знакомство с М. М. Антокольским.

1898, *лето*. Работа над трилогией — «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви».

1898, *июль — август*. Постройка в Мелихове земской школы.

1898, *сентябрь*. Знакомство с О. Л. Книппер.

1898, *12 октября*. В Москве после операции умер Павел Егорович Чехов.

1898, *октябрь*. Покупка земельного участка в Аутке для постройки дачи.

1898, *ноябрь — декабрь*. Сбор пожертвований для голодающих детей Самарской губ.

1898, *17 декабря*. Премьера «Чайки» в Московском Художественном театре.

1899, *17 января*. По поручению Чехова П. А. Сергеенко подписал в Петербурге договор с книгоиздательством А. Ф. Маркса об издании собрания сочинений.

1899, *19 марта*. Знакомство с М. Горьким.

1899, *до 10 апреля*. Знакомство с А. И. Куприным.

1899, *ноябрь — декабрь*. Помощь в постройке Мухалатской школы и сбор средств на постройку санатория для туберкулезных больных.

1899, *6 декабря*. Пожалован орденом св. Станислава третьей степени «за отличное усердие в делах народного просвещения».

1899, *декабрь*. Вышел первый том собрания сочинений Чехова в издательстве А. Ф. Маркса.

1900, *8 января*. Чехов избран вместе с другими писателями — Л. Н. Толстым, В. Г. Короленко почетным академиком 1-го разряда изящной словесности.

1900, *11 декабря*. Уехал за границу. Шил в Ницце, был в Италии —



Пизе, Флоренции, Риме.

*1901, 31 января.* Премьера пьесы «Три сестры» в Художественном театре.

*1901, 25 мая.* Венчание в Москве с О. Л. Книппер.

*1901, 3 августа.* Написал завещание (до смерти Чехова хранилось у О. Л. Книппер).

*1901, 12 сентября.* Навестил в Гаспре больного Л. Н. Толстого.

*1902, 25 августа.* Послал в Академию наук письмо с отказом от звания почетного академика.

*1902, декабрь — 1903, февраль.* Работа над рассказом «Невеста» а комедией «Вишневый сад».

*1903, начало декабря.* Публикация рассказа «Невеста» в «Журнале для всех».

*1904, 17 января.* Премьера «Вишневого сада» в Художественном театре, приуроченная ко дню рождения Чехова.

*1904, апрель.* Показывал Н. Г. Гарину-Михайловскому свои записные книжки: «Листов на пятьсот еще неиспользованного материала. Лет на пять работы. Если напишу, семья останется обеспеченной».

*1904, май.* Последняя прижизненная публикация Чехова — пьеса «Вишневый сад» — в «Сборнике товарищества «Знание» за 1903 год.

*1904, 3 июня.* Чехов с женой уехали в Баденвейлер.

*1904, 2 (15) июля.* В три часа ночи Чехов скончался.

## КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 18-ти томах. Письма в 12-ти томах. М.: Наука, 1974–1983.

Переписка А. П. Чехова: В 2-х томах. М.: Художественная литература, 1984.

Измайлов А. Чехов. 1860–1904. Биографический набросок. М.: 1916.

Соболев Юр. Чехов. Жизнь замечательных людей. М.: Журнально-газетное объединение, 1934.

Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер. Т. 1 и 2. 1899–1902. М.: Мир, 1934; Художественная литература, 1936.

А. П. Чехов и наш край. К 75-летию со дня рождения. Сборник под общей редакцией А. М. Линаина. Ростов-на-Дону: Азово-черноморское краевое книгоиздательство, 1935.

А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Художественная литература, 1947, 1952, 1954, 1960, 1986.

Чехов М. П. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М.—Л.: Academia, 1933; М.: Московский рабочий, 1964.

М. Горький и А. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания. М.: Художественная литература, 1951.

Чехова М. П. Письма к брату А. П. Чехову. М.: Художественная литература, 1954.

Гитович Н. И. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М.: Художественная литература, 1955.

Чехова М. П. Из далекого прошлого. М.: Художественная литература, 1960.

Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М.: Наука, 1960.

Книппер-Чехова О. Л. Часть первая. Воспоминания и статьи. Переписка с А. П. Чеховым (1902–1904). М.: Искусство, 1972.

Чехов и его время. М.: Наука, 1977.

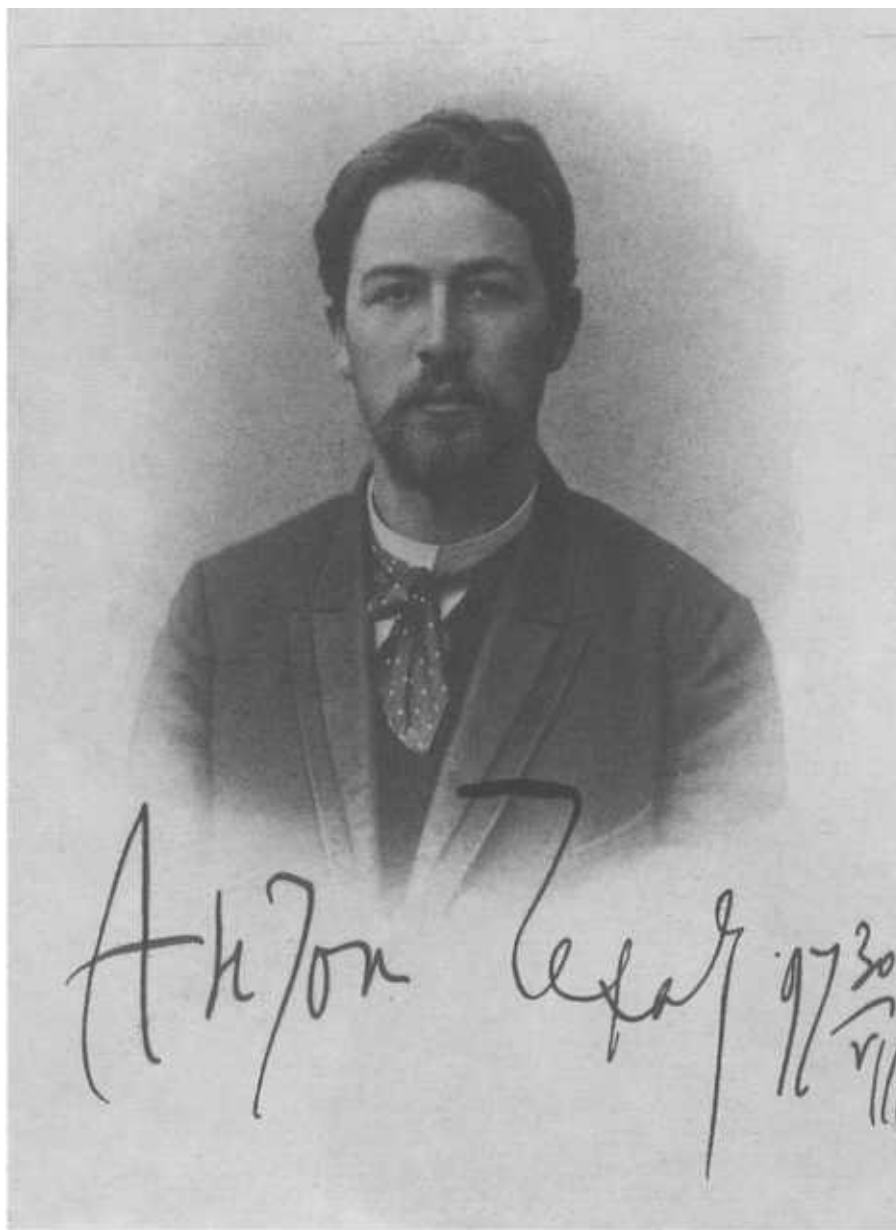
Балабанович Е. Дом в Кудрине. Из жизни А. П. Чехова. М.: Московский рабочий, 1961.

Виноградова К. Жизнь среди парода. А. П. Чехов в Мелихове. М.: Гос. изд-во детской литературы Министерства просвещения РСФСР, 1962.

Шубин Б. М. Доктор А. П. Чехов. М., 1979.

Катаев В. Б. Литературные связи Чехова. М.: Изд-во Московского университета, 1989,

## Иллюстрации



А. П. Чехов.



Евгения Яковлевна Чехова (1835–1919).



Павел Егорович Чехов (1825–1898). «Отец и мать единственные для меня люди на всем земном шаре, для которых я ничего никогда не пожалею».



Семья Чеховых. *Сидят:* Михаил, Мария, Павел Егорович, Евгения Яковлевна, тетка Людмила Павловна с сыном Георгием. *Стоят:* Иван, Антон, Николай, Александр, Митрофан Егорович (брат отца). 1874 г. Таганрог. Фото С. С. Исаковича.



Дом, в котором родился А. П. Чехов. Таганрог. «Дивлюсь: как это мы могли жить в нем?» (А. П. Чехов).



Антон Чехов в день окончания гимназии. 15 июня 1879 г. Таганрог. Фото С. С. Исаковича. «Ничтожество свое признавай, знаешь где? Перед Богом, пожалуй, перед умом, красотой, природой, но не пред людьми. Среди людей нужно признавать свое достоинство». (М. П. Чехову, 1879).



Его Превосходительству.

Господину Ректору Императорскаго Московскаго Университета

Окончившаго курсъ въ Таганрогской  
Гимназии Витана Тихова

*Ваше*

**ПРОШЕНІЕ.**

Желаю, для продолженія образованія, поступить въ Московскій  
Университетъ, и имѣю честь покорнѣйше просить Ваше Превосходи-  
тельство сдѣлать зависящее распоряженіе о принятіи меня въ число  
студентовъ на I курсъ Медицинскаго

факультета, на основаніи прилагаемыхъ при семъ документовъ,

имѣющихъ съ собою съ нѣсколькими Вѣдомостями  
за № 610. Удостоверительнаго свидѣтельства  
1) Медицинскаго свидѣтельства 2) Свидѣст-  
ства о приписаніи къ гражданскому управленію.

При семъ, на основаніи § 100 Высочайше утвержденнаго Уни-  
верситетскаго устава, объявляю во все время пребыванія моего въ Уни-  
верситетъ подчиняться правиламъ и постановленіямъ Университет-  
скимъ. Възвѣтъ 10 дня 1879 года.

Витанъ Тиховъ

Прошение о принятии в Московский университет. 1879 г.



А. П. Чехов после получения первого литературного гонорара. 1880 г.  
Москва. Фото Н. Назимова.



Студенческий билет А. П. Чехова. 1880 г.



Студенты Московского университета: В. И. Зембулатов, А. П. Чехов, Н. И. Коробов, Д. Т. Савельев. 1884 г. Москва. Фото Н. Л. Пушкарева.

## СВИДѢТЕЛЬСТВО.

Отъ Совѣта ИМПЕРАТОРСКАГО Московскаго Университета Лѣкарю Антону Чихову дано сіе свидѣтельство въ томъ, что онъ, по подлежащему испытанію въ Медицинской факультетѣ, опредѣленію Университетскаго Совѣта, 15 сентября сего года состоявшемуся, утвержденъ въ званіи Уезднаго Врача. Дано въ Москвѣ. Ноября 15<sup>го</sup> дня 1884 года.

Прѣдсѣдатель Университета *Николай Богдановъ*

Доктор Медицинскихъ Философскихъ *Николай Седовъ*

Секретарь по студенческимъ дѣламъ *Викторъ Александровъ*

Свида-тельство по-лучено

*Антонъ Чиховъ*

30<sup>го</sup> Ноября 1884г.

Свидетельство об утверждении А. П. Чехова в звании уездного врача.  
15 ноября 1884 г. Москва.



*А. П. Чехов. 1884 г. Москва. Фото Г. Трунова.*

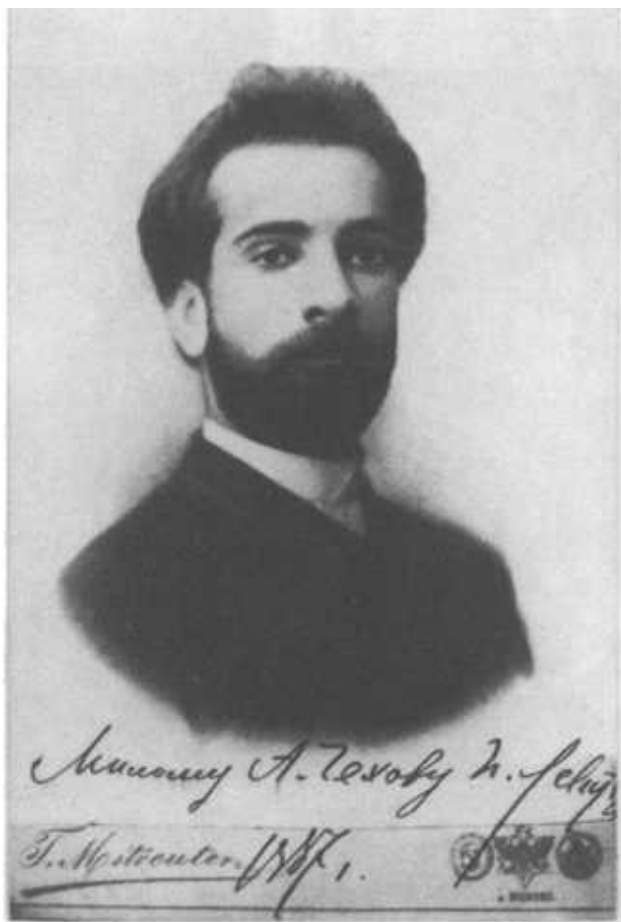


Г. А. Захарин (1829–1895) «В русской медицине <...> Захарина я уподобляю Толстому — по таланту».



Антон и Николай Чеховы на пикнике. 1884 г. Любительская, фотография.





И. И. Левитан (1860–1900).



С. П. Кувшинникова (1847–1907) «Можете себе представить, одна знакомая моя 42-летняя дама узнала себя в 20-летней героине моей «Попрыгуньи».



А. А. Киселева (Василиса), дочь владельца Бабкино А. С. Киселева и его жены М. В. Киселевой.



П. М. Свободин, В. Н. Давыдов, А. П. Чехов, А. С. Суворин. *Январь 1889 г. Петербург. Фото К. Шапиро.*



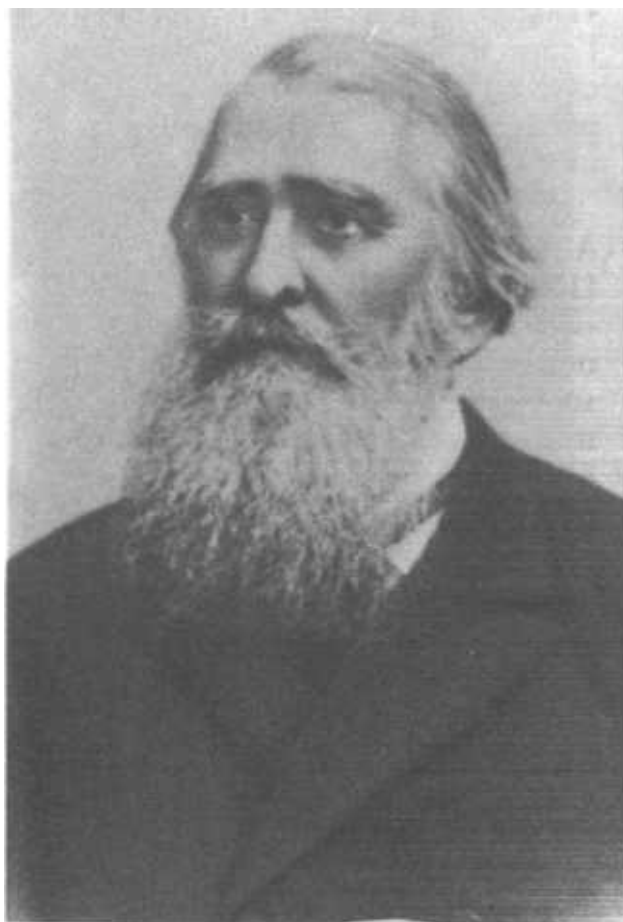
*А. П. Чехов. Июль 1888 г. Феодосия. Фото А. Бабаева.*



Д. В. Григорович (1822–1899). 1886 г.



Н. А. Лейкин (1841–1906). «Это добродушный и безвредный человек, но буржуа до мозга костей. Он если приходит куда или говорит что-нибудь, то непременно с задней мыслью» (А. П. Чехов).



А. Н. Плещеев (1825–1893). *Литография 1890 г. из архива И. А. Бунина.* Ваши и суворинские письма я берегу и завещаю их внукам: пусть сукины сыны читают и ведают дела давно минувшие...» (А. П. Чехов).





В. М. Гаршин (1855–1888). 80-е годы. «Таких людей, как покойный Гаршин, я люблю всей душой и считаю долгом публично расписываться в симпатии к ним».



П. И. Чайковский (1840–1893).



А. С. Лазарев-Грузинский (1861–1927). «Грузинский, он же Лазарев, подавал большие надежды, но мне кажется, он не из таких писателей, которым следовало бы подражать, — очень уж рассудителен».



И. Л. Леонтьев (Щеглов) (1856–1911). «Господь послал Вам доброе, нежное сердце, пользуйтесь же им, пишите мягким пером, с легкой душой, не думая об обидах. Вами понесенных» (А. П. Чехов).



*А. П. Чехов. Январь 1889 г. Петербург. Фото К. Шапиро.*



М. П. Чехов, А. П. Чехов, М. Корнеева, Л. С. Мизинова, М. П. Чехова, Е. Я. Чехова, Алеша Корнеев, А. И. Иваненко, И. П. Чехов, П. Е. Чехов во дворе дома на Садово-Кудринской в Москве. Апрель 1890 г. Фото Александра Чехова.



Дом на Садово-Кудринской в Москве, где жили Чеховы в 1886–1890 гг. «Живу я в Кудрине <...> в доме Корнеева, похожем на комод, цвет дома либеральный, т. е. красный». Фото 1890-х годов.







А. П. Чехов у японского консула на пикнике. 1890 г Кусун-Катан.  
*Южный Сахалин.*



А. П. Чехов и мичман Г. Н. Глинка с мангустами. Возвращение с о. Сахалин на пароходе «Петербург». 1890 г. «Хорош Божий свет. Одно только не хорошо: мы. Как мало в нас справедливости и смирения, как дурно понимаем мы патриотизм! <...> Работать надо, а все остальное к черту. Главное — надо быть справедливым, а остальное все приложится» (А. П. Чехов, 1890).



А. П. Чехов в доме на Малой Дмитровке в Москве. *Ноябрь 1891 г.*  
*Фото Александра Чехова.*



Мария Чехова (1863–1957). *Фото 80-х годов.* «Она переживает теперь борьбу, и какую отчаянную! Диву даешься! Все рухнуло, что грозило стать жизненной задачей... Она ничем не хуже теперь любой тургеневской героини...» (А. П. Чехов, 1883).



Николай Чехов (1858–1889). «...гибнет хороший, сильный, русский талант, гибнет ни за грош...» (А. П. Чехов).



Михаил Чехов (1865–1936). «Брат Миша влюбился в маленькую графиню, завел с ней жениховские амуры и перед пасхой официально был признан женихом. Любовь лютая, мечты широкие...» (А. П. Чехову 1893).



Иван Чехов с женой и сыном. 1896 г.



Мария, Антон, Иван и Михаил Чеховы в мелиховском кабинете. 1892 г. Фото А. А. Лесова.



А. П. Чехов и П. М. Свободин (1850–1892), драматический актер, друг Чехова. 1892 г. Мелихово. Любительская фотография. «Этим летом Свободин гостил у меня; был очень мил, кроток, покойно и благодушно настроен и сильно привязан ко мне...» (А. П. Чехов, 1892).





*А. П. Чехов. 27/X—9/XI 1893 г. Москва. Фото Д. Асикритова.*



В. А. Гольцев (1850–1906). Редактор журнала «Русская мысль». 1893

2.



Редакция журнала «Русская мысль»: В. А. Гольцев, И. Н. Потапенко, М. Н. Ремезов, М. А. Саблин, И. И. Иванюков, А. П. Чехов, В. М. Лавров. 1893 г. Москва.



Т. Л. Щепкина-Куперник, Л. Б. Яворская, А. П. Чехов. 1893 г. Москва. Фото Г. Трунова. «Мы долго усаживались, хохотали, и когда фотограф сказал: «Смотрите в аппарат», — А. П. отвернулся и сделал каменное лицо, а мы все не могли успокоиться, смеяь, приставали к нему с чем-то — и в результате получилась такая карточка, что Чехов ее окрестил «Искушение святого Антония» (Т. Л. Щепкина-Куперник).



Е. М. Шаврова (1874–1937).



Л. Б. Яворская (1872–1921).



Л. А. Авилова (урожд. Страхова) (1864–1943). «...будьте веселы, смотрите на жизнь не так замысловато; вероятно, на самом деле она гораздо проще. Да и заслуживает ли она, жизнь, которой мы не знаем, всех мучительных размышлений, на которых изнашиваются наши российские умы...» (А. П. Чехов, 1904).



Л. С. Мизинова (1870–1937). 1889 г. «В Вас, Лика, сидит большой крокодил, и, в сущности, я хорошо делаю, что слушаюсь здравого смысла, а не сердца, которое Вы укусили».





И. Н. Потапенко (1856–1929).



В. А. Гиляровский, А. П. Чехов, М. П. Чехов. 5 апреля 1892 г. Мелихово. «Был у меня Гиляровский. Что он выделявал, Боже мой! Заездил всех моих кляч, лазил на деревья, пугал собак и, показывая силу, ломал бревна».



## СВИДѢТЕЛЬСТВО.

Предъявитель сего

*Антонъ Павловичъ  
Семовъ*

состоить счетчикомъ по производству  
первой всеобщей переписи населенія  
Россійской Имперіи въ 4 переписномъ  
участкѣ *Серпуховская* уѣзда (округа)  
*Московской* губерніи (области),  
города \_\_\_\_\_, въ удостовѣ-  
реніе чего и выдано ему настоящее сви-  
дѣтельство изъ Главной Переписной  
Коммиссіи, за надлежащими подписями  
и печатью.

Велѣдствіе сего всѣ должностныя  
лица мѣстной Полиціи, Волостныя,  
Гминныя и Сельскія Управленія обяза-  
ны оказывать ему законное содѣйствіе.  
С.-Петербургъ, Октября 1 дня 1896 г.

Уполномоченный отъ

Главной Переписной Коммиссіи,

Тайный Советникъ

*Войничевъ*



Застѣвающій переписный участокъ

*Кашинъ*

Выданъ

1896 года

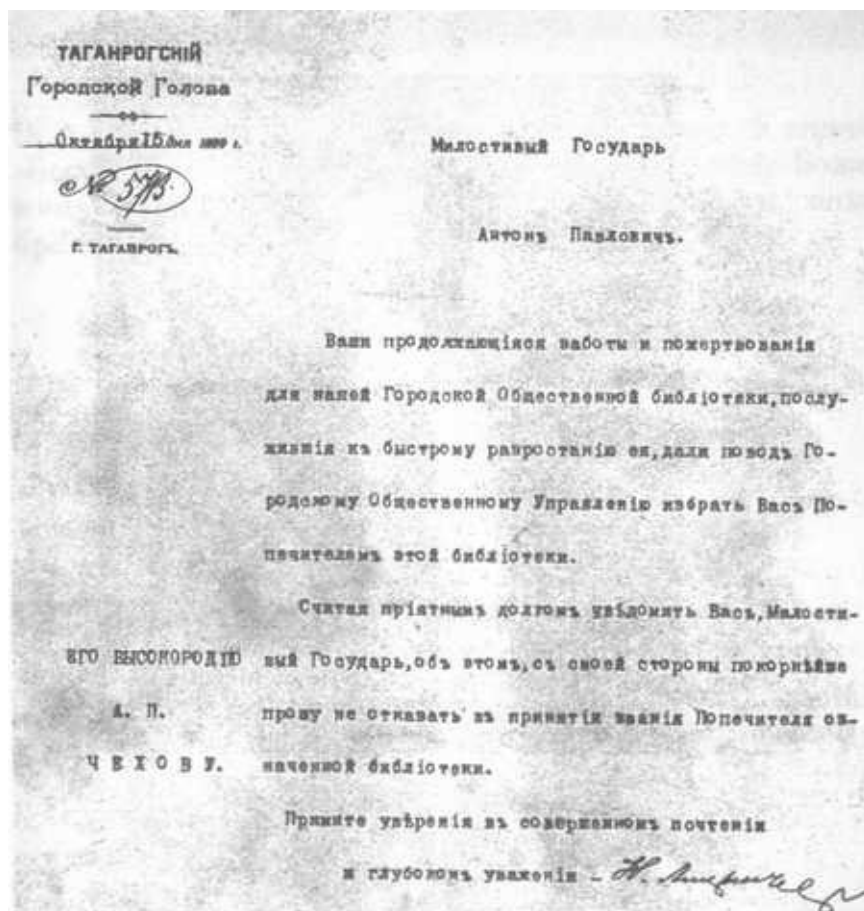
Свидетельство счетчика переписи населения в Серпуховском уезде Московской губернии. 1896 г.



*А. П. Чехов. 1893 г. Москва. Фото К. А. Фишер.*



Александр и Иван Чеховы. 1890-е годы. Любительская фотография.  
«Иван немножко посидел и по-прежнему покупает все очень дешево и выгодно и даже в хорошую погоду берет с собой зонтик» (А. П. Чехов, 1895).



Письмо таганрогского городского головы об избрании А. П. Чехова «Попечителем Городской Общественной библиотеки».



Мам' дом, 1906 г. была  
написана "Записка"  
Виктор Леопольдович  
Книжечка и др. др.  
показал.  
А. Чеху  
Мам' 99.

Фотография флигеля в Мелихове. На обороте — дарственная надпись  
А. П. Чехова. 1899 г.





В. Ф. Комиссаржевская (1864–1910).



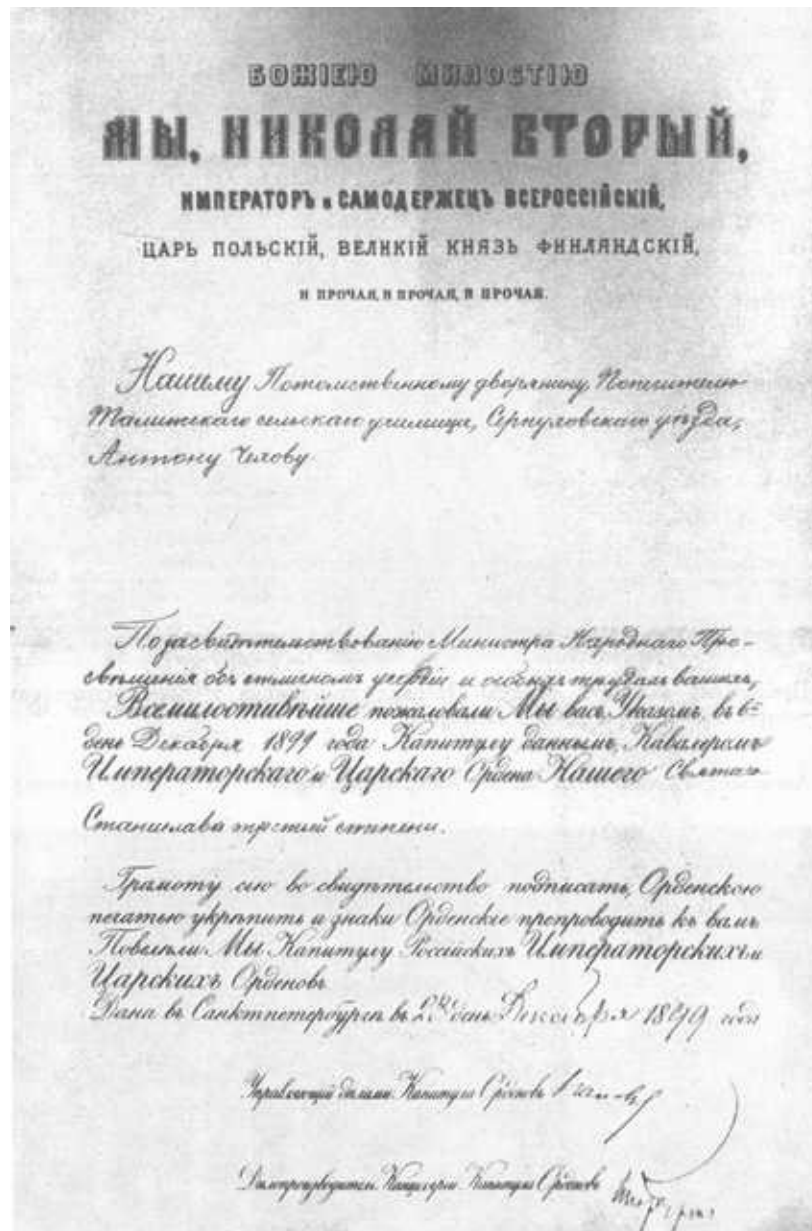
Тверская улица. 1890-е годы. Москва.



Программа комедии «Чайка». Первая постановка в Александрийском театре. 17 октября 1896 г. Петербург.



*Александринский театр. 1890-е годы. Петербург.*



Указ о награждении А. П. Чехова орденом. 1899 г.



А. П. Чехов. 1894 г. Ялта. Фото Л. В. Средина. «Вы делаете людей веселее, чем они есть на самом деле, и это, очевидно, составляет тайну Вашего искусства» (Л. В. Средину, 1894).



*А. П. Чехов. Художник В. А. Серов. Акварель. 1902 г.*



*А. П. Чехов. Художник Н. П. Чехов. Масло. 1884 г.*



А. П. Чехов. Художник И. И. Левитан. Масло. 1880-е годы.

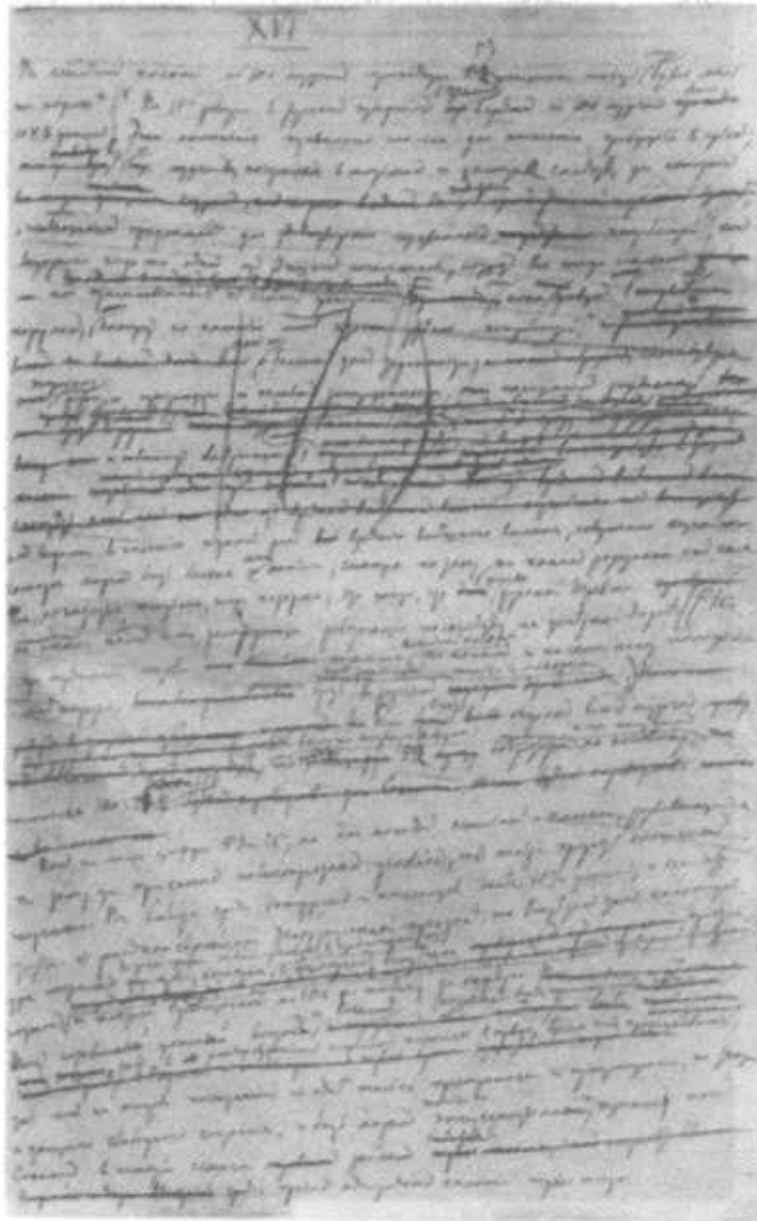




А. П. Чехов. Художник И. Браз. Масло. 1898 г. Ницца. «Меня пишет Браз <...>. Белый галстук. Говорят, что и я и галстук очень похожи, но выражение, как в прошлом году, такое, точно я нанюхался хрену» (А. П. Чехов, 1898).



И. А. Бунин (1870–1953).



Черновик рассказа «Дама с собачкой» с автографом И. А. Бунина.



А. П. Чехов. 1898 г. Ялта. Фото Л. В. Средина. «Он пятнадцать лет был болен изнурительной болезнью, которая неуклонно вела его к смерти; но знал ли это читатель, — русский читатель, который слышал столько горьких писательских воплей?» (И. А. Бунин).



А. П. Чехов с таксой Хиной после возвращения из клиники. *Май 1897 г. Мелихово. Любительская фотография.*



# Художественно-Общедоступный Театръ

Каретный рядъ, „ЭРМИТАЖЪ“.

Въ Четвергъ, 17-го Декабря,

ПОСТАВЛЕНО БУДЕТЬ, въ 1-й разъ:

## Ч А Й К А.

Драма въ 4-хъ дѣйствіяхъ, соч. Антона Чехова.

Дѣйствующіи лица:

Ирина Николаевна Аркадина, по мужу	
Треплева, актриса . . . . .	О. Л. Книпперъ,
Константинъ Гавриловичъ Треплевъ, ея	
сынъ . . . . .	В. Э. Мейерхольдъ,
Петръ Николаевичъ Соринъ, ея братъ . . . . .	В. В. Лужскій,
Нина Михайловна Зарѣчная . . . . .	М. П. Роксанова.
Илья Аванасьевичъ Шамраевъ, управляю-	
щій у Сорина . . . . .	А. Р. Артемъ,
Полина Андреевна, его жена . . . . .	Е. М. Раевская,
Маша, ихъ дочь . . . . .	М. П. Лилина.
Борисъ Алексѣевичъ Тригоринъ . . . . .	К. С. Станиславскій.
Евгеній Сергѣевичъ Доржъ, врачъ . . . . .	А. Л. Винниевскій.
Семенъ Семеновичъ Медвѣденко, учитель . . . . .	Г. А. Тихомировъ.
Яковъ, работникъ . . . . .	А. И. Андреевъ.
Поваръ . . . . .	А. Л. Загаровъ.
Горничная . . . . .	М. П. Николаева.

Дѣйствіе происходитъ въ усадьбѣ Сорина.

Между третьимъ и четвертымъ дѣйствіями проходитъ два года.

Режиссеры: Н. С. Станиславскій и Вл. И. Немировичъ-Данченко.

Декорации 1-го и 2-го дѣйствій художники В. А. Симова.

Парики и прически Я. Иванова. Декоративныя украшенія  
цифтами садоваго заведенія О. Носы.

Начало въ 7<sup>1</sup>/<sub>2</sub> час. вечера, окончаніе около 11<sup>1</sup>/<sub>2</sub> час. ночи.

Афиша комедии «Чайка». Первая постановка в Художественном театре. 1898 г. Москва.



Вл. И. Немирович-Данченко (1858–1943).



К. С. Станиславский (Алексеев) (1863–1938).





А. П. Чехов с артистами МХТ. 1899 г. Москва. Фото П. Павлова.  
*Стоят:* А. Л. Вишневский, В. В. Лужский, Вл. И. Немирович-Данченко. О.  
Л. Книппер, К. С. Станиславский, М. Л. Роксанова, М. П. Николаева, А. И.  
Андреев, *Сидят:* Е. М. Раевская, А. Р. Артем, А. П. Чехов, М. П. Лилина, И.  
А. Тихомиров, В. Э. Мейерхольд.

Вспомню тогда, когда ты не касался  
других производителей и делал выразитель  
и был между прочим и и и и  
различной природы и многообразие.  
Жизнь была чуждым человеком. Но ты  
как-то не мог понять в нем себя. В нем  
была индивидуальность  
запретительная  
и при этом  
и он был  
всегда когда  
пришел  
незаметно  
с собой



При чтении Русских слов "18 Января?"  
Эти 4 слова между прочим и мы прочли  
закрепиз того 4 это переисполним. А 4.мо.  
Вам только заведовать.  
Методы Вас  
а) Оч. не побуждают б) Выходов

Scherer & Vachet  
à MOSCOW

И. М. Москвин (1874–1946).



Здание Художественного театра. 1902 г. Москва.



В. И. Качалов (Шверубович) (1875–1948).



Ф. И. Шаляпин (1873–1938).



С. В. Рахманинов (1873–1943).



Литературная группа «Среда», 1902 г. Фото подарено А. П. Чехову.



*А. П. Чехов. Август 1901 г. Ялта. Фото А. М. Иваницкого.*





А. П. Чехов (после венчания с О. Л. Книппер). Июнь 1901 г. Санаторий Аксенова (Уфимская губерния).



А. П. Чехов и Л. Н. Толстой. 12 сентября 1901 г. Гаспра. Фото П. А. Сергеенко. «Я боюсь смерти Толстого. Если бы он умер, то у меня в жизни

образовалось бы большое пустое место» (А. П. Чехов).



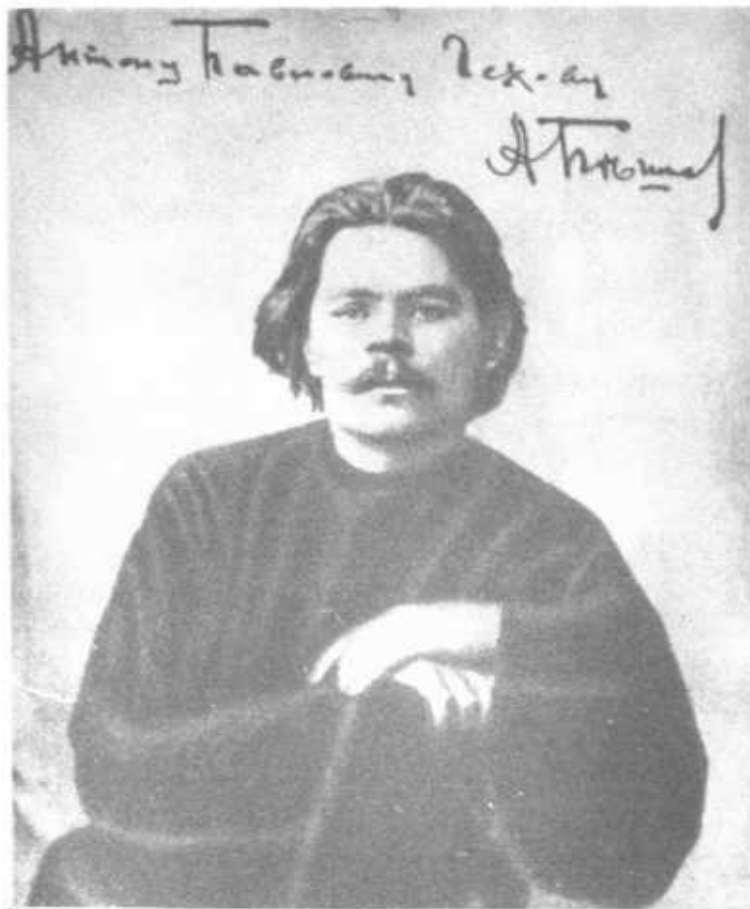
Л. Н. Толстой (1828–1910).



В. Г. Короленко (1853–1921). «...Вы такой здоровенный художник, такая силища, что Ваши даже самые крупные недостатки, которые зарезали бы другого художника, у Вас проходят незамеченными» (А. П. Чехов).



А. И. Куприн (1870–1938). «К молодым, начинающим писателям Чехов был неизменно участлив, внимателен и ласков. <...> Читал он удивительно много и всегда все помнил и никого ни с кем не смешивал» (А. И. Куприн).



А. М. Пешков (М. Горький) (1868–1936). «Горький сделан из того теста, из которого делаются художники. Он настоящий. Человек он хороший, умный, думающий и вдумчивый, но на нем и в нем много ненужного груза, например, его провинциализм» (А. П. Чехов).



Е. П. Пешкова (1878–1965), жена М. Горького.



А. П. Чехов в саду ялтинского дома. 1899–1900 гг. «А что такое счастье? Кто это знает? По крайней мере, я лично, вспоминая свою жизнь, ярко сознаю свое счастье именно в те минуты, когда, казалось тогда, я был наиболее несчастлив» (Л. А. Авиловой, лето 1901 г.).



А. П. Чехов. 1900 г. Ялта. Фото Л. В. Средина. «Пианино и я — это два предмета в доме, проводящие свое существование беззвучно и недоумевающие, зачем нас здесь поставили, когда на нас тут некому играть» (М. П. Чеховой, 1899).





Дом Чехова в Аутке.



Е. Я. Чехова, М. П. Чехова, О. Л. Книппер-Чехова, А. П. Чехов. 1902 г. *Ялта*. «О том, что я женился, ты уже знаешь. Думаю, что сей мой поступок нисколько не изменит моей жцзни и той обстановки, в которой я до сих пор пребывал. Мать, наверное, говорит уже Бог знает что, но скажи ей, что перемен не будет решительно никаких, все останется по-старому» (М. П. Чеховой, 2 июня 1901 г.).



О. Л. Книппер-Чехова и А. П. Чехов. 1902 г. Ялта. «Ты спрашиваешь, что такое жизнь? Это все равно, что спросить: что такое морковка? Морковка есть морковка, и больше ничего неизвестно» (А. П. Чехов).

---

**notes**

## Примечания

**1**

Конца века (*фр.*).

Ошибка памяти. Событие относится к 1875 году,

Московский генерал-губернатор великий князь Сергей Александрович.

Зоолог и беллетрист (псевдоним Кот Мурлыка).



В целом (*фр.*).

Псевдоним В. С. Миролубова.

По-видимому, Чехов — один из самых «населенных» писателей мировой литературы. В «Человеческой комедии» Бальзака, по данным французских литературоведов, около трех тысяч персонажей.

Я умираю (нем.).