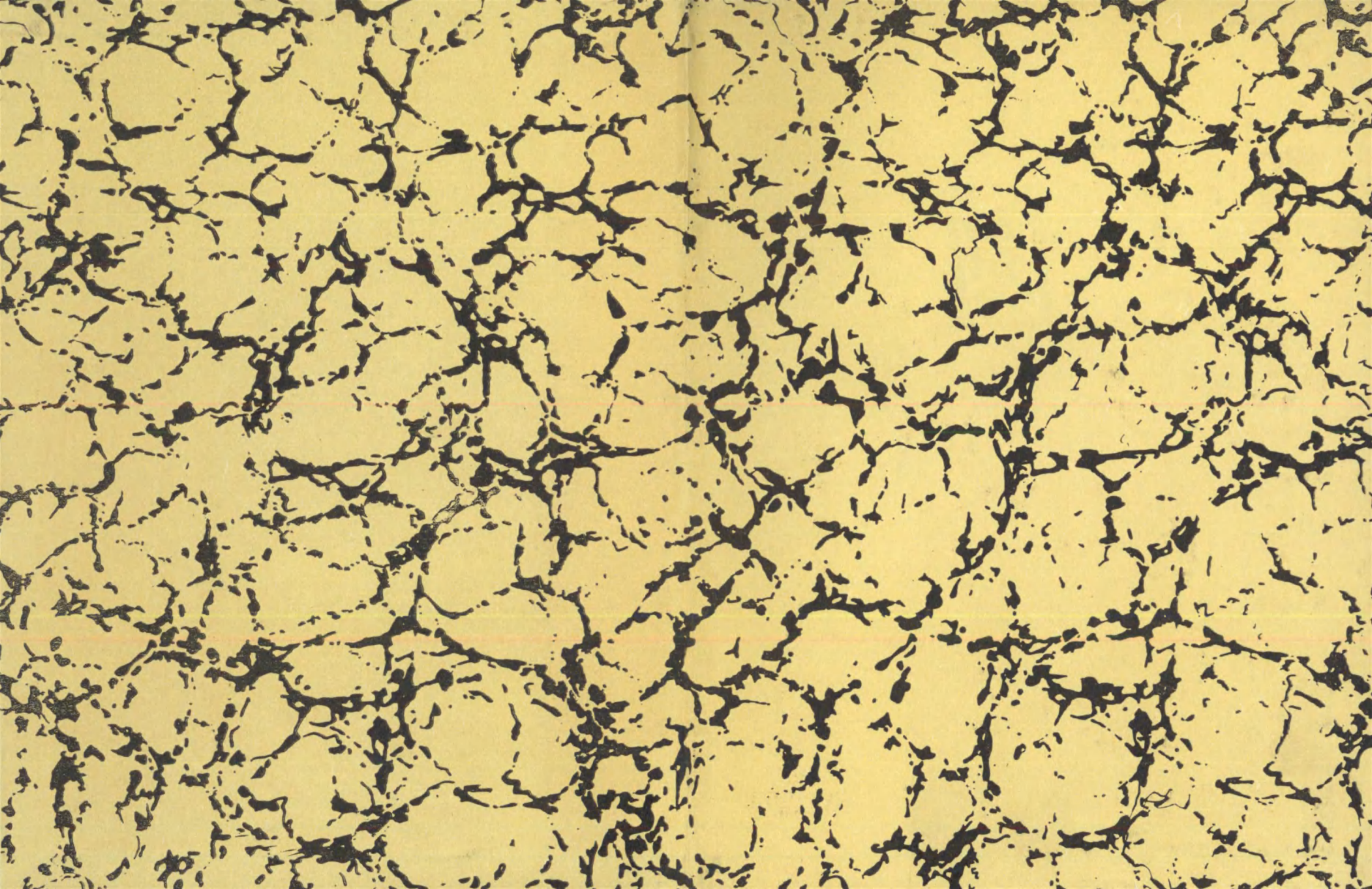
З. ПАПЕРНЫЙ

# ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ ЧЕХОВА

З. ПАПЕРНЫЙ
ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ ЧЕХОВА



З. ПАПЕРНЫЙ

# ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ ЧЕХОВА

СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
МОСКВА 1976

8 Р 1
П 17

Scan by Tom Plats

Записная книжка Чехова — одна из его самых загадочных книг. Это своеобразная сокровищница замыслов, сюжетов, смешных и печальных историй, шутливых и серьезных наблюдений. Записи, сделанные автором для себя, полны недосказанности, это скорее намеки, наброски, чем законченные образы и картины.

Книга З. Паперного, который многие годы изучает Чехова, является попыткой проникнуть внутрь «творческой лаборатории» писателя, разгадать тайну рождения его рассказов, повестей и пьес. В частности, читатель найдет здесь рассказ о том, как были созданы «Дама с собачкой», «Ионыч», «Чайка», «Вишневый сад» и другие произведения.

Книга написана живо и свободно, рассчитана на специалиста, на преподавателя и на каждого, кто интересуется творчеством Чехова.

*Издательство «Советский писатель», 1976 г.*

П $\frac{70202-101}{083(02)-76}$ 355—76

*Памяти брата Бориса*

# 1

## ПОЭТИЧЕСКОЕ ХОЗЯЙСТВО

«Записные книжки» — единственная книга, которую Чехов писал, не думая, что он пишет книгу.

И это одна из самых тихих книг, которые были когда-либо написаны.

Просветы между записями — как паузы, наполненные неслышной работой мысли. Каждое слово выражает не только себя, но и нечто большее.

Александр Амфитеатров говорит о Чехове: «осторожный, многодум и долгодум, способный годами носить свою идею молча, пока она не вызреет...» [1]

Записные книжки Чехова вызывают в памяти выражение: слышно, как трава растет.

Замыслы зреют как зерна, произрастают как растения.

Юрий Тынянов сказал о Велемире Хлебникове: у него нет «поэтического хозяйства», у него «поэтическая обсерватория» [2]. Поэт, таскавший свои рукописи в наволочке, не имевший ни крова, ни архива, отрешенный, рассеянный, творчески «бесхозяйственный» — прямая противоположность Чехову.

Есть что-то земледельческое, мелиховское, что-то садоводческое в том, как Чехов ведет свое писательское *хозяй-*

---

[1] А. Амфитеатров. Антон Чехов и А. С. Суворин. Ответные мысли. «Русское слово», 2 июля 1914 г., № 151.

[2] Велемир Хлебников. Собрание произведений, т. I, изд-во писателей в Ленинграде, 1928, стр. 29.

*ство*. Это слово, спокойное, деловитое, прозаическое, точно определяет характер чеховской творческой мастерской.

Не только тихий Антон Павлович — но еще и строгий, точный, размеренный. Его писательское дело хорошо налажено. По контрасту возникает имя художника слова, с которым его особенно многое разделяло — в большом и малом.

В томе «Литературного наследства» — «Неизданный Достоевский» — читаем: «Он мог открыть любую страницу, иногда частично исписанную, чтобы торопливо зафиксировать на ней новые мысли и образы. Нередко он переворачивал страницы слева направо, открывал тетрадь с обратной стороны и писал некоторое время в порядке, противоположном принятому ранее, а потом вновь переходил к началу тетради или к любой случайной странице другой тетради»[1]. Исследователь его записных книжек Г. М. Фридлендер отмечает их пестроту, своеобразную «чересполосицу»[2].

К Чехову такое определение не подошло бы. Не чересполосица, а скорее упорядоченное многополье. Он не записывает «торопливо» и вообще ничего не делает быстро, лихорадочно. И не вносит заметок на «любую случайную страницу любой тетради». Строки, написанные черными чернилами, ложились одна к одной, ровно, как грядки.

Эта ассоциация: хозяйство, домашнее, садовое и — писательское, часто возникает у Чехова. И то и другое — дело. Чехов относится к нему со всей своей молчаливой серьезностью и строгостью. Причем не только убежденной строгостью, но еще и точностью, почти бухгалтерской. Любителя поэзии это слово может испугать. Сам Чехов его не боялся: «жизнь веду бухгалтерскую»,— говорит он в письме ху-

---

[1] «Литературное наследство», т. 83. «Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради». 1860—1881». М., «Наука», 1971, стр. 6.

[2] Там же, стр. 95.

дожнику Бразу 2 июля 1898 года из Мелихова (XVII, 279)[1].

Можно было бы не приводить этих слов, если б они сами о себе не напоминали. Разумеется, мы имеем в виду не прямой, буквальный смысл. «Жизнь веду бухгалтерскую» — к творческим записям Чехова эту фразу не отнесешь. Но характер его работы — размеренной — она передает.

Из чего же складывается поэтическое хозяйство Чехова?

Начнем с I записной книжки — первой по времени и по значению. Это основной свод черновых заметок, заготовок, набросков. Чехов завел эту книжку в марте 1891 года перед отъездом в Италию. На первой странице написал: «Сия книга принадлежит А. П. Чехову». Может быть, мысленно усмехнулся. Герой его рассказа «Убийство», который он вскоре начнет обдумывать, пишет на книжке, взятой у станционного жандарма: «Сию книгу читал я, Матвей Терехов, и нахожу ее из читанных мною книг самую лутшею...» (IX, 37. См. заметку — I, 45, 3)[2].

I книжка (1891—1904) — главная, творческая — не исчерпывается писательскими заметками. С первых же страниц Чехов заносит туда и адреса, и названия книг, и денежные расчеты. Он никогда не относился к своей записной книжке как к святилищу. Иной ценитель прекрасного вздрогнет, читая, например, такие мирно соседствующие строки:

«Человечество понимало историю, как ряд битв, потому что до сих пор борьбу считало оно главным в жизни.

Приехали в Вену. Stadt Frankfurt. Холодно. Понос» (I, 2, 4 и 5. Последнее слово издатели опустили).

---

[1] Здесь и дальше цит. по Полному собранию сочинений и писем А. П. Чехова в 20-ти томах. М., Гослитиздат, 1944—1951. Указываются номер тома и страница.

[2] Записные книжки Чехова цит. по кн.: «Из архива А. П. Чехова. Публикации». М., Изд. Гос. биб-ки СССР им. В. И. Ленина, 1960. Указываются номер записной книжки, ее страница и номер записи. В ряде мест внесены поправки в соответствии с новым прочтением текста. Для удобства читателя некоторые слова, записанные сокращенно, даются полностью.

Или: «Пусть грядущие поколения достигнут счастья: но ведь они должны же спросить себя, во имя чего жили их предки (и какая награда этим) и во имя чего мучились.

Ножной пот: ас. chromicum 5% помазать кисточкой и дать подсохнуть, через 2-3 дня» (I, 80, 10 и I, 81, 1).

Как бы ни шокировало такое соседство, обратим на него внимание — чтобы лучше ощутить характер чеховских записей, их трезвость, будничность, постоянное чередование с заметками о делах, с заботами о больных, поручениями знакомых, записями долгов.

Поэтому, называя I книжку творческой, сразу же надо оговориться в том смысле, что большинство записей — творческого характера, но не все.

II и III книжки — обратный случай. Они были заведены как деловые, но постепенно все больше в них стали «прорастать» творческие заметки.

Таким образом, I книжка — творческая, с отдельными нетворческими заметками; а II и III книжки — нетворческие, с отдельными творческими записями.

II и III книжки взаимосвязаны, одна продолжает другую: II-я, начатая в 1891 году, кончается 1896-м годом, III-я начинается с 1897 года и ведется до 1904-го.

Так что I книжка, основная, и как бы параллельные ей две книжки — II-я и III-я — хронологически охватывают один и тот же период: с 1891 года по 1904 год.

IV книжка — свод записей, оставшихся неосуществленными. Она никогда отдельно не публиковалась, потому что состоит из записей, которые Чехов перенес из I книжки. Он начал это переписывание примерно в 1899-1900 годы. Смерть оборвала работу. Последняя запись, перенесенная из I книжки в IV-ю: «Когда у актера есть деньги, то он шлет не письма, а телеграммы» (из I, 118, 6 — в IV, 20, 14).

Вглядываясь в самые последние заметки IV книжки, выведенные неровным почерком, чувствуешь, с каким напряжением Чехов их переносил. Одна из них — «Сон. Смотрителю Зоологического сада снится...» (IV, 20, 12) оборвана, по-

следние слова не дописаны. Кажется, уже перо выпадало из рук.

IV книжка — не доведенный до конца перечень того, что задумывал писатель. Своеобразное оглавление будущего, которое во многом останется для нас загадкой. Горстка зерен — они только начали прорастать и навсегда остановились в своем росте.

Следующая стадия работы Чехова после записных книжек — заметки на отдельных листах. Здесь уже собираются записи к одному произведению. Когда Чехов садился писать, он раскладывал перед собой такие листы. Затем, когда работа была завершена, он, как правило, уничтожал и заметки на отдельных листах и черновую рукопись. К счастью, уцелели отдельные листы с заметками — к повестям «Три года», «Мужики», к рассказу «Бабье царство», к пьесе «Три сестры» и др.

Дневники Чехова исчисляются не сотнями страниц, как у Толстого, а страницами. Две-три странички за 1896 год, чуть меньше — за 1897-й, еще меньше — за 1898-й. А дневниковые записи за последние годы состоят из отдельных строчек. Можно сказать, что дневник как внутренне необходимая форма постоянно ведущихся записей у Чехова не состоялся. Перед нами пример, как говорят экспериментаторы, важного отрицательного результата.

Вал. Ф. Булгаков, секретарь Льва Толстого в последний год его жизни, говорит о дневнике писателя:

«Толстой как бы изучал и прослеживал жизнь своего собственного «я», точнее, на основе изучения своего «я» рисовал картину подлинной, часто скрытой не только от других, но и от себя самого внутренней жизни человека» [1].

Этот портрет Льва Толстого — в известном смысле и антипортрет Чехова. В его дневниковых записях «я» звучит почти что в третьем лице. Он пишет: я сделал то-то и то-

---

[1] Вал. Ф. Булгаков. Воспоминания и рассказы. Тула, Приокское кн. изд-во, 1964, стр. 18.

то — в таком ровном, спокойном, деловитом тоне, словно отчужден от самого себя. Я рассказываю о себе только потому, что этот случай произошел со мною, а не с другими. Принципиальной разницы между самоописанием и объективным рассказом о другом человеке вы у Чехова не ощущаете с такой ясностью, как у многих известных авторов дневников.

Вот пример. Провал «Чайки» на сцене Александринского театра в октябре 1896 года был для Чехова катастрофой. Это потрясло его жизнь, творчество, пошатнуло здоровье. За этот провал он в полном смысле расплачивался кровью, кровохарканьем.

А в дневнике — такая запись о роковом событии:

«17 окт. В Александринском театре шла моя «Чайка». Успеха не имела» (XII, 334).

И только.

Никаких жалоб, причитаний, проклятий. Никаких объяснений — с людьми и с самим собой.

Даже в письме того времени он говорил, что пьеса «имела в Петербурге, в первом представлении, громадный неуспех» (Вл. И. Немировичу-Данченко, 20 ноября 1896; XVI, 394). Значит, наедине с собой, в дневниковых записях, он оказывается более сдержанным, чем в письмах.

«Не могу я писать о себе самом»,— признается Чехов (письмо М. О. Меньшикову, 15 января 1894 года, XVI, 114).

И еще одна записная книжка — Адресная. У нее — своя судьба. Она стала известной лишь недавно. Хранилась у Марии Павловны Чеховой — сестры писателя, директора Дома-музея в Ялте. После смерти Марии Павловны в 1957 году книжка осталась в ялтинских фондах. В 1960 году вышел в свет уже упоминавшийся том «Из архива А. П. Чехова. Публикации». Здесь впервые три записных книжки — I-я, II-я и III-я — были опубликованы полностью — то есть не только творческие записи, но сплошь весь текст, включая деловые, садовые, медицинские заметки, адреса и фамилии. Автор публикации — Елизавета Николаевна Конши-

на. Полвека она заведовала Отделом рукописей Библиотеки имени Ленина. То, что сделала она одна как исследователь, комментатор, издатель рукописного наследия Чехова, особенно — записных книжек, едва ли не поспорит со всем, что создано в этой области остальными специалистами.

От внимательного взгляда Е. Н. Коншиной не ускользнуло то обстоятельство, что записи адресов прекратились в I книжке довольно рано[1]. Почему? С 1894 года они уже сосредоточились в специально заведенной книжке адресов. Чехов аккуратно заполнял ее до самой смерти. Этого Елизавета Николаевна не знала.

Может показаться неясным: почему же М. П. Чехова, у которой хранилась адресная книжка, не сообщила о ней Е. Н. Коншиной? Ведь у них были самые дружеские отношения. Очевидно, тут сыграл роль разрыв во времени: когда Е. Н. Коншина непосредственно взялась за подготовку книги публикаций «Из архива А. П. Чехова», Марии Павловны уже не было в живых.

В 1971 году в Ялте состоялась научная конференция, посвященная 50-летию Дома-музея. Приехали исследователи, писатели, артисты Художественного театра. В Доме-музее были выставлены чеховские автографы. Из-под рукописей выглядывала и раскрытая книжка с адресами, записанными бисерно-мелким, убористым чеховским почерком, характерным, неподчеркнуто изящным. Видимо, писатель не носил ее с собою. Она лежала у него на столе[2].

Легко понять нашу радость: была обнаружена книжка, представляющая собой перечень окружения Чехова, сделанный его собственной рукой. К. Алексеев (Станиславский), Л. Авилова, Л. Андреев, И. Бунин, С. Дягилев, В. Короленко, В. Комиссаржевская, А. Куприн, К. Коровин, Л. Мизи-

---

[1] «Из архива А. П. Чехова. Публикации», стр. 10.

[2] Текст этой книжки будет впервые опубликован в XVII томе Полного собрания сочинений и писем Чехова в тридцати томах, издаваемого Институтом мировой литературы им. А. М. Горького.

нова, И. Москвин, Вл. Немирович-Данченко, А. Пешков (Горький), И. Репин, С. Рахманинов, В. Серов, Л. Толстой, Т. Щепкина-Куперник, многие-многие другие, с их адресами, тщательно переписываемыми после переездов.

Наряду с Адресной книжкой Чехов аккуратно вел книжку с записями рецептов для больных; книжку, озаглавленную «Сад», куда записывал названия растений; Деловую книжку (она была выставлена вместе с Адресной); книжку под названием «Попечительская» с заметками делового характера. Он составлял также библиографические списки — главным образом в связи с посылкой книг в городскую библиотеку родного Таганрога. И наконец, оставлял деловые заметки на разных листах.

Таким образом, вот из чего складывается поэтическое хозяйство Чехова:

I записная книжка (1891—1904).

II записная книжка (1891—1896).

III записная книжка (1897—1904).

IV записная книжка.

Заметки на отдельных листах.

Дневник (1890, 1896—1903). И отдельные записи Чехова в мелиховском дневнике его отца Павла Егоровича (1893, 1895, 1896, 1898).

Адресная книжка (1894—1904).

Записная книжка с рецептами для больных.

Садовая книжка («Сад»).

Деловая книжка.

Попечительская.

Библиографические заметки.

Заметки нетворческого характера на отдельных листах и другие материалы.

Однако чеховское хозяйство не просто состоит из разных книжек. Оно связывается в целостную систему со своим внутренним «кровообращением». Записи не пребывают на разных полочках, но непрерывно движутся — переносятся из одной книжки в другую, распределяются и перераспре-

деляются по разным, как бы сегодня сказали, специализированным каналам.

В приведенном перечне нас будут интересовать записные книжки от I-й до IV-й; и заметки на отдельных листах, дневник.

Но просто откинуть другие пункты нельзя — тесно переплелось в хозяйстве Чехова творческое и нетворческое, писательское и деловое. И то и другое — в постоянном движении.

Вы открываете записную книжку, и перед вами — хаотически пестрая картина. Но чем больше вы всматриваетесь, тем яснее становится: движение здесь не беспорядочное, оно идет по определенным маршрутам. Сначала все пестрит, само себя перебивает — затем начинает проступать внутренний порядок, скрытая организованность.

Попробуем приглядеться внимательней к какой-нибудь одной заметке.

Приблизительно в мае 1901 года Чехов записал в III записной книжке:

«Господин владеет виллой близ Ментоны, которую он купил на деньги, вырученные от продажи имения в Тульской губ. Я видел, как он в Харькове, куда он приехал по делу, проиграл в карты эту виллу, потом служил на железной дороге, потом умер» (III, 74, 6).

Мы помним, что II и III книжки начинались как деловые, но затем все больше прорастали творческими заметками. Из них Чехов переносил заметки в I книжку, в свой основной творческий фонд. Так и эта запись — переписана в I книжку (I, 114, 16).

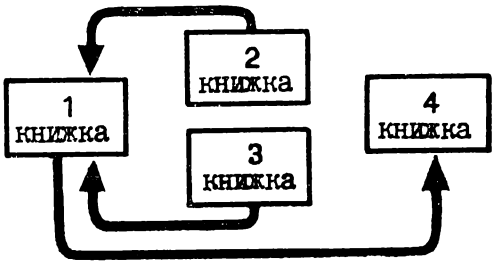
Запись не была осуществлена, и поэтому Чехов переписал ее в IV книжку, предназначенную для нереализованных заготовок (IV, 18, 19).

Работая над пьесой «Вишневый сад», Чехов использовал запись — в измененном виде она связалась с главной героиней пьесы. Раневская говорит: «Купила я дачу возле

Ментоны, так он заболел там <...> А в прошлом году, когда дачу продали за долги, я уехала в Париж...» (XI, 330).

Так мигрируют чеховские записи, сначала без изменений, потом вдруг открываясь новыми сторонами.

Можно составить нечто вроде плана-карты маршрутов чеховских записей. В самом схематическом виде это выглядело бы так.




Записи вносятся, во-первых, непосредственно в I книжку. Во-вторых, во II и III книжки. Оттуда переходят в I-ю. Неосуществленные заготовки из I-й переписываются в IV.

Но это лишь один, собственно, творческий круг общего движения в чеховском хозяйстве.

Дневниковые заметки переходят, часто в более развернутом виде, в дневник.

Деловые — в Деловую.

Рецепты идут из записных книжек в Медицинскую.

Названия растений — по своему маршруту, в Садовую.

Чем больше вглядываешься в эти книжки, тем менее они кажутся застывшими. Постепенно открывается тихое и неутомимое движение записей, их тайная, богатая жизнь.

Этой скрытой творческой жизни Чехова и посвящена настоящая книга.

Вполне возможны читательские возражения, с ними уже не раз приходилось сталкиваться:

— Чеховское «хозяйство» — это его хозяйство. Его личное дело. Надо говорить о самом, так сказать, здании — о его творчестве, не о строительных лесах и всяких там стропилах. Зачем вообще возиться с черновиками? В конце концов автор хочет сказать то, что он сказал,— ни больше, ни меньше. Вот и читайте его произведение в окончательном виде. А если он сам что отбросил, значит, и не нужно.

Конечно, читатель имеет право ограничиваться только окончательным текстом — как жилец, который предпочитает жить в достроенном доме, мало интересуясь тем, как этот дом строился.

Но все дело в том, что подлинно художественное произведение не строится, не изготавливается и не просто мастерится — оно рождается.

Окончательный текст — итог многих «предтекстов». Он находится в ряду разных вариантов. Ясно, он как итог для нас авторитетнее, чем они. Но сам он — последняя редакция, созданная на основе всей предшествующей работы. Каждый черновик — момент единого творческого движения. Как изолировать результат творчества от истории его создания?

Если мы хотим понять, куда ведут образы писателя, надо знать и откуда они.

У художественного текста — своя биография. Он предстает готовым, но он долгое время готовился.

Я раньше думал —
книги делаются так:
пришел поэт,
легко разжал уста,
и сразу запел вдохновенный простак —
пожалуйста!

А оказывается —
прежде чем начнет петься,
долго ходят, размозолев от брожения,
и тихо барахтается в тине сердца
глупая вобла воображения.

Помню, еще в ранней юности меня поразили эти строки из поэмы «Облако в штанах» Маяковского. Представлялась зеленая, вязкая тина сердца, и оттуда, из мутноватой глуби, глядит круглый немигающий глаз.

У Чехова это «вглядывание» воображения происходит особенно долго и тихо.

Один студент, побывавший в Мелихове в 1897 году, спросил его, как он пишет:

«А. П. улыбнулся.

— Обыкновенно пишу начерно и переписываю набело один раз. Но я подолгу готовлю и обдумываю каждый рассказ, стараюсь представить себе все подробности заранее...» [1]

Записные книжки позволяют понять, как писатель «представлял себе все подробности заранее».

В наши дни обострилось внимание к структуре произведения. Но трудно разобраться в художественной структуре, не изучая первоисходную «живую клетку» — первичную черновую запись, ее развитие, превращение в законченный образ.

Один из самых ходовых оборотов литературно-критического языка — «писатель мыслит образами». «Лаборатория» — это образное мышление в действии. Как его себе реально представить? Оно в корне отлично от мышления чисто логического. По самой своей сути логика стремится из

---

[1] А. У А. П. Чехова в Мелихове (Из письма студента). «Русские ведомости», 1909, 2 июля. № 150. Как установила Н. И. Гитович, автор воспоминаний «А» — историк Алексей Иванович Яковлев (см. ее публикацию неизвестных мемуаров в сб. «Чехов и его среда», подготовленном к печати Институтом мировой литературы им. А. М. Горького).

одного положения вывести другое — наиболее последовательное, прямо и неизбежно вытекающее. Она говорит: «Следовательно», «Эрго», «Это означает, что...» — в подобных выражениях есть некая непреложность, буквально — необходимость, невозможность обойти.

В отличие от логического хода мысли, образное развитие уже изначально «многоколейно». Когда поэт сравнивает два явления, он не выводит одно из другого. Здесь особая связь, как будто логически прерванная. Уподобление — своего рода касание двух разных, многогранных предметов или явлений одной стороной (или несколькими). При этом точки соприкосновения могут быть самыми неожиданными — если оценивать их с позиций логики, здравого смысла, привычных представлений.

Можно сказать, что образное мышление осуществляет себя в выборе вариантов, в нахождении одного-единственного среди великого множества сравнений, уподоблений, ассоциаций.

И сюжет произведения не прокладывается в сознании художника как дорога на карте путейца-строителя — он много раз меняет направление.

Читая рукописи, мы восстанавливаем «маршрут» мысли автора, видим, как он переходил с одной сюжетной колеи на другую, как перебирал варианты эпитетов, сравнений, метафор.

«Произведения природы и искусства,— писал Гёте, отстаивая свой «генетический ход рассмотрения»,— нельзя изучать, когда они готовы; их нужно уловить в их возникновении, чтобы сколько-нибудь понять их» [1].

В другом месте он говорит: «Учение о форме есть учение о превращении» [2].

---

[1] И.-В. Гёте. Избранные философские произведения. М., «Наука», 1964, стр. 444.

[2] Там же, стр. 320.

Речь идет не только о превращениях, которые претерпевают в процессе писательской работы отдельные мотивы, образы, детали и т. д.

Писатель мыслит не готовыми образами,— возникая, они вступают друг с другом во взаимодействие, спорят, часто — сами с собой.

Виктор Шкловский говорит в статье «О трудностях труда»: «Когда вы пишете, если вам что-нибудь удается, то эти живые куски, в которые слились ваши мечты, то, что Пушкин называл «знакомцы старые, плоды мечты моей»,— эти куски, найденные, решенные, теперь сопоставленные на бумаге, начинают жить самостоятельной жизнью.

Они спорят, углубляются, сопоставляют, помогают или противоречат друг другу» [1].

Записные книжки открывают нам возможность проследить этот путь развития — отраженный в заметках неполно, прерывисто, но в каких-то не случайных моментах.

Можно сказать, что в известном смысле всякая запись существенна и важна: уже самим фактом записи автор как бы расписывается в том, что это ему нужно — как заготовка, недостающая деталь, неясно брезжущий замысел или, наоборот, развязка.

---

[1] «Литературная Россия», 1973, 26 октября, № 43, стр. 8.

Другой исследователь, обращаясь к пушкинским черновикам, так отзывается о работе поэта над «Бесами»: «Главное, что потрясает,— это то, как в процессе писания стихи стремятся стать иными, чем были замышлены сначала» (В. Непомнящий. К творческой эволюции Пушкина в 30-е годы. «Вопросы литературы», 1973, № II, стр. 128—129).

А вот что ответил Хемингуэй на вопрос о том, как меняются тема, сюжет и образы в процессе работы над рассказом: «По мере того, как действие развивается, меняется все. Это и создает движение, которое, в свою очередь, создает рассказ» (Эрнест Хемингуэй. О литературном мастерстве. «Иностранная литература», 1962, № 1, стр. 213).

Вчитываясь в черновые заметки, ощущаешь их небыстрое, не сразу заметное, но неостановимое «течение», их саморазвитие, устремление к законченности. Понять запись — значит охватить весь ее путь: от первых истоков — к «устью», от тайной, черновой жизни — к беловой, явной, от мелкого чеховского почерка — к печатному тексту.

Попробуем пойти по следам чеховских записей. Они прерывисты, то и дело теряются из виду, а потом, часто спустя даже не дни и месяцы, а годы и годы, возникают снова. Нам придется идти и вниз и вверх по течению.

Записные книжки Чехова — это не только записные книжки, это сам Чехов.

# 2

## СЮЖЕТ ДЛЯ СМЕШНОГО РАССКАЗА

Страницы чеховских записных книжек начинают оживать. Слышатся негромкие голоса, реплики, обороты, фразы, характерные словечки, каламбуры. Мелькают движения, жесты, походки, манеры, портреты. Десятки, сотни, новые сотни. Как все это умещалось в одном сознании?

Можно пытаться анализировать произведение — но как подступиться ко всей этой россыпи — куче жемчужных зерен?

Попробуем начать с малого, с самого простого — с того, что можно назвать изначальной молекулой сложных образных соединений. Мы имеем в виду рассыпанные по страницам записных книжек полуанекдотические случаи, парадоксальные истории, сюжеты — в одно и то же время обыденные и необыкновенные. Не заготовки к будущим рассказам, повестям и пьесам, но своего рода микропроизведения.

Впрочем, возможно, были среди них и наброски к будущим вещам, которых мы не знаем. Не случайно некоторые из этих заметок Чехов перенес в IV книжку, свод неосуществленных замыслов.

Рассказ или повесть состоят из разных мотивов. Попробуем начать с мотива, который дальше уже «не делится».

«Бездарный ученый, тупица, прослужил 24 года, не сделав ничего хорошего, дав миру десятки таких же бездарных узких ученых, как он сам. Тайно по ночам он переплетает книги — это его истинное призвание; здесь он ар-

тист и испытывает наслаждение. К нему ходит переплетчик, любитель учености. Тайно по ночам занимается наукой» (I, 65, 3).

В нескольких строках намечены два человеческих характера и две судьбы. Вся суть записи в парадоксально-нелепом соотношении этих характеров-судеб. Не простая бессмыслица жизни, но — доведенная до предела, до полной сюжетной законченности, точной зеркальной опрокинутости явлений.

Жизнь построена на несоответствиях, несовпадениях, нелепостях. Только на первый взгляд наукой занимаются ученые, а переплетным делом — переплетчики. В действительности они поменялись местами. Все наоборот, все поставлено с ног на голову. Но это вошло в привычку. Нелепость стала буднями. Так и живут.

«Переписка. Молодой человек мечтает посвятить себя литературе, пишет постоянно об этом отцу, в конце концов бросает службу, едет в Петербург и посвящает себя литературе — поступает в цензора» (I, 74, 4).

Герой мечтает о литературе, ему не удается ею заняться. Наконец ему это удалось, но стал он не писателем, который создает литературу, а тем, кто ее цензурует.

«В людской Роман, развратный в сущности мужик, считает долгом смотреть за нравственностью других» (I, 75, 2).

Это «в сущности» очень характерно для чеховских микросюжетов. Все время в них сталкиваются сущность и — должность, призвание и — звание. Внешне — все в порядке, человек следит за нравственностью. В сущности — за нею следит безнравственный.

Если человек нарушает мораль — это нарушение первого порядка. Если за нарушениями морали следит человек, который, в сущности, сам ее нарушает,— это противоречие второго порядка.

Такое двойное противоречие и является исходным моментом чеховского образного мышления.

«У бедных просить легче, чем у богатых» (I, 85, 1).

Ученый — переплетает, переплетчик — увлекается наукой. Мечтающий посвятить себя литературе становится цензором. Безнравственный следит за нравственностью. Денег просить легче не у тех, у кого они есть, но — у кого их нет или мало.

Не просто алогичность — логика здесь вывернута наизнанку. В привычных формах, установлениях, стереотипах жизни оказывается неожиданно противоположное содержание, решительно противопоказанное этим формам.

Записи законченно парадоксальны: это горестно-шутливые узлы и узелки противоречий; чеховские микромиры, в которых уже заложено многое, что присуще творчеству писателя в целом.

«Податной инспектор и акцизный, чтобы оправдать себя, что занимают такое место, говорят, хотя его [их?] и не спрашивают: дело интересное, масса работы, живое дело» (I, 92, 12).

Мало того, что человек занимается скучным делом,— он еще симулирует заинтересованность, называет дело живым. Жизнь как она есть — не живое, но то, что лишь называется живым.

У Чехова есть запись: «Сберегательная касса: чиновник, очень хороший человек, презирает кассу, считает ее ненужной,— и тем не менее служит» (I, 98, 7).

Здесь — противоречие первого порядка: герой презирает службу и тем не менее служит. В случае с акцизным — противоречие двойное: он и податной инспектор тоже знают цену своей службе, но не только служат, а и еще расхваливают, называют интересным заведомо неинтересное дело.

«Праздновали юбилей скромного человека. Придрались к случаю, чтобы себя показать, похвалить друг друга. И только к концу обеда хватились, юбиляр не был приглашен, забыли» (I, 103, 4).

Болтуны и хвастуны устраивают юбилей скромного человека без самого скромного человека.

Чеховский взгляд на жизнь улавливает нелепость в ее анекдотической возведенности в противоположную степень.

«Он оставил все на добрые дела, чтобы ничего не досталось родственникам и детям, которых он ненавидел» (I, 129, 15).

Существо дела и его форма встречаются, совпадают друг с другом как противоположности. Самое совпадение выглядит издевательским по отношению к существу, потому что лишь усиливает ощущение пропасти между тем, что, казалось бы, совпадает.

Может быть, острее всего выражен принцип двойного противоречия, анекдотического парадокса с предельно точным сведéнием противоположностей в заметке:

«Г-жа N., торгующая собой, каждому говорит: я люблю тебя за то, что ты не такой, как все» (I, 116, 11).

Госпожа N. не просто торгует собой, она умудряется сказать зеркально обратное тому, что следовало бы ожидать. «Ты не такой, как все» — эти слова проститутки принципиально сходны с тем, что говорят податной инспектор и акцизный, называющие скучное дело — «живым делом».

Вскоре после того как впервые были напечатаны отрывки из записной книжки Чехова, появилась статья Корнея Ивановича Чуковского. Перечитывая ее сегодня, спустя многие десятилетия, ясно видишь: она нисколько не устарела и по праву может быть названа одной из лучших работ о чеховской «лаборатории». Разбирая черновые наброски, заметки, записи, К. Чуковский приходит к такому выводу о «неотвратимом законе в заколдованном чеховском царстве»: «Логика вещей извращается; из каждой причины вытекает неожиданное, противоположное следствие; содержание не соответствует форме <...> У всех этих различнейших образов схема построения одинаковая: каждый образ слагается из двух внутренне-противоречивых частей, взаимно отрицающих друг друга. Главный эффект заключается именно в их полярности. Оттого-то они и скрепляются

союзом «но», указующим их несоединимость, несовместимость, абсурдность»[1].

Этот точный вывод следовало бы продолжить: своеобразие записей не только в том, что «внутренне-противоречивые части» несоединимы — при всей несовместимости они как бы сводятся воедино, взаимно отражаются; возникает парадоксальное уравнение, равновесие отрицающих друг друга частей. Суть явления и осмеивается формой и как бы снова возвращается к себе в перевернутом виде. Человек, нарушая законы человечности, ничего не оставляет детям и родственникам — он все отдает «на добрые дела». Эти добрые дела являются добрыми делами, вывернутыми наизнанку.

В марте 1903 года Чехов получил письмо от одного читателя из Кременчуга — М. А. Шапошникова, который предлагал ему «тему для небольшого рассказа»: член городской управы поехал на свадьбу на пожарной лошади. Он приказал пожарнику отвести лошадь назад и вернуться — помогать при приеме гостей. Тот поставил лошадь в пожарный сарай, но не распряг ее, запер сарай на замок и отправился на свадьбу. Лошадь, «вероятно, наскучив стоять, пошла по конюшне, дугой сбила фонарь, в котором горела керосиновая лампа, и разбила лампу». Начался пожар, прибежали обыватели, но ключ от замка унес с собою пожарный. «Городовой пристав тоже находился на свадьбе (грузный, не-

---

[1] К. Чуковский. Записная книжка Чехова. «Нива», 1915, № 50, стр. 933.

То, что отметил К. И. Чуковский, относится не только к чеховским черновым записям, но и к его стилю, языку, построению фразы. А. В. Чичерин в статье «Роль противительной интонации в прозе Чехова» указывает на «стилистический лейтмотив писателя» — «противительный сдвиг», когда фразы оспаривают друг друга, подвергают сомнению; элементарно четкие представления зачеркиваются. Например, в «Невесте»: «Он ей нравился, свадьба была уже назначена на седьмое июля, а между тем радости не было...» (А. В. Чичерин. Идеи и стиль. О природе поэтического слова. Изд. 2-е, доп. М., «Советский писатель», 1968, стр. 316).

поворотливый господин) и не двинулся оттуда, когда начали звонить в набат.

Случай, выходящий из ряда: пожарная лошадь сожгла пожарный обоз! Когда я говорил местным обывателям, что они прославили себя на всю Россию, что это небывалый случай еще в летописях пожаров, то они покойно возразили: «Нет, бывали такие случаи, у нас же, на этом самом месте <...> Каланча была даже и тоже сгорела» (Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина — далее сокращенно — «ОР ГБЛ»).

История не просто анекдотическая. Здесь тоже двойное противоречие. Пожарные прогуляли пожар — причем возник пожар из-за них же. Именно по их вине «пожарная лошадь сожгла пожарный обоз».

Не просто «унтер-офицерская вдова», но обязательно «сама себя высекла».

И развязка истории тоже характерная — небывалое происшествие оказывается обыкновенным: «Бывали такие случаи, у нас же, на этом самом месте...»

Читатель из Кременчуга проявил тонкое понимание чеховского юмора.

Итак, образное мышление Чехова начинается с некоего исходного момента, первотолчка — с анекдота. Это не просто комический случай, забавная история. Не смех, а усмешка. Не открыто сатирическая интонация, не издевка писателя над жизнью, а скорее насмешка жизни над героем [1].

Вот почему не совсем точно определение: Чехов начинается с анекдота. С бо́льшим основанием так можно было бы сказать об Антоше Чехонте. Зрелый Чехов начинается с особого анекдота — такого, который одновременно и несет в

---

[1] Одна из лучших статей, посвященных этой особенности творчества Чехова: Э. А. Полоцкая. Внутренняя ирония в рассказах и повестях Чехова. Сб. «Мастерство русских классиков». М., «Советский писатель», 1969.

себе анекдотическое начало, и отрицает; с анекдота, в котором встречаются и перемешиваются две полярные стихии — смех и трагедия...

Когда шли переговоры между Чеховым и А. Ф. Марксом об издании собрания сочинений, предусматривалось, что каждые 5 лет автор будет получать от издательства солидную надбавку гонорара. Чехов послал издателю шутливую телеграмму, в которой обещал жить не долее 80 лет (XVIII, 27; телеграмма не сохранилась). Шутка Чехова была принята всерьез. П. А. Сергеенко, который вел переговоры, сообщал Чехову: «Твоя фраза в телеграмме <...> была принята Марксом чистоганом и едва ли не испортила сделку [1]. А Суворин телеграфировал из Петербурга: «Маркс ужасно испугался Вашей угрозы прожить до восьмидесяти лет, когда ценность Ваших произведений так возрастает. Вот сюжет для комического рассказа [2]...»

Тригорин в «Чайке» записывал мелькнувший «сюжет для небольшого рассказа» (XI, 168). На страницах чеховских записных книжек непрерывно возникают «сюжеты для комического рассказа».

Однако почти каждый раз мы ощущаем полукомизм, трагикомизм сюжета. Концовка записи ударяет своей неожиданностью, непредугаданным оборотом. Но трудно представить себе человека, который читал бы записные книжные Чехова, помирая со смеху.

Перед нами — печальный сюжет для смешного рассказа или смешной сюжет для грустного рассказа; во всяком случае можно сказать, что двойное противоречие, лежащее в основе чеховских заметок, вызывает и двойную реакцию, щемящую усмешку.

Г. А. Бялый хорошо сказал о юморе молодого, начинающего Чехова: «Речь шла не об обиженных и обидчиках, а

---

[1] Н. И. Гитович. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М., ГИХЛ, 1955, стр. 549.

[2] Там же, стр. 544.

об особом облике жизни, не возмущающе страшном или грубо несправедливом, а, так сказать, беспросветно смешном»[1].

В юморе записей Чехова зрелого — всегда «просвет», выход за грань смешного. Это особая водевильность — за нею ощущение водевильности жизни. Может быть, лучше всего написал об этом Бунин — в стихотворении «Художник»:

Хрустя по серой гальке, он прошел
Покатый сад, взглянул по водоемам,
Сел на скамью... За новым белым домом
Хребет Яйлы и близок и тяжел.

Томясь от зноя, грифельный журавль
Стоит в кусте. Опущена косица,
Нога — как трость... Он говорит: «Что, птица?
Недурно бы на Волгу, в Ярославль!»

Он, улыбаясь, думает о том,
Как будут выносить его — как сизы
На жарком солнце траурные ризы,
Как желт огонь, как бел на синем дом.

«С крыльца с кадилом сходит толстый поп,
Выводит хор... Журавль, пугаясь хора,
Защелкает, взовьется от забора —
И ну плясать и стукать клювом в гроб!»

В груди першит. С шоссе несется пыль,
Горячая, особенно сухая.
Он снял пенсне и думает, перхая:
«Да-с, водевиль... Все прочее есть гиль»[2].

Попробуем проследить историю одной записи — смешной и не смешной. Раскроем III книжку. Первые страницы. За-

---

[1] Г. А. Бялый. Заметки о художественной манере А. П. Чехова. «Ученые записки Ленинградского гос. ун-та», № 339, вып. 72. Русская литература. Л., 1968, стр. 131. Вошло в его кн. «Русский реализм конца XIX века». Изд-во Ленинградского гос. ун-та, 1973, стр. 154.

[2] И. А. Бунин. Собрание сочинений в 9-ти томах, т. I. М., «Художественная литература», 1965, стр. 308.

метки относятся к весне 1897 года — роковой чеховской весне.

«28/III приходил Толстой» (III, 4, 1).

Чехов в больнице. В дневнике он запишет:

«С 25 марта по 10 апреля лежал в клинике Остроумова. Кровохарканье. В обеих верхушках хрипы, выдох; в правой притупление. 28 марта приходил ко мне Толстой Л. Н.; говорили о бессмертии...» (XII, 336).

А вот что вспоминает А. С. Суворин:

«Первый сильный припадок чахотки, кровоизлияние, вследствие чего он лег в клинику, случился при мне в Москве в 1896 г. [ошибка — это было в марте 1897 г.], когда мы с ним сели обедать. Было это как раз в день разлива реки Москвы. Я увез его в гостиницу и послал за врачами. Один из них был его приятель [Н. Н. Оболонский]. Когда, осмотрев его, они уехали, он сказал мне: «Вот какие мы. Говорят врачи мне, врачу, что это желудочное кровоизлияние. И я слушаю и им не возражаю. А я знаю, что у меня чахотка» [1].

Спор Чехова со Львом Толстым, о котором он упоминает в дневнике, касался не отвлеченных проблем бытия — он имел для тяжело и, в сущности, уже безнадежно больного писателя вполне конкретный смысл.

Чехов не верил в личное бессмертие. М. А. Меньшиков вспоминает его слова:

« — Я не знаю, что такое вечность, бесконечность. Я себе об этом ничего не представляю, ровно ничего. Жизнь за гробом для меня что-то застывшее, холодное, немое. Ничего не знаю» [2].

---

[1] А. С. Суворин. Маленькие письма. «Новое время», 1904, 4(17) июля, № 10179.

[2] Цит. по кн.: А. Измайлов. Чехов. 1860—1904. Биографический набросок. М., 1916, стр. 536. В письме Меньшикову 16 апреля 1897 г., после выписки, Чехов изложил сущность своего спора с Толстым в клинике: «Говорили о бессмертии. Он признает бессмертие в кантовском виде; полагает, что все мы (люди

Хорошая ялтинская знакомая Чехова Софья Павловна Бонье пишет:

«О смерти Антон Павлович говорил так: «Я смерти боюсь лишь потому, что не могу себе представить, что будет с родными в первую очередь... Какая кутерьма... А что будет со мной, я знаю» [1].

И. А. Бунин:

«Что думал он о смерти?

Много раз старательно-твердо говорил, что бессмертие, жизнь после смерти в какой бы то ни было форме — сущий вздор:

— Это суеверие. А всякое суеверие ужасно. Надо мыслить ясно и смело. Мы как-нибудь потолкуем с вами об этом основательно. Я, как дважды два четыре, докажу вам, что бессмертие — вздор.

Но потом несколько раз еще тверже говорил противоположное:

— Ни в коем случае не можем мы исчезнуть без следа. Обязательно будем жить после смерти. Бессмертие — факт. Вот погодите, я докажу вам это...» [2].

Спор Чехова с Толстым о смерти и бессмертии был такой напряженный (несмотря на запреты и протесты врачей, требовавших полного покоя для больного), что на следующий день состояние здоровья Чехова сильно ухудшилось, кровотечение опять усилилось [3].

---

и животные) будем жить в начале (разум, любовь), сущность и цель которого для нас составляет тайну. Мне же это начало или сила представляется в виде бесформенной студенистой массы, мое я — моя индивидуальность, мое сознание сольются с этой массой,— такое бессмертие мне не нужно, я не понимаю его, и Лев Николаевич удивлялся, что я не понимаю» (XVII, 64). Возможно, что Меньшиков пересказывал в воспоминаниях это письмо Чехова.

[1] С. Бонье. Из воспоминаний об А. П. Чехове. «Ежемесячный журнал», 1914, № 7, стр. 69.

[2] И. А. Бунин. Чехов. В сб. «А. П. Чехов в воспоминаниях современников». М., ГИХЛ, 1960, стр. 568.

[3] «После того вечера, когда был Толстой (мы долго разгова-

А. Б. Гольденвейзер пишет о встрече двух писателей: «Чехов был тронут этим посещением, но попытка Льва Николаевича заговорить с ним о самом для него важном не встретила в Чехове отклика» [1].

Эти воспоминания и свидетельства (здесь приведена лишь небольшая часть) вводят нас в круг мыслей Чехова — спустя несколько месяцев после провала «Чайки». Раздумья о смерти и бессмертии; об иллюзорности веры в бессмертие; долгий и тяжкий спор с Толстым, стоивший крови; трезвое понимание неизлечимости недуга — все это показывает, как серьезно, сосредоточенно был настроен Чехов, как близко подошел он к проблеме смерти — не абстрактной, но уже физически ощущаемой.

И вот в последние дни пребывания в клинике, или, может быть, в самые первые дни после выписки, Чехов заносит в книжку:

«Умер оттого, что боялся холеры» (III, 5, 4).

Затем переносит в I книжку, а оттуда позднее, по знакомому нам маршруту,— в IV книжку (IV, 17, 19). Как многие другие, эта запись следовала за автором почти до последних дней жизни.

После всего, что было пережито, передумано, кратчай-

---

ривали), в 4 часа утра у меня опять шибко пошла кровь»,— сообщал Чехов Суворину в письме 1 апреля 1897 г. (XVII, 54—55). «Они долго беседовали,— пишет Мария Павловна,— что брату было запрещено, и у него в ночь опять началось кровотечение» (М. П. Чехова. Из далекого прошлого. Запись Н. А. Сысоева. М., ГИХЛ, 1960, стр. 166). А. С. Яковлев вспоминает, что, когда он приехал в клинику навестить Чехова, сестра милосердия его предупредила: «Перед Вами приезжал граф Л. Н. Толстой, пробыл у Антона Павловича полчаса, и после этого свидания Чехов очень ослабел» («Литературное наследство», т. 68, «Чехов». М., Изд. АН СССР, 1960, стр. 599).

[1] А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М., ГИХЛ, 1959, стр. 394. То же отмечает художница М. Т. Дроздова — см. в ее «Воспоминаниях о Чехове» («Советская культура», 1960, 23 января, № 10).

шая, всего из пяти слов, заметка поражает неожиданной, как будто даже неуместной анекдотичностью, скрытой иронией.

Так велика амплитуда чеховского анекдота. Он выглядит как «сюжет для комического рассказа», но равно принадлежит смешному и печальному, соединяет смех и трагедию в запутанный, неразвязываемый узел.

Запись об умершем от страха умереть из-за холеры заставляет вспомнить о «Смерти чиновника». Но разница тут огромная. «Смерть чиновника» — анекдот, разработанный как юмористический рассказ. «Умер оттого, что боялся холеры» — вся жизнь, вся судьба, сконденсированная в анекдот, который занимает одну строку, да и ту неполную.

В «Смерти чиновника» — очевидная бессмыслица: персонаж умер от страха, хотя к этому не было оснований. Желая загладить неприятный инцидент, он еще больше его раздувает, пока не доводит генерала до ярости, а себя — до гибели.

В записи о боязни холеры — удвоенная бессмыслица: не просто смерть от страха, но смерть от страха смерти.

Чеховский анекдот не исчерпывает себя как обычный, предназначенный для единственной цели — вызвать смех. В нем — начало, исходный момент раздумья. При всей своей законченности, исчерпывающей краткости и тихой «ударности» финала — он не окончательно замкнут. После него не смеются, а задумываются.

Эта особенность чеховского образного мышления, начинающегося с анекдотического противоречия, становится более наглядной, когда мы сопоставляем автора «Смерти чиновника» с другими писателями. И снова по контрасту возникает имя Достоевского.

Рассказ «Скверный анекдот» последовательно и подчеркнуто соотносится с анекдотическим случаем, смешным и «скверным», «злокачественным». Он так и начинается:

«Этот скверный анекдот случился именно в то самое время...» [1]

«Скверный анекдот!» — восклицает действительный статский советник Шипуленко, когда оказывается, что исчезла карета генерала Пралинского (стр. 10).

Сам генерал, решая осчастливить своим визитом чиновника Пселдонимова, рассуждает:

«Да знаете ли вы, понимаете ли, что Пселдонимов будет детям своим поминать, как сам генерал пировал и даже пил на его свадьбе! Да ведь эти дети будут своим детям, а те своим внукам рассказывать, как священнейший анекдот, что сановник, государственный муж (а я всем этим к тому времени буду) удостоил их... и т. д. и т. д.» (стр. 14).

И в конце рассказа, мучительно вспоминая о том, что́ же произошло на свадьбе, о своем позоре, Иван Ильич Пралинский представляет себе разные картины: «Что скажут о нем, что подумают, как он войдет в канцелярию, какой шепот его будет преследовать целый год, десять лет, всю жизнь. Анекдот его пройдет в потомство» (стр. 43).

Интересно проследить, как складывался замысел рассказа, который и своим названием и неоднократным повторением в тексте уподоблен анекдоту. Первоначальное заглавие — «Несчастный случай». Вот текст черновой заметки в записной книжке Достоевского:

*«В «Несчастный случай».*

Сначала генерал говорил **ты** Пселдонимову, а потом незаметно съехал на **вы.**

И однако ж: «А черт тебя возьми» проглядывало сквозь законченный слой подобострастия, продавившийся на лице его.

---

[1] Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в 30-ти томах, т. 5. Л., «Наука», 1973, стр. 5. См. об этом произведении в статье Л. М. Розенблюм «Повести и рассказы Достоевского», в кн.: Ф. М. Достоевский. Повести и рассказы в двух томах. М., ГИХЛ, т. I, 1956.

*Пселдонимов* был желчный чиновничек, решившийся примириться и выиграть кусок насущного хлеба.

— Передайте ему (сказал генерал), что я не желаю ему зла. Скажу более: я даже готов забыть все прошедшее... да, я готов»[1].

В записи схвачены существенные мотивы рассказа. Однако в ней нет единой анекдотической конструкции, нет того микромоделирования сюжета во всеохватывающем анекдоте, с чем мы сталкиваемся в записях Чехова.

Движение образной мысли Достоевского — от «несчастного случая» к «скверному анекдоту».

У Чехова, наоборот, мысль движется от анекдота — к жизни героя, которая — вся — оказывается «несчастным случаем».

---

[1] «Литературное наследство», т. 83. «Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради, 1860—1881 гг.» М., «Наука», 1971, стр. 138. В т. 5 Полного собрания сочинений в 30-ти томах эта заметка напечатана несколько по-иному: вместо «незаметно» — «надменно», вместо «желчный» — «жалкий» (стр. 322). Рядом дана фотография страницы черновых записей, удостоверяющая правильное прочтение текста составителями тома «Литературного наследства».

# 3

## ИМЕННО НЕ ТО, ЧТО НУЖНО

Есть еще одна сторона в полуанекдотических записях об ученом и переплетчике, о литераторе-цензоре, о податном инспекторе и акцизном («живое дело»), об умершем из-за страха умереть. Это все не анекдоты-происшествия, но анекдоты-судьбы. Человек ошибается не в мелочах — в главном, в выборе жизненного пути, своего места, назначения.

Всего несколько строк или даже слов в записи — а между тем проходят годы жизни персонажа, десятилетия, перед нами вся человеческая судьба.

Обычно в анекдоте рассказывается о том, что однажды случилось с человеком. В чеховском же анекдоте — о том, что произошло со всей его жизнью. Здесь слово «анекдот» приобретает особый, как будто бы вытянутый во времени, долгопротяженный смысл.

Чеховский неанекдотичный анекдот напоминает его неводевильный водевиль.

Т. Л. Щепкина-Куперник пишет:

«Помню — раз как-то мы возвращались в усадьбу после долгой прогулки. Нас застиг дождь, и мы пережидали его в пустой риге. Чехов, держа мокрый зонтик, сказал:

— Вот бы надо написать такой водевиль: пережидают двое дождь в пустой риге, шутят, смеются, сушат зонты, в любви объясняются — потом дождь проходит, солнце — и вдруг он умирает от разрыва сердца!

— Бог с вами! — изумилась я.— Какой же это будет водевиль?

— А зато жизненно. Разве так не бывает? Вот шутим, смеемся — и вдруг — хлоп! Конец!

Конечно, он этого «водевиля» не написал»[1].

Чехов действительно такого водевиля не написал, но, читая все, что он написал, мы не раз вспомним о ненаписанном водевиле.

Сходство между этим водевилем и чеховским анекдотом не только в том, что в обоих случаях преодолеваются жанровые рамки — жанр как бы выходит из самого себя. Слова: «и вдруг — хлоп! Конец!» — помогают уловить еще один момент, сближающий запись-анекдот с ненаписанным водевилем.

В письме к О. Л. Книппер 31 августа 1901 года Чехов признавался, что у него мысли «не разгонистые»: «едва вымолвить успел два-три слова, как и ставь уже точку» (XIX, 127).

Писатель не просто предпочитал краткость — она была у него в крови. Это не только стилевая манера, но форма самовыражения, особенность восприятия жизни. Только Чехов мог сказать о Волге, что она — «очень красива и оригинальна, но, к сожалению, природа переборщила и хорошую пьесу растянула на 12 действий...» (5 мая 1895 года, А. С. Суворину; XVI, 243).

Чеховская черновая заметка, едва начавшись, стремится к концу, как будто падает. Есть нечто общее между тем, как Чехов записывает заметку и как он воспринимает течение жизни: и там и тут обостренное ощущение надвигающегося конца.

Такое сопоставление — течение записи и течение жизни — может показаться неожиданным: сопряжением далековатых идей. Но Чехов вообще писатель парадоксальный. И критики, которые разводняли его творчество в слезливых

---

[1] Т. Л. Щепкина-Куперник. О Чехове. В кн.: «А. П. Чехов в воспоминаниях современников». М., ГИХЛ. 1947, стр. 216—217.

определениях вроде «певца грусти», «поэта печали», отнимали у него то, без чего вообще нет Чехова,— парадокс.

Его краткость сродни мысли о том, что жизнь коротка. Эта многомерность чеховской краткости, связывающей литературу и жизнь в едином восприятии, и позволяет понять структуру записей: «пробегает» несколько строк и одновременно проходит, пробегает, пролетает жизнь героя.

«У купца, торгующего квасом, ярлыки с короной. Иксу досадно, обидно, он мучается от мысли, что купчина узурпировал корону; Икс жалуется, ко всем пристает, ищет возмездия и т. д., умирает от огорчения и хлопот» (I, 107, 3).

Представьте себе картину — Икс берет бутылку с квасом, видит на ярлыке корону и возмущается. Он может рассмеяться, возмутиться, может обратить на это внимание других. Вся его реакция могла бы продолжаться минуту. А тут Икс мучается, жалуется, ищет возмездия — до тех пор, пока не кончается жизнь. То, что начиналось с мелочи, пустякового факта, незаметно и неожиданно обернулось судьбой. В этом скрытый юмор заметки; человеческая жизнь, вся, истрачена на квасной «ярлык с короной».

Перед нами особая мелочь, разросшаяся, чеховская «гипермелочь».

«N. всю жизнь боролся с невежеством, изучая болезнь, изучая ее бацилл, он посвятил жизнь этой борьбе, отдал все силы, и вдруг незадолго до смерти оказалось, что эта болезнь нисколько не заразительна и совсем не опасна» (I, 116, 13).

Ничтожная бацилла и — вся жизнь. Снова мелочь фантастических размеров, гипербацилла.

«Барышню продразнили касторкой, и поэтому она не вышла замуж» (I, 124, 3).

Касторка, из-за которой не сложилась жизнь [1].

---

[1] Ср. с этим запись: «Алексей Иваныч Прохладительный или Душеспасительный. Барышня: — Я бы пошла за него, да боюсь фамилии — Прохладительная» (I, 118, 2). Одна чеховская

«N., отставной Д. С. С. [Действительный статский советник], живет в деревне, ему 66 лет. Он образован, либерален, читает, любит поспорить. От гостей слышит, что новый следователь Z. ходит в одной туфле и в одном сапоге и живет незаконно с какой-то особой. N. все время думает о Z., все все время говорит о нем, как это он-де ходит в одной туфле и живет с чужой женой; все говорит об этом, наконец, даже идет к своей жене спать (он не спит с ней уже 8 лет), волнуется и говорит об Z. Наконец его хватает удар, отнимается рука и нога — и все от волнения. Доктор. Разговор и с ним о Z. Доктор говорит, что он знаком с Z., что Z. носит уже два сапога (нога уже здорова) и женился на своей даме» (I, 138, 9).

Эта заметка, более подробная, чем другие, особенно наглядно показывает, как строятся многие записи Чехова. Возникает своеобразное равновесие: на одной чаше весов — мелочь, пустяк, ерунда вроде квасного ярлыка с короной или безопасной бациллы или, как здесь, одной туфли и одного сапога. На другой — жизнь человека.

Вся суть чеховской иронии, грустной усмешки в том, что два неравновесомых явления уравновешиваются. Жизнь сводится к ерунде, к «рениксе».

Сведéние к ерунде подчеркивается контрастным совпадением: у следователя больная нога, поэтому он носит одну туфлю и один сапог; а у N., которого от волнения хватает удар, отнимается нога. У одного просто нога больная, всего-навсего, а у другого из-за этой ноги нога отнимается. Один незаконно живет с какой-то особой, а другой от волнения из-за этого идет спать к своей законной жене.

« — Отчего умер ваш дядя?

— Он вместо 15 капель Боткина, как прописал доктор, принимал 16» (I, 88, 5).

---

барышня не смогла выйти замуж из-за обидной клички, а другая опасается замужества из-за смешной фамилии. В обоих случаях ничтожные обстоятельства выступают в роли основополагающих, жизнеобразующих причин.

Одна лишняя капля и... жизнь дяди! Ну, что бы ему вместо 16 принимать ровно 15, как прописал доктор.

«Ах ты, мой прыщик! Сказала невеста нежно. Жених подумал, потом обиделся — разошлись» (I, 121, 17).

С одной стороны — одно маленькое, уменьшительное слово, с другой — судьба героев. «Ах ты, мой прыщик» — «разошлись». «Касторка» — «не вышла замуж». Так строятся чеховские *уравнения* [1].

Многие подобные записи кончаются смертью персонажа:

«Молодой человек собрал миллион марок, лег на них и застрелился» (I, 86, 3).

«Муж и жена всю жизнь следовали идее X (икс) и по ней, как по формуле, строили жизнь. И только перед смертью спросили себя: а может быть, эта идея несправедлива? <...>» (I, 102, 5).

«X. всю жизнь говорил и писал об испорченности прислуги и о способах, как исправить и обуздать ее, и умер, покинутый всеми, кроме своего лакея и кухарки» (I, 109, 3).

«N., жена тов. прокурора, потом члена суда, потом члена судебной палаты, человека среднего, неинтересного, очень любит мужа, любит до гробовой доски, пишет ему трогательные кроткие письма, когда узнает об его ошибках, и умирает с трогательным выражением любви. Она любила, очевидно, не мужа, а кого-то другого, высшего, прекрасного, не существующего, а на муже изливала эту любовь. Потом после ее смерти слышались в доме ее шаги» (I, 115, 8).

«Актриса, которая портила все роли, играла прескверно и так всю жизнь, до самой смерти <...>» (I, 122, 2).

Так постоянно — в заметках схватывается вся жизнь героя,— до самой смерти. Однако суть здесь вовсе не в том, что герой умирает. Сообщение о гибели персонажа каждый раз оказывается как будто сдвинутым; в центре заметки — бессмыслица жизни.

---

[1] «Жизнь сплошь состоит из грошей,— пишет Чехов,— а из грошей слагаются рубли, потом миллионы» (С. И. Шаховскому, 15 марта 1894 г., XVI, 130).

В судьбе человека, который писал об испорченности прислуги, а умер, покинутый всеми, кроме прислуги,— главное не то, что он умер; скорее, оно в соотношении жизни и смерти: смерть раскрывает бессмыслицу его жизни. То, как он умер, полностью опровергает то, что он писал всю жизнь.

Собрал миллион марок и застрелился — здесь соотношение жизни и смерти странное, почти фантастическое. Молодой человек посвятил собиранию марок всю жизнь. А потом застрелился. Выстрел не обрывает жизнь, но как бы конденсирует ее в одном акте. Если бы герой не застрелился, он мог бы собрать еще один миллион марок — но стоит ли ради этого жить?

А раз так — трагедия не в смерти. Есть нечто не менее страшное, чем смерть, например, смертельная скука жизни.

«Смерть страшна, но еще страшнее было бы сознание, что будешь жить вечно и никогда не умрешь» (I, 101, 10).

Некоторые анекдоты-судьбы кончаются не смертью героя, а — ничем.

Доктор находит у Z. порок сердца. Z. резко меняет образ жизни, не пьет, не женится. Через 11 лет оказывается, что у него совершенно здоровое сердце. «Z. рад, но вернуться к нормальной жизни уже не может, ибо ложиться с курами и тихо ходить он привык, и не говорить о болезни ему уже скучно. Только возненавидел врачей и больше ничего» (I, 93, 1).

«Инженер или врач Z. пришел к дяде редактору, увлекся, стал часто бывать, потом стал сотрудником, бросил мало-помалу свое дело; как-то идет из редакции ночью, вспомнил, схватил себя за голову — все погибло! Поседел. Потом вошло в привычку, весь поседел, обрюзг, стал издателем, почтенным, но неизвестным» (I, 119, 10).

Самое страшное не в том, что человек умирает, но в том, что идет к смерти, хватая себя за голову: «все погибло!»

На память приходит рассказ художника Н. З. Панова —

он писал портрет Чехова в августе 1903 года, уже в последние месяцы жизни писателя:

«Вот Мечников,— говорю я (конечно, невпопад, касаясь больного места),— изыскивает способы продления человеческой жизни...

— Не нужно! Нужен другой Мечников, который помог бы сделать обыкновенную жизнь здоровой и красивой»[1].

Две группы чеховских записей — кончающихся словами «и умер» и словами «и больше ничего» — не противостоят друг другу; более того — они принципиально однотипны. Именно потому, что смерть только подчеркивает бессмысленность той жизни, которую вел персонаж, жизни, посвященной «не тому».

Может ли «и умер» соотноситься с «больше ничего»? У Чехова — может и соотносится, одно переходит в другое.

Среди черновых записей к пьесе «Три сестры» находим: «Кулыгин, узнав, что Маша отравилась, прежде всего боится, как бы не узнали в гимназии» (XII, 307, лист 13, № 16. См. также слова Маши: «Я отравилась», там же, № 10).

Вместо этого трагического варианта, покушения на самоубийство, Чехов пишет сцену, где героиня уже не думает о самоубийстве — она обречена на прежнюю жизнь как на смерть.

«Маша. У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том... Кот зеленый... дуб зеленый... Я путаю... *(Пьет воду)* Неудачная жизнь... ничего мне теперь не нужно... Я сейчас успокоюсь... Все равно...» (XI, 300—301).

---

[1] Н. Панов. Сеанс. «Живописное обозрение», 1904, 10 августа, № 40. Ср. письмо Чехова А. С. Суворину 8 сентября 1891 г.: «Напишите пьесу: старый химик изобрел эликсир бессмертия — 15 капель на прием и будешь жить вечно; но химик разбил склянку с эликсиром из страха, что будут вечно жить такие стервецы, как он сам и его жена» (XV, 240).

Вместо «Я отравилась» — «Ничего мне теперь не нужно».

В пьесе «Леший» Войницкий, прообраз дяди Вани из одноименной пьесы, в отчаянье, почти в беспамятстве восклицает: «Пропала жизнь», кричит Серебрякову: «Будешь ты меня помнить» (XI, 414) и уходит — чтобы уже никогда больше не вернуться. Он кончает жизнь самоубийством.

В «Дяде Ване» Войницкий с теми же словами о пропавшей жизни, с той же угрозой уходит — чтобы затем не себя убить, а бессмысленно стрелять в профессора Серебрякова (XI, 230) [1].

Для Чехова пропавшая жизнь — не оборванная, не убитая, но бессмысленно, нелепо, зря прожитая до конца. И трагедия для него не в гибели, утратах, потрясениях, но — в каждой капле будничной реки жизни.

«Ему не нужны были ни драматические восклицания, ни убийства, ни восторги,— пишет Т. Л. Щепкина-Куперник о Чехове,— но он как бы пояснял слова забытого старого поэта К. Случевского:

И капля вод полна трагедий,
И неизбежностей полна...» [2]

Не вглядываясь в отдельные капли, в их природу и состав, трудно получить представление о всей реке творчества Чехова.

Вот первая запись к рассказу «Скрипка Ротшильда»:

«Гроб для Ольги. У гробовщика умирает жена, он делает гроб. Она умрет дня через три, но он спешит с гробом, потому что завтра и в следующие дни праздник, напр. Пасха. На 3-ий день она все-таки не умерла; приходят покупать

---

[1] Подробнее в нашей статье «Рождение сюжета» (сб. «Чеховские чтения в Ялте. 1971». М., «Книга», 1973).

[2] «А. П. Чехов в воспоминаниях современников». М., ГИХЛ, 1947, стр. 228.

гроб. Он, находясь в неизвестности, продает; она умирает. Он бранит ее, когда ее соборуют. Когда она умирает, он записывает гроб в расход. С живой жены снял мерку. Она: помнишь, 30 лет назад у нас родился ребеночек с белокурыми волосиками? Мы сидели на речке. После ее смерти, он прошел на речку, за 30 лет верба значительно выросла» (II, 12, 4).

Здесь все сосредоточено вокруг смерти жены гробовщика («Гроб... умирает... гроб... умрет... с гробом... не умерла... гроб... умирает... соборуют... умирает... гроб»).

В рассказе «Скрипка Ротшильда» (1894) центр тяжести переносится со смерти жены на размышления гробовщика:

«...Жизнь прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря, ни за понюшку табаку; впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад — там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет. И почему человек не может жить так, чтобы не было этих потерь и убытков? Спрашивается, зачем срубили березняк и сосновый бор? Зачем даром гуляет выгон? Зачем люди делают всегда именно не то, что нужно» (VIII, 342).

«Именно не то, что нужно» — эти слова точно ориентируют каждого, кто читает Чехова: не просто «не то», но именно как раз самое «не то», диаметрально противоположное тому, что человеку надо, о чем он мечтал, к чему стремился.

Движение чеховской мысли от записи — к рассказу «Скрипка Ротшильда» идет в том же направлении, в каком развертывалась судьба Маши в «Трех сестрах», Войницкого сначала в пьесе «Леший», затем — «дяди Вани».

Думая о «пропащей, убыточной жизни», гробовщик Яков в последний раз играет на скрипке, прижимая ее к груди, и слезы текут у него по щекам. Чем упорнее он думает, тем печальней поет скрипка. Потом он, умирая, отдает скрипку бедняку Ротшильду (у Чехова Ротшильд должен быть нищим); и вместе со скрипкой передается мелодия, скорбная, как мысли Якова о жизни, прожитой зря.

Так кончается «Скрипка Ротшильда». Впрочем, в рассказе все строже, суше, суровее, а о мелодии, завещанной Яковом, в заключительной фразе говорится: «И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе на перерыв купцы и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз» (VIII, 344).

Вслушиваясь в эту унылую мелодию «Скрипки Ротшильда», мы вспоминаем о многих героях Чехова — и о персонажах записных книжек, получавших всю жизнь «именно не то, что нужно», и кончавших либо нелепой смертью, либо столь же нелепым — «и больше ничего».

# 4

## ЗЕРНО И РАСТЕНИЕ

Можно сказать, что черновая запись к «Скрипке Ротшильда» — зерно будущего рассказа. В наброске («У гробовщика умирает жена...») уже предвосхищены мотивы, которые войдут в окончательный текст: смерть жены Якова, ее «мерка», снятая еще при жизни, запись расходов на гроб, воспоминание о вербе, о ребенке с белокурыми волосами.

Однако в наброске, как мы видели, все сосредоточено вокруг смерти жены гробовщика; а в рассказе центр тяжести переносится на мысли гробовщика о жизни, которая «пропала зря, ни за понюшку табаку».

Записные книжки Чехова — сад, где он медленно выращивает свои замыслы, свои многолетние растения... Садовник замыслов — звучит поэтично. Но — не совсем точно.

Из зерна пшеницы вырастает пшеница. Зерно с самого начала обречено на то, чтобы воссоздать себя, свой сорт, свои признаки. Растение, говоря сегодняшним языком, в зерне запрограммировано.

Вот почему не совсем верно называть черновую заметку зерном рассказа — между заготовкой и окончательным текстом иное соотношение. Тут из зерна пшеницы может вырасти и нечто совсем иного сорта.

Если бы все свойства творческого зерна были заготовлены — в чем же тогда заключался бы процесс образного мышления? В том лишь, что писатель развертывает скрытое, заложенное с самого начала? И мыслить образами — значит лишь реализовать заданное?

Вот одна из немногих статей о записных книжках.

Автор — И. Битюгова. Ее статья[1] — работа серьезная, хотя и с некоторыми неточностями в объяснении черновых записей. Нас тут интересует одно: как истолковывается соотношение замысла и произведения.

И. Битюгова приводит набросок рассказа «Ионыч».

«Филимоновы талантливая семья, так говорят во всем городе. Он, чиновник, играет на сцене, поет, показывает фокусы, острит («Здравствуйте, пожалуйста»), она пишет либеральные повести, имитирует — «Я в вас влюблена... ах, увидит муж!» — это говорит она всем при муже. Мальчик в передней: умри, несчастная! В первый раз, в самом деле, все это в скучном сером городе показалось забавно и талантливо. Во второй раз — тоже. Через 3 года я пошел в 3-й раз, мальчик был уже с усами, и опять: «Я в вас влюблена... ах, увидит муж!», опять та же имитация: «умри, несчастная», и когда я уходил от Филимоновых, то мне казалось, что нет на свете более скучных и бездарных людей» (I, 85, 7).

Перед нами тот же тип записи, что и к рассказу «Скрипка Ротшильда». Не заметка-деталь, подробность, но запись сюжета, попытка схватить произведение от начала до конца. На первый взгляд, здесь уже намечены все главные мотивы «Ионыча». И. Битюгова примерно так и говорит:

«Рассказ уже почти весь конспективно написан, остается дополнить его внешними событиями.

Стройность работы над созданием произведения, примером которой может послужить рассказ «Ионыч», свидетельствует о существовании перед началом работы уже вполне сформировавшегося замысла» (стр. 215).

Дальше автор пишет, что в других случаях замысел менялся,— не замечая, что и работа над повестью «Ионыч»

---

[1] И. Битюгова. Записные книжки — творческая лаборатория. В сб. «Великий художник». Ростов-на-Дону, Ростовское кн. изд-во, 1960.

вовсе не была такой «стройной». Вообще выражение — «стройность работы над созданием произведения» — не слишком удачно. На деле эта работа оказывается гораздо более противоречивой, непредуказываемой, таящей неожиданности. И состоит она совсем не только в том, что художник дополняет конспект внешними событиями.

Работа писательской мысли, движение образа идет и в форме дополнений, и — сдвигов, переосмыслений, снятия одного образа другим, иногда — антиобразом. В определении «стройность работы» сглажено сопротивление материала.

Суть в том, что не только из рабочего конспекта образуется полный текст, но само «образование» осуществляется в форме *преобразования* ранее намеченного [1].

Писатель стремится заметкой-конспектом объять все произведение в его предощущаемой целостности. Но первоначальная наметка еще не охватывает всего. Черновой набросок — и «зерно», и лишь исходный момент; он не может быть сразу итогово схватывающим. Окончательный текст не только воплощает, реализует задуманное, но и — в процессе осуществления — часто оспаривает заготовку.

Прочитаем еще раз набросок «Филимоновы талантливая семья...». Не пробежим глазами, не скользнем «по диагона-

---

[1] В некоторых свидетельствах писателей о своей работе этот момент как будто опускается. «...В отправной точке,— говорит драматург В. Розов,— как в зернышке, кроется все, все развитие пьесы. Как в маленьком зернышке кроется и росток, и цветок, и плод, так в отправной точке кроется вся пьеса. И как бы ни мала была точка, одному вам известная, из нее будет произрастать все развитие вашей пьесы» (В. Розов. Процесс созидания (статья представляет собою запись бесед автора). «Вопросы литературы», 1968, № 8, стр. 92). Трудно, конечно, вступать в спор с писателем по поводу его собственной работы. Действительно, произведение скрыто в первоначальном «зернышке» — все дело, однако, как оно оттуда выходит, выводится. Самый процесс этот рисуется иногда более прямо и однолинейно, чем это бывает в действительности.

ли», а внимательно, строка за строчкой, прочтем,— чеховский текст, его записные книжки в особенности, вообще для беглого чтения не подходят. Краткость, сестра таланта, рассчитана на повышенное внимание и чуткость читателя. В сущности, краткость — это доверие. Чехов учит не только писать по-новому, но и читать.

Филимоновы — семья, которая показалась забавной, интересной на фоне «скучного серого города». После третьего визита герой уже думает, что нет на свете людей более скучных и бездарных.

Филимоновы (в повести — Туркины) своей игривой банальностью оттеняют скуку города. Они — символ и олицетворение этой серой скуки. Такова главная мысль наброска.

Но — не повести.

Посмотрим, как намечаются контуры произведения в записных книжках.

Вот одна из первых записей:

«Мальчик лакей: умри несчастная!» (I, 83, 4). Этот персонаж затем войдет в заметку-конспект (I, 85, 7).

Затем:

«Здравствуйте вам пожалуйста.

Какое вы имеете полное римское право» (I, 84, 1).

Это — из репертуара Филимонова-хозяина (в повести — Ивана Петровича Туркина).

И наконец — та заметка-конспект, в которой схвачена «почти вся» повесть («остается дополнить внешними событиями»).

Но в действительности все приведенные заметки связаны только с одной стороной повести — в них отсутствует образ самого Ионыча. О Филимоновых рассказывает неизвестный нам герой. У него мало общего с Ионычем, разве что возмущение Филимоновыми.

С образом Ионыча связана другая группа заметок — повесть возникает на пересечении этих двух линий.

В 1897 году Чехов заносит в записную книжку:

«Серьезный мешковатый доктор влюбился в девушку,

которая очень хорошо танцует, и, чтобы понравиться ей, стал учиться мазурке» (I, 72, 3).

Эта заметка не сближалась с образом Ионыча. Л. М. Долотова, комментирующая повесть для нового Полного собрания сочинений и писем Чехова в 30 томах, впервые обратила внимание на то, что в «мешковатом докторе» предугадываются некоторые черты доктора Дмитрия Ионыча Старцева. Напомним, что в III главе Ионыч приходит к Туркиным просить руки Екатерины Ивановны. Он является не вовремя — «Она собиралась в клуб на танцевальный вечер» (IX, 294). Потом он тоже едет в клуб — «Одетый в чужой фрак и белый жесткий галстук, который все топорщился и хотел сползти с воротничка...».

В заметке вся противоречивость, парадоксальность ситуации в том, что «серьезный мешковатый» доктор, влюбившись, «стал учиться мазурке». В повести это противоречие углубится.

Вторая заметка, связанная с Ионычем: «От кредитных бумажек пахло ворванью» (I, 76, 14)[1]. Эта деталь — деньги, заработанные доктором,— имеет многолетнюю историю.

В работах о Чехове не раз отмечалось, что образ Ионыча в известной мере предвосхищен образом Топоркова из повести «Цветы запоздалые» (1882). Топорков смотрит на бумажки, валяющиеся у него на столе, вспоминает свою молодость, полную труда и лишений: «Неужели только для пятирублевок и барынь он прошел ту трудовую дорогу?» (I, 468). Эти пятирублевки становятся символом его жизни, лишенной большой цели. В финале повести герой на какое-то мгновение воскресает душой, но затем опять возвращается к прежней жизни: «лечит барынь и копит пятирублевки» (I, 469).

---

[1] Ср. также с заметкой о кредитных бумажках эпизод в «Степи»: Егорушка смотрит на кучу денег — «Он глядел на нее безучастно и чувствовал только противный запах гнилых яблок и керосина, шедший от кучи» (VII, 42).

Запись о кредитных бумажках восходит к повести, отделенной от времени работы над «Ионычем» примерно 15-ю годами. Мы уже убеждались в долговременности творческой памяти Чехова.

Эта деталь («От кредитных бумажек пахло ворванью») не просто входит в текст повести — она разворачивается в картинное описание:

«Было у него <Ионыча> еще одно развлечение, в которое он втянулся незаметно, мало-помалу, это — по вечерам вынимать из карманов бумажки, добытые практикой, и, случалось, бумажек — желтых и зеленых, от которых пахло духами, и уксусом, и ладаном, и ворванью,— было понапихано во все карманы рублей на семьдесят» (IX, 298).

В решающую минуту разговора с Екатериной Ивановной — спустя четыре года после ее отказа, когда вдруг снова что-то вроде любви затеплилось в его душе,— в эту минуту «Старцев вспомнил про бумажки, которые он по вечерам вынимал из карманов с таким удовольствием, и огонек в душе погас» (IX, 301).

Деталь — «от кредитных бумажек пахло ворванью» не только уходит в прошлое, к «Цветам запоздалым», но оказывается и важной, опорной деталью в развитии сюжета повести «Ионыч», в биографии души главного героя.

И последняя запись к повести, сделанная в 1898 году, уже, очевидно, незадолго до того, как Чехов начал ее писать:

«Ионыч. Ожирел. По вечерам ужинает в клубе за большим столом, и когда заходит речь о Туркиных, спрашивает: — Это вы про каких Туркиных? Про тех, у которых дочь играет на фортепьянах.

Практикует в городе очень, но не бросает и земство: одолела жадность» (III, 31, 3).

Перед нами два ряда записей: один — о Филимоновых, другой — об Ионыче.

Записи первого ряда идут в одном направлении, они устойчивы и неизменны: «Умри, несчастная!», «Какое вы имеете полное римское право».

Записи второго — видоизменяются: сначала «мешковатый доктор», затем — кредитные бумажки, наконец, и вовсе «одолела жадность».

Творческая история повести «Ионыч» представляет собою не дополнение конспекта внешними событиями, но значительное смещение акцентов, перенос центра тяжести: в повести главное не Филимоновы-Туркины, а сам Ионыч [1].

Внутренняя логика наброска в записной книжке приблизительно такая: что же это за скучный серый город, если затейливые пошляки Филимоновы — самая талантливая семья.

В повести — иной ход развития образной мысли и другое соотношение героя и среды. Сюжет «Ионыча» — история его постепенного духовного отупения и очерствения. И вот что важно: чем больше Ионыч опускается, тем решительнее он ругает город, обывателей, среду.

Прошло четыре года после его неудачного сватовства — «Он пополнел, раздобрел и неохотно ходил пешком, так как страдал одышкой» (IX, 297). И вместе с этим «раздобрением» усиливается его озлобление против жителей города:

«Старцев бывал в разных домах и встречал много людей, но ни с кем не сходился близко. Обыватели своими разговорами, взглядами на жизнь и даже своим видом раздражали его. Опыт научил его мало-помалу, что пока с обывателем играешь в карты или закусываешь с ним, то это мирный, благодушный и даже не глупый человек, но стоит только заговорить с ним о чем-нибудь несъедобном, напри-

---

[1] Черновые записи и окончательный текст повести сопоставляет В. В. Голубков в своей книге «Мастерство А. П. Чехова». М., Учпедгиз, стр. 105—107.

мер, о политике или науке, как он становится в тупик или заводит такую философию, тупую и злую, что остается только рукой махнуть и отойти» (IX, 297—298).

Ионыч и махнул рукой на окружавших его людей, на все — кроме кредитных бумажек.

Д. Овсянико-Куликовский, один из самых вдумчивых исследователей Чехова дореволюционной поры, писал, что смысл повести «Ионыч» вовсе не сводится к пресловутому «среда заела»: «у Чехова все дело представлено, так сказать, навыворот: «герой» вовсе и не выступает на борьбу со средою, самая мысль о борьбе ему и в голову не приходит; но зато он кончает тем, что все его отношения к обществу являются непроизвольным, ненарочным выражением какого-то подобия «борьбы» с ним, или лучше, не борьбы, а только протеста, и притом такого, который никоим образом не может быть подведен под шаблонное представление о «свежем» человеке с возвышенными чувствами и благородными стремлениями, выступающем против пошлости и грубости нравов «среды» [1].

И дальше он точно определяет характер взаимоотношения героя и среды в повести:

«С одной стороны, мы сочувствуем Старцеву и готовы признать, что он имеет основания презирать обывателей города С. Но с другой стороны, мы приходим к мысли, что, вероятно, некоторые (а может быть, и многие) из тех, кого он презирает, могут быть в иных отношениях гораздо лучше его, и что он, собственно говоря, не имеет нравственного права относиться к людям с нескрываемым презрением за то только, что это люди «средние» и рутинные, что природа не наделила их таким умом, какой у него» [2].

---

[1] Д. Овсянико-Куликовский. Наши писатели (Литературные очерки и характеристики). I, А. П. Чехов, «Журнал для всех», 1899, № 3, стр. 260.

[2] Там же, стр. 267.

Чехов писал о «той сути, которая решает судьбу всякого рассказа» (XV, 265). Суть «Ионыча» в соотношении героя и среды, доктора и семьи Филимоновых-Туркиных, олицетворяющей весь город.

Мы знаем рассказы современников Чехова, где духовное и душевное отупение, очерствение героя связано с капитуляцией перед болотом обывательщины. К повести «Ионыч» такая схема неприложима. Чем больше сердят, озлобляют доктора его пациенты, собеседники, партнеры по картам, тем больше он отходит — и не только от окружающей среды, но и от самого себя, прежнего, способного любить, чувствовать, жить.

В отрывке из записной книжки («Филимоновы талантливая семья») последние слова: «Когда я уходил от Филимоновых, то мне казалось, что нет на свете более скучных и бездарных людей» — эти слова персонажа-рассказчика являются итогом, проясняющим суть семьи Филимоновых.

В повести Ионыч думает и ощущает как будто бы то же самое:

«Все это раздражало Старцева. Садясь в коляску и глядя на темный дом и сад, которые были ему так милы и дороги когда-то, он вспомнил все сразу — и романы Веры Иосифовны, и шумную игру Котика, и остроумие Ивана Петровича, и трагическую позу Павы <«Умри, несчастная!»>, и подумал, что если самые талантливые люди во всем городе так бездарны, то каков же должен быть город» (IX, 301—302).

Однако парадоксальность повести в том, что беспощадный приговор, который мысленно произносит Ионыч Туркиным и в их лице — всему городу, оборачивается и приговором самому себе. И порывает он не только с Катериной Ивановной, Котиком, но — с любовью, с возможностью любить. Отталкиваясь от Туркиных, он опускается гораздо ниже Туркиных. И в сущности, теряет какое бы то ни было право их судить.

Сравним заключительные слова об Ионыче и — о Туркиных.

«Прошло еще несколько лет. Старцев еще больше пополнел, ожирел, тяжело дышит и уже ходит, откинув назад голову. Когда он, пухлый, красный, едет на тройке с бубенчиками, и Пантелеймон, тоже пухлый и красный, с мясистым затылком, сидит на козлах, протянув вперед прямые, точно деревянные, руки, и кричит встречным «Прррава держи!», то картина бывает внушительная, и кажется, что едет не человек, а языческий бог» (IX, 302).

«Не человек»— это и есть итог Ионыча. Сходство с Пантелеймоном, как будто речь идет о какой-то особой выведенной породе, и как бы мимоходом упомянутые «прямые, точно деревянные руки», и описанный дальше, спустя несколько абзацев, странный голос Ионыча, тонкий и резкий (у него горло заплыло жиром),— все подводит к итогу: Ионыч перестал быть человеком. К концу повести он исчерпывает самого себя. И описание его кончается словами: «Вот и все, что можно сказать про него» (IX, 303).

А вот последний образ повести, посвященный семейству Туркиных.

«А Туркины? Иван Петрович не постарел, нисколько не изменился и по-прежнему все острит и рассказывает анекдоты; Вера Иосифовна читает свои романы по-прежнему охотно, с сердечной простотой. А Котик играет на рояле каждый день, часа по четыре. Она заметно постарела, похварывает и каждую осень уезжает с матерью в Крым. Провожая их на вокзале, Иван Петрович, когда трогается поезд, утирает слезы и кричит:

— Прощайте пожалуйста!

И машет платком» (IX, 303).

Конечно, слова о чтении романов Веры Иосифовны: «с сердечной простотой» — сдержанно ироничны и фраза: «по-

прежнему все острит» — тоже несет не простую информацию, но и скрыто насмешливую интонацию. Туркины не изменились, они все такие же претенциозно-банальные люди; но — люди. А Ионыч — не человек.

Катерина Ивановна «похварывает» — так можно сказать о человеке. А у Ионыча «горло заплыло жиром» — так естественнее сказать о каплуне, которого откармливают на убой.

Особенно богаты интонационно заключительные слова повести — об Иване Петровиче, который, расставаясь на вокзале, «утирает слезы и кричит:

— Прощайте пожалуйста!

И машет платком».

Это не просто напоминание — в последний раз — о пошловатой игривости Туркина, его заезженном юморе. Он плачет, прощаясь с родными, он их любит, пусть по-своему, но он способен любить и потому неизмеримо выше Ионыча.

Вот почему прав Д. Овсянико-Куликовский, говоря о том, что обыватели города в иных отношениях могут быть лучше главного героя повести; и не права И. Битюгова, которая не увидела огромной дистанции между наброском повести и окончательным текстом.

Вернемся снова к одной из первоначальных заметок:

«Здравствуйте вам пожалуйста.

Какое вы имеете полное римское право» (I, 84, 1) — и сопоставим с последними словами повести:

«...утирает слезы и кричит:

— Прощайте пожалуйста!

И машет платком».

То, что намечалось как примета пошловато-игривого остроумия, юмора напрокат, наполнилось новым смыслом, эмоционально усложнилось и обогатилось.

Растение принесло плоды, которые не были предуказаны в зерне.

Чехов сказал:

«Живые, правдивые образы создают мысль, а мысль не создает образа» [1].

Творческая история произведения — не прямое развертывание мысли, а живое и конфликтное развитие. Оно часто происходит в форме «переосмысления замысла» и «преобразования образа».

Записные книжки помогают представить путь от заготовки к произведению, полный неожиданных поворотов, сдвигов, отходов от ранее намеченного творческого маршрута.

---

[1] Эти слова, сказанные в беседе с Л. Авиловой, она приводит в воспоминаниях «А. П. Чехов в моей жизни». Весьма спорные по своей общей концепции, воспоминания эти дают много интересного материала по частностям. (А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., ГИХЛ, 1960, стр. 203).

# 5

## ДАМА С МОПСОМ

Писатель мыслит образами — с этим согласны все, тут оппонентов не найдется. Однако порой крылатое (чтобы не сказать избитое) выражение истолковывается однолинейно. Получается, что писатель мыслит образом — одним, в единственном числе. Задумывает, например, историю персонажа и тянет эту нить. Но художественный текст — словесная ткань, из которой отдельную нить вытянуть трудно.

Судьба Ионыча возникала в результате взаимодействия и противоборства двух главных образных тем: с одной стороны— город, скучный и серый, семья Филимоновых-Туркиных, с другой — сам Ионыч. Отталкиваясь от обывательской среды, он в конце концов опускается ниже ее.

— Не ссылайтесь на среду,— говорит Чехов своей повестью, но не как автор непосредственно.— Пошлость и равнодушие вокруг вас нисколько не оправдывают вашей личной пошлости, равнодушия, перерождения вашей собственной души.

Об Ионыче можно сказать, что он не выдержал испытания средой.

Р. И. Сементковский писал: «по мысли Чехова, не в условиях дело, а в самих людях; пока эти люди такие, какими их изображал Чехов, серьезных успехов ни в общественной, ни в государственной жизни ожидать нельзя» [1].

---

[1] Р. И. Сементковский. Что нового в литературе. Ежемесячное приложение к «Ниве», 1904, № VIII, стр. 616, № XII, стр. 711.

Человек и его среда — два этих представления связываются в единый узел. В ходе работы над «Ионычем» тема скучного города, оживленных пошляков и тема героя идут друг другу навстречу; возникает конфликт.

В начале повести — лицо Ионыча и — словесная маска Ивана Петровича, шумная игра Котика, наигранность Веры Иосифовны. В конце — сквозь туркинскую маску угадываются черты человеческого лица, но вместо лица Ионыча — нечто страшное, звероподобная маска.

История написания повести свидетельствует: дело не только в том, что первоначальное зерно трансформируется. Целостный образ возникает не из одного, а из нескольких зерен. Судьба персонажа сплетается из разных образных «рядов».

Чехов снова и снова соотносит, связывает, сталкивает и отталкивает друг от друга героя и среду. Вернее, не отталкивает, а прослеживает их взаимоотталкивание.

Герои разные, но вопросы им задаются на испытании средой, на испытании жизнью как будто одни и те же. В этой повторяемости подхода — целостность творчества Чехова.

Больше всего страшит писателя трагедия обыденности. Основная дилемма, стоящая перед Чеховым и его героями,— не жизнь или смерть, не быть или не быть, не красота или безобразие и даже не бедность или богатство, но — человек или футляр, душа или равнодушие.

Повесть о докторе Старцеве называется «Ионыч». Рассуждая логически, Чехов мог ее назвать и «Старцев». Большой разницы тут нет. Но для Чехова— она очень велика. «Старцев» — фамилия, и только. «Ионыч» — отчество, но не только. «Ионыч» звучит подчеркнуто неофициально, разговорно, фамильярно. Так может назвать человека тот, кто с ним знаком, встречался в клубе или в собрании, за столом — в гостях, в ресторане, за карточным столиком. «Старцев» — сухо, «Ионыч» — интимно, привычно, по-домашнему. И то, что повесть названа именем «Ионыч», как будто еще

хранящим тепло людского общения, придает заглавию особый смысл.

Милый Ионыч, вы не имеете никакого римского права сидеть у себя в больнице — не правда ли, душенька? Приходите к нам, вот и он, здравствуйте пожалуйста — а Ионыча уже нет, поминай как звали, осталось одно рыло, погиб Ионыч, прощайте пожалуйста!

Что-то расхожее в этом слове, каждодневное, не выведенное чернилами, как «Старцев», а устное, произнесенное вслух — Ионыч.

Есть общее между заглавиями «Ионыч» и «Дама с собачкой».

«Она гуляла одна, все в том же берете, с белым шпицем; никто не знал, кто она, и называли ее просто так: дама с собачкой» (IX, 357).

«Ионыч» и «Дама с собачкой» — два названия, похожие на клички, звучащие «просто так». Две судьбы, попавшие в оборот обыденного общения.

Повесть и рассказ связаны друг с другом. После публикации «Ионыча» (в сентябрьской книжке «Нивы» за 1898 год) Чехов вскоре принимается за рассказ — он напечатан в журнале «Русская мысль» (1899, декабрь).

История героя рассказа, Дмитрия Дмитриевича Гурова (тезки Старцева) во многом перекликается — сходится и расходится — с судьбой Ионыча.

«Ионыч» — повесть о том, как погиб человек.

«Дама с собачкой» — рассказ о том, как человек не погиб. Не обрел настоящего счастья, не изменил привычного, заведенного образа жизни, но — не погиб. Скорее — заново родился.

«Ионыч» — повесть о том, как любовь оказалась невозможной.

В рассказе «Дама с собачкой», в его финале, для героя, наоборот, жизнь без любви к Анне Сергеевне невозможна, в ней, в этой любви — тайная суть его жизни.

Любовь, которая не выдерживает испытания жизнью, бы-

том, мелочами, испытания «духом» обывательского существования — сквозная тема Антоши Чехонте и Чехова. Она проходит и по страницам его записных книжек.

Бернард Шоу сказал: «Быть влюбленным — это значит чудовищно переоценивать разницу между одной женщиной и другой» [1].

Определение это, как всегда у Шоу убийственно ироническое, полное тотального скепсиса, не оставляет камня на камне от самой, так сказать, идеи любви. Смешно не какое-нибудь отношение, опошление, профанация — смешна сама любовь, ее самообман, слепое самообольщение.

Заметки Чехова о любви в записных книжках чаще всего тоже ироничны; однако насмешка — не над любовью, а над тем, во что она превращается у обывателей, «мыслителей», «кляузников», «печенегов». Говоря словами Шоу, писатель, наоборот, смеется над тем, кто чудовищно недооценивает разницу между одной женщиной и другой.

« — Ваша невеста хорошенькая?

— Да все они одинаковые» (I, 127, 7, и I, 138, 6).

Или такая запись, как будто совсем шутливая и безобидная:

«Увидел за ужином хорошенькую и — поперхнулся; потом другую хорошенькую — и опять поперхнулся, так и не ужинал, много было хорошеньких» (I, 114, 17).

В первой фразе «хорошенькая» — как неожиданность, нечаянная радость. Затем — другая, потом уже много хорошеньких. То, что вначале было единственным, становится чуть ли не единицей измерения. Бесконечный ряд хорошеньких — где уж тут различать: одна сплошная, непрерывная неожиданность.

«(Сердито и наставительно) — Отчего ты не даешь мне читать писем твоей жены? Ведь мы родственники» (I, 117, 5).

---

[1] Это высказывание приводит З. Фрейд в кн. «Психология масс и анализ человеческого «я». М., кн-во «Современные проблемы», 1925, стр. 94.

В самом деле, муж, жена, теща — все это один ряд, одна порода, подобная «хорошеньким». Что же ты отделяешься со своими секретами? Какая может быть тайна от родственников?

«Весело, жизнерадостно: — честь имею представить, Ив. Ив. Изгоев, любовник моей жены» (I, 129, 2).

Любовник моей жены — как приятель жены, родственник. Интимное, секретное рекомендуется запросто, как само собой разумеющееся и обычное.

Вспомним еще раз торгующую собой госпожу N., которая каждому говорила: «Я люблю тебя за то, что ты не такой, как все» (I, 116, 11).

Здесь торговля собой, основанная на безразличии к каждому как к личности, прикрывается изощренно неуместными словами о единственности клиента. С этой торговлей под маской любви перекликается любовь, которая сводится к торговле.

«Дама 35 лет, обывательница средней руки. И когда он соблазнил ее и уже держал в своих объятиях, она думала о том, сколько он будет выдавать ей в месяц и почем теперь говядина» (I, 82, 4; вошло в рассказ «О любви»).

«N. узнал об измене жены. Возмущен, огорчен, но медлит, молчит. Молчит и кончает тем, что берет у любовника Z. денег взаймы, продолжая считать себя честным человеком» (I, 126, 12).

Все правильно, так на так — вы у меня жену взаймы, я у вас — деньги.

Снова перед нами чеховские «весы» — уравновешиваются неравновесомые вещи, явления, понятия.

«В любовном письме: «прилагаю на ответ марку» (I, 109, 10).

Пример истинно чеховского микроштриха. К письму, где речь идет о любви, может быть о руке и сердце, о судьбе,— прилагается копеечная марка.

Раньше мы видели, как пустяк, ерунда разрастался во времени, становился фактом жизни героя (глава «Именно не

то, что нужно»). Вспомним, например, несчастного Икса, умершего от огорчения, что у купца квасные ярлыки с короной. Мелочь увеличивалась на глазах, нависала над судьбой персонажа. Насекомое становилось чудовищем.

А во многих заметках о любви, наоборот,— судьба, сердечная жизнь героев сводится к копеечной марке или — «почем теперь говядина за фунт».

Таково «двустороннее движение» чеховских образов, постоянное возведение мелочи в жизненную проблему и, наоборот, низведение жизни до мелочи. Даже не просто двустороннее движение — безысходный круговорот в ту и в другую сторону.

Бытие обывателей противопоказано любви — вот скрытая мысль многих записей.

Смысл шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта» в том, что жизнь убивает любовь. Не мелочи жизни, а именно жизнь, как она есть, весь ее дух и уклад. Чувство молодых героев друг к другу слишком прекрасно, чтобы ужиться с жизнью. В каком-то смысле Ромео и Джульетта предстают перед жизнью как одно лицо. Они не могут существовать друг без друга, но, соединившись, они не могут сосуществовать со своим окружением. У любви и действительности — разные законы, измерения, разные климаты.

У Чехова — не роковой поединок любви и жизни, враждующих, как Монтекки и Капулетти, но, скорее, их унылое препирательство.

Посылая свой водевиль А. И. Сумбатову-Южину, он писал:

«...видеть после красивых шекспировских злодеев эту мелкую грошовую сволочь, которую я изображаю, совсем не вкусно» (XIV, 452).

Жизнь: гибель для любви — эта целостная мысль автора трагедии «Ромео и Джульетта» разбивается у Чехова на мелкие осколки. Не жизнь вообще, не смертельные удары шпаги, не родовая вражда, кровавые распри, не вековые

предрассудки, слепая ненависть, но, говоря сегодняшним языком,— тысяча мелочей.

Почему потерпела крах любовь Лаптева к Юлии в повести «Три года»? Героя не назовешь «грошовой сволочью», но грошовые мысли, подозрения, что Юлия из-за денег пошла за него, одолевают Лаптева, изнутри подтачивают его любовь.

Ромео и Джульетта — два человека, безраздельно охваченных одним чувством. А вот что думает Лаптев после того, как Юлия, сначала отказавшая ему, неожиданно выражает согласие стать его женой:

«Он воображал, как он и его Юлия пойдут под венец, в сущности, совершенно незнакомые друг другу, без капли чувства с ее стороны, точно их сваха сосватала, и для него теперь оставалось только одно утешение, такое же банальное, как и самый этот брак, утешение, что он не первый и не последний, что так женятся и выходят замуж тысячи людей и что Юлия со временем, когда покороче узнает его, то, быть может, полюбит.

— Ромео и Юлия! — сказал он, закрывая книгу, и засмеялся.— Я, Нина, Ромео. Можешь меня поздравить, я сегодня сделал предложение Юлии Белавиной» (VIII, 408) [1].

Шекспировский масштаб не подходит героям повести [2]. Большая любовь чеховским персонажам вообще не по мерке.

---

[1] Пьеса Шекспира потом еще раз возникнет в сознании героев чеховской повести. Юлия, участвуя в общем разговоре (спорят о том, что́ должна изображать художественная литература), «серьезно и холодно рассуждает о любви»: «неужели нет других, более важных сюжетов?» Ей возражает Ярцев: «К чему это нужно, чтобы в «Ромео и Жульете», вместо любви, шла речь, положим, о свободе преподавания или о дезинфекции тюрем, если об этом вы найдете в специальных статьях и руководствах?» (VIII, 436).

[2] А. Скабичевский назвал Лаптева «Гамлетом Замоскворечья» («Лит. хроника», в «Новостях и биржевой газете», 1895, 26 апреля, № 106).

Любовное письмо с приложением марки сразу становится в какой-то копеечный ряд.

Так все время строятся чеховские записи: любовь — и вдруг как неслышный выстрел из-за угла.

«Любовь? Влюблен? Никогда! Я коллежский асессор» (I, 134, 14).

«N. долго ухаживал за Z. Она была очень религиозна и, когда он сделал ей предложение, положила сухой, когда-то им подаренный цветок в молитвенник» (I, 112, 11).

«Было такое поэтическое венчание, а потом — какие дураки! Какие дети!» (I, 111, 10).

«Алеша: часто я слышу, как говорят: до свадьбы поэзия, а там — прощай, иллюзия. Как это бессердечно и грубо» (XII, 302, л. 8, № 5 — к первой редакции повести «Три года»).

Любовь? Влюблен? Никогда! Любовь не показана современной жизни, быт глядит на нее из-за всех щелей своими сонными, сытыми глазками. Для нее губительна самая атмосфера, дух, «душок» обывательского существования с непрерывными счетами и расчетами, рядами и разрядами. Ее механически переводят на чуждый, враждебный ей меркантильный язык, все время ищут ей арифметическое, типовое выражение.

Это один из самых коренных мотивов творчества Чехова, сына лавочника; и он восходит к ранним рассказам.

Антоша Чехонте и Чехов — разные имена, но это один художник.

Герой-рассказчик юморески «Из воспоминаний идеалиста» (1885) снимает дачу у прелестной молодой дамочки, блаженствует, наслаждается ее обществом, прогулками, соловьем. Их роман кончается... счетом, который она подает ему после 28 отпускных дней: «итого 212 р. 44 к.». И поясняет — за дачу, за стол, за кофе...

« — Но... Тут поставлено 75 руб. и не обозначено за что... За что же это?

— Как за что? Вот это мило!» (IV, 331).

Подумать, что любовь может быть бесплатной,— значит

оскорбить ее. Вот это мило! — такого героиня не ожидала.

Мы видели, что многие записи-анекдоты заставляют вспомнить ранние юмористические рассказы Чехова (например, «Умер оттого, что боялся холеры» и «Смерть чиновника»). С этой особенностью часто сталкиваешься, читая записные книжки.

Давняя схема, изображающая творческий путь Чехова как прямое движение от «юмора» к «серьезу», противоречит самой природе его образного мышления. Развитие писателя было движением не «от юмора», но движением самого юмора.

Записи-анекдоты в записных книжках 90-х — 900-х годов — новая волна в развитии Чехова-юмориста и сатирика. Многие сюжеты рождаются второй раз, уже не как рассказы, новеллы, а — микроновеллы в несколько строк.

На материале заметок о любви, о взаимоотношениях любящих и не любящих существ это видно особенно наглядно.

«N. узнал об измене жены <...> кончает тем, что берет у любовника Z. денег взаймы» (I, 126, 12).

Это как бы заново, уже в зрелые годы, родившийся сюжет рассказа «Начальник станции» (1883). Управляющий Куцапетов застает свою жену на свиданье с начальником станции Шептуновым, тот убегает. Но когда Куцапетов нагоняет его, оказывается, что гнался он, чтобы «договор сделать»: «потому что я муж, глава все-таки... по писанию. Князь Михайло Дмитрич, когда с ней путались, мне в месяц две четвертные выдавали. А вы сколько пожалуете?» (II, 309).

Запись — «Отчего ты не даешь мне читать писем твоей жены?» (I, 117, 5) напоминает переписку племянника с дядей: он влюблен в Машеньку Мурдашевич, умоляет дядю узнать, помнит ли она его,— «одним словом, для полного счастья не хватает у меня ее одной... Только!» На это восторженное письмо приходит дядюшкин ответ: «Пишешь ты хоть непонятно, но очень заманчиво и красноречиво. Пока-

зывал твое письмо всем соседям. Прочитавши его, сочли тебя как бы сочинителем, так что даже сын отца Григория, Владимир, переписал его с тем, чтобы послать в газету» («Два письма», III, 204—205) [1].

Чехов наследует темы Чехонте, но дает им иное преломление. Сквозная мысль, идущая от ранних рассказов к зрелым, к заметкам записных книжек: у обывательщины не может быть ничего интимного. Пошлость — то, что пошло́; как пошло по родственникам письмо соседа Мурдашевичей, как пошла по рукам госпожа N. Пошлость — синоним существования «мелкой грошовой сволочи», которая мыслит грошами, марками, двумя четвертными за жену.

Однако все это лишь одно образное измерение, один ряд записей. Есть и второй план — заметки о любви-тайне, которая противостоит любви-пошлости.

Обратимся к творческой истории рассказа «Дама с собачкой». Главное русло рассказа, как он постепенно оформляется в сознании автора, образуется из нескольких «потоков».

Первая группа записей относится к некоему губернскому городу; тоже, как и в «Ионыче», серому и скучному.

«Провинция. В ложе непременно губернаторская дочь в боа» (I, 68, 2).

Провинция — первое слово, с которого начинается работа писательской мысли, ведущая к рассказу «Дама с собачкой». Соседство этого слова с фразой о непременной губернаторской дочери в боа — по-чеховски характерно. Частная

---

[1] В этом сюжете отразились семейные впечатления Чехова. 21 августа 1875 г. его брат Александр написал отцу из Москвы в Таганрог, что прекращает с ним переписку, так как отец показывает чужим людям его письма: «Я пишу письма к родителям, а не к членам братства, которым приходится на обеде у Митрофана Георгиевича читать мои письма». Чехов писал по этому поводу Александру (Н. И. Гитович. Неизвестные письма А. П. Чехова. «Русская литература», 1973, № 1, стр. 110). В письме двоюродному брату 17-летний Чехов отстаивает тайну переписки (XIII, 23).

деталь соотнесена с общей мыслью о провинции, в ней проявляется дух провинции с ее условностями, привычками, этикетом.

Несколькими страничками ниже:

«Чиновник носит на груди портрет губернаторши; откармливает орехами индейку и подносит ей» (I, 71, 3).

Намечается сюжет, к которому Чехов несколько раз возвратится. Губернатор умирает. В заметке I, 79, 1 говорится о вновь назначенном губернаторе. Положение вдовы бывшего губернатора пошатнулось. Чиновник больше не преподносит ей откормленных индеек.

«Чиновник, носивший портрет губернаторши, дает деньги под проценты, богат втайне. Бывшая губернаторша, портрет которой он носил 14 лет, живет под городом, вдова больная; сын ее попался, нужны 4 тысячи. Она едет к этому чиновнику, он выслушивает ее скучающе и говорит:

— Я ничего не могу сделать для вас, сударыня» (I, 78, 1).

Знакомая чеховская полуанекдотическая запись: чиновник обожал губернаторшу, носил ее портрет, делал изощренные подарки; она перестала быть губернаторшей — и сразу восторженность пропала, словно ее отключили.

Губернаторша думала, что он обожает ее, но он обожал не ее, а «губернаторшу». Как идею, звание, титул, но не как личность.

В следующей заметке говорится о том, как она пригласила чиновника. Раз она бывшая губернаторша — он бывший обожатель. Он отказывает ей в просьбе о деньгах (I, 79,5). На этом линия губернского города, губернаторши и ее обожателя-чиновника обрывается.

Все это не войдет в текст рассказа «Дама с собачкой». Чехов перенесет заметки в IV записную книжку как неосуществленные.

Однако следы работы над этими заметками в рассказе останутся. Вспомним губернский «город С.», где живет дама с собачкой — Анна Сергеевна. Он назвал так же, как город в «Ионыче» (повесть начиналась словами: «Когда в

губернском городе С. приезжие жаловались на скуку и однообразие жизни...» — IX, 286).

А вот как выглядит этот город в рассказе: Гуров, приехав к Анне Сергеевне, останавливается в гостинице; пол в номере обтянут серым солдатским сукном, на столе — чернильница, серая от пыли. Постель покрыта «дешевым серым, точно больничным, одеялом». Против дома, где живет она, тянется «забор, серый длинный, с гвоздями» (IX, 367).

Нельзя не почувствовать переклички с наброском к «Ионычу» («Скучный серый город», I, 85, 7).

Когда Гуров идет вдоль серого, длинного забора серого, скучного города и вдруг выбегает «знакомый белый шпиц», он хочет позвать собаку, «но у него вдруг забилось сердце, и он от волнения не мог вспомнить, как зовут шпица» (IX, 367). После многократного повторения эпитета «серый», «знакомый белый шпиц» — как неожиданный просвет, радость, нарушающая общий закон серости этого унылого города.

«Провинция. В ложе непременно губернаторская дочь»— эта первая запись повлекла за собой наброски о губернаторе, о губернаторше, о чиновнике. Записи были отброшены. Но представление о провинции, ее серости, безнадежной унылости, не то солдатской, не то тюремной, не то больничной,— осталось. А из всего губернаторского цикла записей в тексте рассказа уцелеет одна фраза: в театре, куда приходит Гуров в поисках Анны Сергеевны, «в губернаторской ложе, на первом месте сидела губернаторская дочь в боа...» (IX, 368) [1].

---

[1] О связи «губернаторского» цикла записей с рассказом говорит А. С. Мелкова, комментирующая рассказ «Дама с собачкой» (Полное собрание сочинений и писем Чехова в 30-ти томах, т. X, подготовленный к печати).

Из работ последнего времени о стиле и построении рассказа «Дама с собачкой» назовем доклад исследователя из ГДР — W. Düwel. «Zum Problem von Inhalt und Form in Čechovs Erzählungen» (VII Международный конгресс славистов. Варшава, 1973, стр. 803—804).

Итак, образные размышления Чехова, которые ведут к рассказу «Дама с собачкой», начинаются, во-первых, с записей о губернском городе. Они подготовляют — хотя и непрямо — ту часть рассказа, которая связана с городом С.

Может возникнуть вопрос: почему повторяется название города — «С.» в повести «Ионыч» и в рассказе? Что стоит за этим «С.»?

4 марта 1892 года Чехов переехал в имение Мелихово Серпуховского уезда. С этого времени в течение семи лет ему часто приходится бывать в Серпухове — между Мелиховым и городом всего двадцать с лишним верст.

«Был я на-днях в Серпухове и ел там биток с луком. Больше ничего не могу сказать об этом городе»,— пишет он 20 июня 1892 года (XV, 397).

Постепенно Чехов знакомится с городом все ближе. В связи с угрозой холеры и по другим делам он бывает на заседаниях Санитарного совета уездной земской управы, обедает с местными докторами. Ездит он в город и как присяжный заседатель.

В ноябре 1896 года, после провала «Чайки» в Петербурге, группа серпуховских любителей решает сыграть в городе чеховскую пьесу. 4 ноября Е. М. Шаврова обратилась к автору с просьбой разрешить постановку.

«Пусть любители ставят «Чайку»,— отвечал ей Чехов 7 ноября,— но, во 1-х, подальше, подальше от Серпухова! В этом городе я желаю быть присяжным заседателем, земским гласным,—обывателем, но не драматургом. Если «Чайку» поставят в Серпухове, то я утеряю в своем уезде всякий престиж. К тому же серпуховская публика это нечто серое, аляповатое, грубое и безвкусное! Ей нужна не «Чайка» (даже слово это ей незнакомо),— а Галка...» (XVI, 384).

2 февраля 1897 года в письме к той же Е. М. Шавровой Чехов скажет о Серпухове: «Город серый, равнодушный...» (XVII, 26).

Спустя год в записной книжке появится заметка к повести «Ионыч» — о семье Филимоновых, которая показа-

лась забавной и талантливой «в скучном сером городе» (1, 85, 7).

Это не значит, что «С.» — Серпухов. Уездный город превратился у Чехова в губернский. Да и вообще автор «Ионыча» и «Дамы с собачкой» не писал с натуры.

По воспоминаниям, Чехов, отвечая на вопрос: «Как вы пишете?», говорит:

«Прямо с действительности, кажется, не списываю, но иногда невольно выходит так, что можно угадать пейзаж или местность, нечаянно описанные» [1].

В «городе С.» можно угадать черты Серпухова.

Вторая группа заметок к «Даме с собачкой» тоже связана с темой провинции — но не городской, не уездной, губернской, а курортной.

Ялта давала новое измерение образным представлениям о сером, скучном городе.

«В Ялте все обижаются и громоздят друг на друга сплетню колоссальную,—говорит Чехов в письме к сестре 2 марта 1899 года.— Я всегда в своих произведениях презирал провинцию и ставлю себе это в заслугу» (XVIII, 96). В другом письме из Ялты: «Погибнуть от сурового климата гораздо достойнее, чем от провинциальной скуки, которую я испытываю вот уже два года, с того дня, как доктора отправили меня в ссылку» (XVIII, 130).

Так связываются два представления — провинция и Ялта.

М. К. Первухин, редактор газеты «Крымский курьер», встречавшийся с Чеховым в 900-е годы, так описывал его жизнь в Ялте:

«Кругом — пустота. Сойтись с кем-нибудь, найти подходящий круг и более или менее постоянных знакомых,— это можно где угодно, но только не в Ялте <...> Ни артистов, ни художников, ни музыкантов, ни писателей» [2].

---

[1] «Русские ведомости», 1909, 2 июля, № 150.

[2] М. К. Первухин. А. П. Чехов и ялтинцы. «Вселенная», 1910, № 5, стр. 75.

Б. Лазаревский, младший литературный современник Чехова, его горячий поклонник — горячий, правда, до навязчивости — писал ему 11 мая 1904 года, вспоминая о своем ялтинском визите:

«Помню, я к вам приехал в декабре, вы долго сидели на диване в своей нише, а потом подошли к окну, посмотрели на дождевые капли на стекле, на серое море и сказали: «Вот в такую погоду застрелиться бы...» (ОР ГБЛ).

Вместе с образом «серого города» намечается представление о «сером море».

С осени 1898 года Чехов поселился в Ялте уже навсегда. Впрочем, это слово «навсегда» не совсем подходит для остававшихся нескольких лет жизни.

К Ялте у Чехова — нелюбовь с первого взгляда. Увидев город впервые в 1888 году, он писал сестре 14 июля:

«Ялта — это помесь чего-то европейского, напоминающего виды Ниццы, с чем-то мещански-ярмарочным. Коробкообразные гостиницы, в которых чахнут несчастные чахоточные, <...> турнюры с очень откровенным выражением чего-то гнусного, эти рожи бездельников-богачей, с жаждой грошовых приключений, парфюмерный запах вместо запахов кедров и моря, жалкая, грязная пристань, грустные огни вдали на море, болтовня барышень и кавалеров, понаехавших сюда наслаждаться природой, в которой они ничего не понимают,— все это в общем дает такое унылое впечатление и так внушительно, что начинаешь обвинять себя в предубеждении и пристрастии» (XIV, 133—134).

Чехов сам чувствует свою предубежденность. Его дальнейшие взаимоотношения с городом окажутся более сложными, чем это выражено в письме. Сейчас важно отметить овладевшее им ощущение «мещански-ярмарочного», «парфюмерного». В другой раз писатель скажет о Ялте еще более сердито — город парикмахеров и проституток.

Раскроем записную книжку:

«Ялта. Молодой человек, интересный, нравится 40-

летней даме. Он равнодушен к ней, избегает ее. Она мучается и в конце концов с досады устраивает ему скандал» (I, 81, 8).

Своим построением запись напоминает другую, знакомую нам:

«Провинция. В ложе непременно губернаторская дочь в боа» (I, 68, 2).

Первое слово — «Провинция», «Ялта» — не просто обозначает место действия, но вводит в атмосферу, которая затем передается конкретной деталью, эпизодом.

Чехов часто так записывает:

«Страшная бедность <...> Мать <...> советует дочери идти на бульвар...» (I, 68, 7).

«Фабрика. 1000 рабочих. Ночь. Сторож бьет в доску. Масса страданий — и все это для ничтожества...» (I, 83, 5).

«Большой завод. Молодой хозяин говорит всем ты и грубит своим подчиненным...» (I, 91, 5).

«Аристократы? То же безобразие форм, физическая нечистота...» (I, 94, 3).

«Интеллигенция никуда не годна, потому что много пьет чаю, много говорит...» (I, 136, 8).

Чеховские записи не только метки, образны — они еще передают дух, «тон» явления. Так и в заметках о Ялте, о курортах.

Одна запись, неразборчивая, начинается со слова «Нравы». Затем следует с трудом разбираемая фраза о женщине в Ялте, которая, очевидно, иллюстрировала эти нравы (I, 110, 16).

Другая заметка:

«Z. в Кисловодске или в другом городе сошелся с девочкой 22 лет; бедная, искренняя, он пожалел ее и сверх платы положил ей на комод еще 25 р. и вышел от нее с чувством человека, сделавшего доброе дело. Придя к ней в другой раз, он увидел дорогую пепельницу и папаху, купленные

на его 25 р., а девочка опять голодна, и щеки втянуты» (I, 94, 1)[1].

Запись, судя по ее месту в первой книжке, относится примерно в 1896 году. Осенью этого года Чехов приехал в Кисловодск. Там он провел 8 дней, после чего отправился в Крым.

Во II книжке:

«В Кисловодск приехал 24 августа.

Дама с мопсом» (II, 40, 3—4).

Так после записей о провинции, о Ялте возникает новая — «Дама с мопсом». Мы не знаем, может быть, никогда и не узнаем, что скрывается за этой записью — реальная женщина, или мысль о героине будущего рассказа, или вариант его названия. Ясно только: с 24 августа 1896 года и по 29-е (см. II, 40, 8) появилась запись, в которой предугадывается героиня рассказа «Дама с собачкой».

«Дама с мопсом» — тут уже есть оттенок, о котором шла речь: слова звучат расхоже, устно. Есть в этом определении что-то принципиально «не неповторимое».

Название «Дама с собачкой» сохраняет непосредственно разговорный, будничный оттенок; и в то же время оно мягче, милее: «собачка» звучит почти по-детски.

Разбираться в чеховских записных книжках — значит иметь дело со многими неизвестными. Мы уже видели: каждая запись значит больше, чем она прямо говорит. Это почти всегда некая часть вместо целого, которое подразумевается: то, что пишется; а то, что «в уме», известно одному только автору.

Представим на минутку, что Чехов не написал бы рас-

---

[1] В «Курортной газете» от 26 сентября 1971 г. (№ 191) помещена статья «Чехов в Кисловодске». Приведя запись о девочке-проститутке и дорогой пепельнице, авторы Е. Польская и Б. Розенфельд пишут: «Жаль, что эта социальная тема так и не была реализована писателем». Что и говорить — обидно. Не стоит, однако, жалеть о том, что Чеховым не реализовано, лучше обратиться к тому, что ему все-таки удалось сделать.

сказа «Дама с собачкой». Мы листали бы его записные книжки и прочли бы: «Дама с мопсом». Нам это ничего бы не сказало: ну что ж, дама с мопсом.

Чехов не просто записывал свои образы, впечатления, замыслы — он их засекал: словом, словечком, деталью, кратчайшим конспектом, одному ему, автору, понятным обозначением.

Вот пример — он не связан с рассказом «Дама с собачкой», но помогает нагляднее представить чеховский принцип записывания.

Во второй книжке:

«К пьесе:

Из Тургенева: здравствуй же, моя жена перед богом и людьми!» (II, 23, 1).

Комментатор Е. Н. Коншина поясняет: «Цитата из романа «Накануне», слова Инсарова, гл. XVIII» [1].

Мы знаем, что́ Чехов записал. Но мы не знаем, что́ он хотел этой записью сказать, заметить себе.

Цитата из тургеневского романа внесена примерно в 1894—1895 годы. В это время Чехов задумывает пьесу. Перепробовав несколько разных замыслов, он останавливается на сюжете, который ведет к «Чайке». Пометка «к пьесе» указывает, что цитата как-то связана с этим обдумыванием [2]. Но как?

16 февраля 1894 года Чехов в письме рассказывает А. С. Суворину:

«Я хочу вывести в пьесе господина, который постоянно ссылается на Гейне и Людвига Берне. Женщинам, которые его любят, он говорит, как Инсаров в «Накануне»: «Так здравствуй, жена моя перед богом и людьми!» Оставаясь на сцене solo или с женщиной, он ломается, корчит из себя

---

[1] «Из архива А. П. Чехова. Публикации», стр. 139.

[2] На следующей, 24 стр. II книжки запись «Почем пуд бумаги», которая уже прямо относится к «Чайке». В первопечатном тексте учитель Медведенко спрашивал, «почем за границей стопа писчей бумаги?» (XI, 567).

Лассаля, будущего президента республики; около же мужчин он молчит с таинственным видом и, при малейших столкновениях с ними, делается у него истерика» (XVI, 123).

Так вот что мысленно представлял себе Чехов, записывая нейтрально, без комментариев тургеневскую цитату.

У каждого писателя заметки в творческих тетрадях делаются по принципу краткого, неполного фиксирования задуманного. Но у Чехова это соотношение записи и замысла особое. Слова «Краткость — сестра таланта» определяют не только его стилевую манеру, но и форму творческих записей.

Если взглянуть с этой точки зрения на запись — «Дама с мопсом», наложить на нее рассказ, к которому она обращена, яснее становится: перед нами не просто «зарубка на память», фиксация впечатления, но — некий образ или предобраз, который овладел писателем, несет уже печать определенной направленности, эмоционального отношения, окрашенности.

«Дама с мопсом»... Может быть, уже заиграла мысленная ироническая усмешка: вот почти что типовое обозначение, дама, которая только внешне, одним лишь и отличается от остальных — тем, что она «с мопсом». А потом окажется, что все не так: «повторимое» станет неповторимым.

Мы говорили о разных группах записей к рассказу — «Провинция», «Ялта». Упомянем и заметку о Москве, она намечает еще одну грань понятия — среда, окружающая героя (ср. «Москва с юбилеями, плохим вином, мрачными самолюбиями» (I, 85, 5), и строки о Гурове в рассказе: «Его уже тянуло в рестораны, клубы, на званые обеды, юбилеи...» (IX, 365).

Все это — подробности мира, который обступает героя, мира в его привычках, предустановленных измерениях. «Провинция» для Чехова понятие не географическое — может быть, поэтому так трудно трем сестрам выбраться из

своего города и добраться до Москвы. Провинция — вездесуща, Москва в пьесе оказывается чуть ли не фикцией, миражем.

И в каком-то неясном противопоставлении всему этому провинциально-ялтинско-московскому миру находится «дама с мопсом». Дальнейшее развитие мысли художника идет ко все большему разрыву героя и среды.

Тут мы подходим к записи, в которой намечается скрытая суть рассказа, и не только его одного. Впрочем, на первый взгляд она не так уж отличается от других.

Недалеко от последней заметки о губернаторше и ее благонадежном, но не надежном обожателе-чиновнике (I, 79, 5), через одну, читаем:

«У животных постоянное стремление раскрыть тайну (найти гнездо), отсюда у людей уважение к чужой тайне, как борьба с животным инстинктом!» (I, 79, 7).

В циклах записей о среде — провинции, Ялте, Москве — возникал мир показной и заданный, царство этикета, приличий, условностей. Иерархия «долженствований». Боа — не часть личного туалета женщины, но непременная деталь интерьера, привычно типового провинциального пейзажа. Дорогая пепельница столь же обязательна для девочки-проститутки, как боа для губернаторской дочки.

И вдруг — нечто выпадающее из всей этой жизни напоказ: тайна.

Сопоставим заметку об «уважении к чужой тайне, как борьбе с животным инстинктом» с окончательным текстом рассказа.

В IV, заключительной, главе Дмитрий Дмитрич Гуров провожает дочь в гимназию по дороге в «Славянский базар» — там его ждет приехавшая в Москву Анна Сергеевна. Он беседует с дочкой, объясняет, почему зимой не бывает грома, и думает о том, что идет тайком на свидание и ни одна живая душа не знает и, вероятно, не узнает об этом.

«У него были две жизни: одна явная, которую видели и знали все, кому это нужно было, полная условной правды

и условного обмана, похожая совершенно на жизнь его знакомых и друзей, и другая — протекавшая тайно. И по какому-то странному стечению обстоятельств, быть может, случайному, все, что́ было для него важно, интересно, необходимо, в чем он был искренен и не обманывал себя, что́ составляло зерно его жизни, происходило тайно от других, все же, что́ было его ложью, его оболочкой, в которую он прятался, чтобы скрыть правду, как, например, его служба в банке, споры в клубе, его «низшая раса», хождение с женой на юбилеи,— все это было явно. И по себе он судил о других, не верил тому, что видел, и всегда предполагал, что у каждого человека под покровом тайны, как под покровом ночи, проходит его настоящая, самая интересная жизнь. Каждое личное существование держится на тайне, и, быть может, отчасти поэтому культурный человек так нервно хлопочет о том, чтобы уважалась личная тайна» (IX, 370—371).

То, что было в черновой заметке первоначальным толчком, здесь охватило всю жизнь человека. Она поставлена под сомнение, кажется чуть ли не призрачной, при всей своей явности — в сравнении с другой, скрытой, невидимой, но подлинной.

В тексте рассказа мысль о тайне, о спрятанном, принадлежащем только этому человеку — продолжена: не просто надо уважать чужую тайну; в ней кроется суть, зерно жизни человека.

Небольшое отступление. Запись об уважении чужой тайны интересна не только для понимания рассказа «Дама с собачкой», который она предвосхищает. Это и некий поворотный момент в многолетних размышлениях писателя о «тайне».

В рассказе ранних лет «Герой-барыня» принимающая гостей хозяйка Лидия Егоровна скрывает, что она разорена, что муж — «развратник», уехал на два месяца к «своей». И, только оставшись наконец одна, она дает волю слезам — «Чорт знает, на что уходит иногда силища!» (II, 244).

Еще ближе подходит Чехов к теме тайны дома, «гнезда» в рассказе 1886 года «Тяжелые люди». Студент Петр, после изматывающей душу сцены с отцом, деспотом и самодуром, выбегает из дому, бредет по грязной дороге. Как ни тоскливо на душе — он улыбается знакомой старушке помещице. «И он подумал, что, вероятно, сама природа дала человеку эту способность лгать, чтобы он даже в тяжелые минуты душевного напряжения мог хранить тайны своего гнезда, как хранит их лисица, или дикая утка. В каждой семье есть свои радости и свои ужасы, но как они ни велики, трудно увидать их постороннему глазу; они тайна. У этой помещицы, например, которая только что проехала мимо, родной отец за какую-то неправду полжизни нес гнев царя Николая, муж ее был картежником, из четырех сыновей ни из одного не вышло толку. Можно же представить себе, сколько в ее семье происходило ужасных сцен, сколько пролито слез. А между тем старуха казалась счастливою, довольной и на его улыбку ответила тоже улыбкой. Вспомнил студент своих товарищей, которые неохотно говорят о семьях, вспомнил свою мать, которая почти всегда лжет, когда ей приходится говорить о муже и детях...» (V, 182).

Проехавшая мимо студента знакомая старушка помещица — тоже своего рода «герой-барыня». Так же героически, как студент, и его товарищи, и его мать, скрывает она свою тайну. Причем за тайной — «ужасные сцены», слезы, несчастья, неудачи. Человек, скрывающий тайны своего гнезда, хранит их, как лисица или дикая утка.

В записи же к «Даме с собачкой» человек не уподоблен животным, а, наоборот, борется с животным инстинктом. Само представление о «тайне» наполнилось для Чехова совершенно новым смыслом.

Таковы главные линии, творческие «маршруты», по которым шло обдумывание рассказа «Дама с собачкой». Художник подходил к нему с разных сторон. Ряды заметок — «Провинция», «Ялта», «Москва» — близки друг другу. Им противостоит — сначала неясно — запись «Дама с

мопсом», а затем, как своего рода антизапись, настолько она противостоит всем остальным,— о тайне.

Сюжет возникает — это было и с повестью «Ионыч» — не как развертывание одного мотива, но как столкновение, взаимодействие, борьба разных мотивов. С одной стороны — среда, провинция, город С., Ялта, Москва с юбилеями и зваными обедами. С другой — герои, которые начинают жить необычной, непоказной, нетиповой жизнью. А это — по Чехову — значит: начинают жить.

Скрытый сюжет рассказа в том, что «дама с собачкой» становится единственной, делается смыслом тайной жизни героя, которая противостоит внешней, «похожей совершенно на жизнь его знакомых и друзей».

Первая фраза:

«Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой» (IX, 357).

Безымянное имя героини, ее кличка, обозначение проступает из гула голосов курортных обитателей — с этого начинается рассказ. Размышляя о возможном сближении с ней, Гуров думает «о романе с неизвестною женщиной, которой не знаешь по имени и фамилии» (IX, 358). Войдя в ее номер, мысленно восклицает: «Каких только не бывает в жизни встреч!» (IX, 360). Он чувствует, что она не такая, как все, но привычно отмечает: еще одна.

Все, что происходит в начале их знакомства, катится как по рельсам заранее известного, по колеям того, как у людей, как было, бывало, бывает, должно быть, будет и на этот раз. Прощаясь с Анной Сергеевной на вокзале, Гуров «думал о том, что вот в его жизни было еще одно похождение или приключение...» (IX, 364).

Так все время совпадают личный сюжет, связывающий двух героев, с сюжетом общим, не нами заведенным. Но потом эти сюжеты расходятся.

«Пройдет какой-нибудь месяц, и Анна Сергеевна, казалось ему, покроется в памяти туманом и только изредка

будет сниться с трогательной улыбкой, как снились другие.

Но прошло больше месяца, наступила глубокая зима, а в памяти все было ясно, точно расстался он с Анной Сергеевной только вчера» (IX, 365).

Это проведено последовательно — если она и будет ему сниться «с трогательной улыбкой», то, все равно, «как снились другие». Трогательная улыбка принадлежит героине, ей «лично», но неизбежная печать того, что было и будет в других случаях, подобных, накладывается независимо ни от чего. Мысль героя забегает вперед по пути проторенному, привычному. Но вдруг оказывается, что жизнь идет не туда.

Вернемся к «Ионычу»: судьба героя повести не раз напоминает о себе, когда речь идет о герое рассказа «Дама с собачкой» — по сходству и по контрасту. Прочитаем снова запись к финалу повести:

«Ионыч. Ожирел. По вечерам ужинает в клубе за большим столом, и когда заходит речь о Туркиных, спрашивает: — Это вы про каких Туркиных? Про тех, у которых дочь играет на фортепьянах <...>» (III, 31, 3).

Игра на рояле Екатерины Ивановны, Котика, проходила сквозь всю повесть. В гостях у Туркиных Ионыч любуется ею, слушая, как она разыгрывает трудный пассаж. Из-за мечты о славе пианистки она отказывает ему. Во время последней встречи она снова играет, он слушает, и — «А хорошо, что я на ней не женился» (IX 300).

Весь роман Ионыча и Котика, такой недолговечный, не получившийся, связан с игрой «на фортепьянах». Без этой игры нельзя представить себе облик, мечты, судьбу Котика. И последний вопрос разжиревшего, опустившегося Ионыча добивает его, ставит все точки над i. Он уже ничего не помнит и не различает; Туркины — это какие? У которых дочь играет на фортепьянах? В его сознании сохранился лишь этот факт, как внешняя опознавательная примета.

Вот как много заложено в чеховской записи. За словами Ионыча о дочери Туркиных, играющей на фортепьянах,— большой ряд «фортепьянных» деталей, которые своей прерывистой линией наметят сюжетную структурную линию произведения (в перекличке с другими). В черновой записи сходятся линии жизни Котика с ее крахом мечты о славе пианистки — Ионыча с его духовным и душевным крахом.

«За все время, пока он живет в Дялиже, любовь к Котику была его единственной радостью и, вероятно, последней»,— пишет Чехов (IX, 303).

«Ионыч» — повесть о том, как исчезла, забылась, растворилась в памяти героя «единственная радость». В этом смысле повесть и рассказ полярны: повесть движется от «единственной радости» к — «это вы про каких Туркиных?». Рассказ — от «дамы с собачкой», от «романа с неизвестной женщиной, которой не знаешь по имени и фамилии», к —

...«Театр был полон. И тут, как вообще во всех губернских театрах, был туман повыше люстры, шумно беспокоилась галерка; в первом ряду перед началом представления стояли местные франты, заложив руки назад; и тут в губернаторской ложе, на первом месте сидела губернаторская дочь в боа, а сам губернатор скромно прятался за портьерой, и видны были только его руки; качался занавес, оркестр долго настраивался. Все время, пока публика входила и занимала места, Гуров жадно искал глазами.

Вошла и Анна Сергеевна. Она села в третьем ряду, и когда Гуров взглянул на нее, то сердце у него сжалось, и он понял ясно, что для него теперь на всем свете нет ближе, дороже и важнее человека; она, затерявшаяся в провинциальной толпе, эта маленькая женщина, ничем не замечательная, с вульгарною лорнеткой в руках, наполняла теперь всю его жизнь, была его горем, радостью, единственным счастьем, какое он теперь желал для себя; и под

звуки плохого оркестра, дрянных обывательских скрипок, он думал о том, как она хороша. Думал и мечтал» (IX, 368).

Любовь к Котику Ионыча была «его единственной радостью». Анна Сергеевна стала для Гурова «горем, радостью, единственным счастьем». Совпадения только усиливают контраст. О «единственной радости» говорит сам писатель — Ионыч о ней как будто и не догадывается. «Единственное счастье» — слова, которые мысленно произносит сам Гуров.

Отношение Ионыча к Котику — постепенная утрата чувства ее единственности. У Гурова — все наоборот.

«Единственная радость» — теряется в провинциальной толпе, у нее вульгарная лорнетка, звучат дрянные обывательские скрипки. Героиня садится в третьем ряду, и вообще она «в ряду», все вокруг нее — как полагается в этом бутафорском, этикетном мире. Даже туман повыше люстры — как вообще во всех губернских городах, и франты, что стоят заложив руки, и губернатор, что сидит, оставив для обозрения только руки — олицетворение чинной, церемонной скромности.

Читая эту сцену и мысленно перебирая черновые наброски к рассказу, лучше понимаешь непрерывность и скрытую закономерность образного мышления писателя.

Заметка о провинции, о непременной губернаторской дочке в боа и запись об уважении к тайне находятся на разных страницах, друг с другом не связаны; но, развиваясь, они ведут к своеобразному двоемирию — к миру, где все напоказ, и к миру тайной, подлинной жизни; царству быта и к тому, что за оболочкой, под покровом тайны как под покровом ночи.

Записные книжки Чехова состоят из сотен заметок, набросков, мгновенных очерков, и все они по-своему характерны, своеобразны. Однако запись об «уважении к чужой тайне как борьбе с животным инстинктом» занимает осо-

бое место. Есть в ней некая поворотность в ходе образных размышлений.

Название «Дама с собачкой», соотнесенное с записями о провинциальной среде, с одной стороны, и с этой заметкой о тайне, с другой,— начинает двоиться. Дама с собачкой — как еще одно лицо, появившееся в толпе гуляющих по набережной; как зрительница в третьем ряду губернского театра, ничем не примечательная.

И дама с собачкой — лицо единственное в толпе типовых, однообразных, как будто нумерованных людей.

Вместе с ней в зрительный зал входит высокий, сутулый человек, с небольшими бакенами. «Он при каждом шаге покачивал головой и, казалось, постоянно кланялся. Вероятно, это был муж, которого она тогда в Ялте, в порыве горького чувства, обозвала лакеем. И в самом деле, в его длинной фигуре, в бакенах, в небольшой лысине было что-то лакейски-скромное, улыбался он сладко, и в петлице у него блестел какой-то ученый значок, точно лакейский номер» (IX, 368).

И когда потом Гуров и Анна Сергеевна идут к выходу под пение настраиваемых скрипок и флейты, путаются, то поднимаясь, то опускаясь по лестнице,— кажется, что это два «ненумерованных» человека заблудились в чужом, раз и навсегда расчисленном мире. У них перед глазами мелькают «какие-то люди в судейских, учительских и удельных мундирах, и все со значками». А Гуров, у которого сильно билось сердце, думал: «О, господи! И к чему эти люди, этот оркестр...»

В этот момент Гуров не мог бы подобрать никакой аналогии из своего богатого любовного прошлого; ни один экземпляр «низшей расы», как он презрительно именовал женщин, не годился бы в сравнение. Весь привычный общий «сюжет» любви полетел под откос, и ничего, кроме нее, единственной, уже не существует.

Мы говорили, что творческая история рассказа, как она

прослеживается по записным книжкам, развивается в форме конфликтного взаимодействия двух начал: среда и герой. Теперь это можно уточнить. Двоемирие, в котором живут и страдают герои, кратко говоря: быт и любовь. И название рассказа несет на себе печать того и другого — типового и единственного.

Иначе говоря, размышляя о сопротивлении героя среде, писатель обращается к его внутренней, тайной жизни, к любви.

В некоторых работах давала себя знать своего рода «горьковизация» Чехова. Всячески подчеркивая активное, протестующее начало его героев, исследователи писали о протесте, о разрыве со старой жизнью, устремлении к новой и т. п. Читая такого рода статьи, испытываешь странное чувство: вроде это Чехов, но как будто и не он. К слову сказать, наше литературоведение 40-х — 50-х годов не раз демонстрировало умение давать художникам прошлого почти точные определения, рисовать их почти похожие портреты. Подчас возникало своего рода «почтилитературоведение».

Появлялись темпераментные, с увлечением, «с огоньком» написанные работы, чьи авторы незаметно срывались с чеховских страниц куда-то ввысь, вперед и выше. Тут уже Чайка ретушировалась под Буревестника, а герои Чехова начинали говорить повышенно громким голосом, горячо жестикулировать, размахивать руками. Кажется, вот-вот и начнут окать.

Авторы мимоходом касались любви его героев и больше напирали на цитаты, так сказать, прямого действия. Безотказно работала, например, цитата из «Учителя словесности»: «Меня окружает пошлость и пошлость <...> Бежать отсюда, бежать сегодня же...» (VIII, 372), не говоря уже о — «Мы отдохнем» и «мы увидим все небо в алмазах».

Иной писавший о Чехове был просто убежден, что, приведя цитату — слова Тузенбаха: пришло время, надвигается

громада, готовится буря,— он уже раскрыл проблематику «Трех сестер», а все остальное — подробности.

В «Даме с собачкой» охотно цитировали слова из финала — «Как освободиться от этих невыносимых пут?» (IX, 372). О самой любовной драме героев порой забывали. А между тем творческая история рассказа — как и повести «Ионыч» — показывает, что именно на любви проверяется чеховский герой.

Вернемся к заметке в записной книжке об уважении к чужой тайне как борьбе с животным инстинктом (I, 79, 7). Несколькими страничками ниже Чехов записывает: «Мы не признавались друг другу в любви и скрывали ее робко и ревниво...» (I, 84, 1). В печатном тексте к словам из записной книжки он добавит: «Мы боялись всего, что́ могло бы открыть нашу тайну нам же самим» (IX, 282).

Герои скрывают тайну от самих себя — значит, дело тут не в простой конспирации.

Эти две записи относятся к двум разным рассказам — «Дама с собачкой» и «О любви». Но они связаны между собой. Влюбленность чеховского героя — настоящая, не пародийная — начинается с тайны.

Вскоре после появления рассказа «Дама с собачкой» появилась рецензия Р. Сементковского, редактора журнала «Нива». Он довольно подробно разбирал душевную жизнь героев и особенное внимание обратил на то место рассказа, где говорится о «двух жизнях» героя, о том, что культурный человек так нервно хлопочет об уважении к личной тайне.

«Эта выдержка — одна прелесть,— замечал рецензент.— Конечно, Дмитрий Дмитрич Гуров воображает себя культурным человеком, и конечно,— о, конечно,— он «нервно хлопочет о том, чтоб уважалась его личная тайна». Но в чем же заключается его тайна? Мы это теперь хорошо знаем. В том, что он вступает в любовные интриги с «дамами с собачками» или без собачек. Вот та жизнь, которая ему ка-

жется и важной, и интересной, и необходимой. Но если присмотреться к этой столь важной и интересной жизни, как ее описывает Чехов, то, боже великий, как она в сущности мелка, неинтересна и излишня!» [1].

Далее критик строго указывал Гурову на то, что он нарушает обязательства перед женой и семьей. Более того: «Если же принять во внимание, что вся его семейная жизнь и общественная служба представляются ему чем-то скучным, постылым, что все, что он делает явно, для него одна лишь сплошная ложь, а ложные фальшивые отношения к «даме с собачкой» представляются ему и обаятельными, и важными, и интересными, необходимыми, то мы просто ужаснемся извращению понятий Гурова <...> Если культурные люди действительно нервно хлопочут о сохранении такого рода личных тайн, то Бог с ними, с культурными людьми, и лучше быть некультурным, но честным человеком, ибо в том, что делает Гуров, нет ни малейшей честности».

Писатель и его критик говорят на безнадежно разных языках. Тон, в котором отчитывает чеховского героя автор рецензии, неожиданно напоминает то, как замечала Гурову его высоконравственная супруга: «Тебе, Димитрий, совсем не идет роль фата».

Вот еще один отзыв о рассказе. Давний друг Чехова, редактор петербургского журнала «Осколки» Николай Алексеевич Лейкин, гордившийся тем, что вывел безвестного юмориста в люди, записал в своем дневнике:

«1899. 24 декабря. Вчера прочел новый рассказ Ан. Чехова «Дама с собачкой», помещенный в последней книжке «Русской мысли». Небольшой этот рассказ, по-моему, совсем слаб. Чеховского в нем нет ничего. Ни тех картин природы, на которые он был такой мастер в своих первых рас-

---

[1] Р. Сементковский. Что нового в литературе? Ежемесячное приложение к журналу «Нива», 1900, № 1, стр. 194.

сказах. Действие в Ялте. Рассказывается, как один пожилой уже приезжий москвич-ловелас захороводил молоденькую, недавно только вышедшую замуж женщину, и которая отдалась ему совершенно без борьбы. Легкость ялтинских нравов он хотел показать, что ли!»[1]

Чехов в «Даме с собачкой» пишет о Гурове:

«Время шло, он знакомился, сходился, расставался, но ни разу не любил: было все, что угодно, но только не любовь.

И только теперь, когда у него голова стала седой, он полюбил, как следует, по-настоящему — первый раз в жизни» (IX, 372).

А простодушный Лейкин в недоумении разводит руками: пожилой захороводил молоденькую.

У Чехова: «первый раз в жизни».

У Лейкина: «ловелас».

Не только «две жизни» у чеховского героя — в двух измерениях сам Чехов и его критики.

«Каждое личное существование держится на тайне...» — писал он, заключая размышления героя о двух жизнях в его жизни.

А критик «Нивы» восклицал: «Эта выдержка — одна прелесть».

Дело не в том, что Сементковский и Лейкин не поняли, не разобрались. То, что писал Чехов и что говорили они, было тоже как «две жизни». Рождавшееся в судьбе Гурова «под покровом тайны как под покровом ночи» вело к внутреннему отрицанию мира «условной правды и условного обмана», к отрицанию жизни как сплошного подобия людей, катящихся по колеям быта, службы, обрядов и разрядов.

А рецензенты исходили из мысли о бесспорности и незыблемости этой жизни, этого быта, службы, служения. И в

---

[1] «Литературное наследство», т. 68, «Чехов», стр. 508.

том, что́ рождалось под покровом тайны, видели нечто подозрительное. Даже пошлое. Лирический антисюжет героя «Дамы с собачкой» для них — банален: ложные, фальшивые отношения к «даме с собачкой», легкость ялтинских нравов.

Само слово «любовь» в художественном мире Чехова двоится — так же, как «дама с собачкой», «Ионыч». Двусмысленность этого слова, двузначность отражает медленно вызревавшую в его сознании мысль о «двух жизнях» героя.

Строки из рассказа — о том, что́ составляло «зерно» существования Гурова,— подводят к тому, что является и зерном идейно-образных представлений Чехова, как они рождались на страницах записных книжек и завершались на страницах печатных.

Пробуждение человеческого в человеке у Чехова начинается с любви.

Страницы его записных книжек — поэтические поля сражения, на которых идет спор о любви. Первая и основная книжка открывается записями к повести «Три года» — она задумывалась как роман, но оказалась все-таки повестью.

Вот одна из ранних записей:

«То, что мы испытываем, когда бываем влюблены, быть может, есть нормальное состояние. Влюбленность указывает человеку, каким он должен быть» (I, 18, 3).

Многие другие записи, в которых слышатся голоса разных персонажей повести, оспаривают эту мысль, утверждают обратное. Читая черновые заметки к повести «Три года», видишь, как обрисовка характера того или иного действующего лица каждый раз связывается с его отношением к любви.

Лаптев, главный герой, влюблен — «И все эти московские разговоры о любви казались ему ничтожными, неинтересными, как будто он вдруг прочел великое произведе-

ние, перед которым меркло и бледнело все, что до этого он считал важным» (1, 17, 2). Очевидно, ему принадлежит и и мысль о влюбленности — нормальном состоянии человека.

Панауров, бывший муж сестры Лаптева, уверяет его: «Все на этом свете имеет конец. Знайте: «если влюбитесь, будете страдать, ошибаться, раскаиваться, если разлюбите, то знайте, что всему этому будет конец» (I, 19, 11).

Сам Лаптев, после смерти ребенка, глядя на жену Юлию, думает: «Женишься по любви, или не по любви — результат один» (I, 28, 9).

Юлия признается, что шла замуж за Лаптева не по любви: «Сначала мучилась, а теперь успокоилась и думаю, что любви нет и что ее не нужно» (I, 31, 8).

С ее мыслью о том, что любви нет, будут спорить: «Любовь есть благо. Недаром в самом деле во все времена почти у всех культурных народов любовь в широком смысле и любовь мужа к жене называются одинаково любовью. Если любовь часто бывает жестокой и разрушительной, то причина тут не в ней самой, а в неравенстве людей» (I, 39, 1).

Повесть «Три года» внешне похожа на бытовую, в ней нет никакого публицистического оттенка, да он и вообще чужд природе чеховского таланта. Но если выписать одни высказывания героев о любви — мы привели только несколько,— возникает представление чуть ли не о повести-диспуте. Все дело в том, что эти споры, высказывания, реплики, мысли о любви растворены в бытовой атмосфере, слиты с ровным, на первый взгляд недраматичным течением сюжета.

И вот что интересно: обе заметки, утверждающие любовь («То, что мы испытываем, когда бываем влюблены»... и «Любовь есть благо»), в окончательный текст не вошли. Вторая была в журнальном тексте (VIII, 590), но потом Чехов ее снял.

Можно высказывать предположения, почему заметки любви — нормальном состоянии человека и о любви — благе были в ходе работы отброшены. Как говорил сам Чехов, можно, но не нужно. В самом деле, мы так изощрились в описаниях творческого процесса, что уже ничего не стоит объяснять — чуть ли не от имени и по поручению самого автора: такой-то вариант не удовлетворил писателя тем-то, а такой вариант имел перед прежним то преимущество и т. д.

Дело доходит порой до прямых непопаданий: исследователь демонстрирует изъяны и несовершенства одного варианта и явные преимущества второго; а при более тщательной расшифровке рукописи оказывается, что сначала был написан второй текст, а затем первый. И тогда надо уже все передоказывать: видеть изъяны в достоинствах, и наоборот.

Так что не станем разъяснять, почему две важные «положительные» заметки о любви в окончательный текст повести «Три года» не вошли. Ограничимся только тем, что отметим этот факт. Причем — факт не единственный.

Среди записей к рассказу «О любви»:

«Когда любишь, то какое богатство открываешь в себе, сколько нежности, ласковости, даже не верится, что так умеешь любить» (I, 88, 3).

Эти слова произносил Алехин, рассказывая, как он нес покупки Анны Алексеевны:

«Эти покупки я нес с такою любовью, с таким торжеством, точно мальчик». И дальше шло: «Когда любишь, то какие открываешь в себе богатства, какую бездну нежности, ласковости, и даже себе не веришь, что умеешь любить так глубоко» («Русская мысль». См. IX, 594). Но в окончательном тексте писатель эти слова отбросил (см. IX, 281).

Итак, сначала: «сколько нежности»; затем: «бездна нежности». И, наконец,— ничего.

Заметка об уважении чужой тайны, которая привела к размышлениям героя о двух жизнях, имеет свою предысторию. Несколько раз так бы толкалась писательская мысль, «распеленывалась» и снова пряталась. Заметки о влюбленности, о любви-благе, о бездне нежности сами рождались как некая поэтическая тайна. Они возникали и — оставались за порогом произведения. И только заметка о тайне, связавшись с судьбой Гурова и Анны Сергеевны, творчески выжила, уцелев, стала зерном произведения.

# 6

## СУТЬ И ПОДРОБНОСТИ

Чехов писал Е. М. Шавровой по поводу ее произведений: они — «простите, до такой степени выветрились в моей памяти, что я помню только остовы рассказа, но совсем не помню подробностей и той сути, которая решает судьбу всякого рассказа» (19 ноября 1891 года; XV, 265).

Суть рассказа здесь упомянута вместе с подробностями. Без них — один голый остов.

Целостность художественного произведения — суть, раскрытая в подробностях. Не проиллюстрированная, не показанная на единичном факте. Не то чтобы писатель задался готовой мыслью и — за примерами ходить недалеко — продемонстрировал для наглядности на конкретном материале.

Художник мыслит образами, а не примерами, не иллюстрациями и не наглядными пособиями.

Вот еще одно письмо Чехова Е. М. Шавровой, спустя пять лет, опять по поводу ее рассказа:

«Это хорошая, милая, умная вещь. Но, по своему обыкновению, действие Вы ведете несколько вяло, оттого рассказ местами кажется тоже вялым. Представьте себе большой пруд, из которого вода вытекает очень тонкой струйкой, так что движение воды не заметно для глаза; представьте на поверхности пруда разные подробности — щепки, доски, пустые бочки, листья, все это, благодаря слабому движению воды, кажется неподвижным и нагромоздилось у устья ручья. То же самое и в Вашем рассказе: мало дви-

жения и масса подробностей, которые громоздятся» (26 ноября 1896 года, XVI, 395).

Чеховское сравнение образно раскрывает неразрывную взаимосвязь сути и подробностей в художественном произведении. «Разные подробности» отражают общее «движение воды»: если оно замедляется, останавливается — они начинают «громоздиться».

Может показаться: естественно и общеизвестно — содержание и форма едины, в каждой поэтической частности, как в капле воды и т. п.

Все так, но иногда вопрос начинается не с неясности, а, наоборот, с очевидной ясности. Не будем бояться прописей. В конце концов то, что истина прописная, еще не лишает ее истинности. Все дело, очевидно, в том, чтобы видеть в ней не венец премудрости, но отправной пункт.

Последуем за Чеховым, за его картинным описанием: произведение — протекающий пруд, на поверхности «разные подробности». Они не должны беспорядочно скапливаться, они не сами по себе. Это не груда обломков. Позднее Чехов возвратится к этой мысли [1].

Деталь — не только частное проявление характерного. Она — носитель движения в рассказе. Не просто «как в капле воды», но — движущейся воды.

То, что Котик из повести «Ионыч» играет «на фортепьянах»,— черта ее характера. Но, как мы помним, с этой подробностью связывается весь сюжет повести, взаимоотношения героини с Ионычем, вплоть до его заключительной фразы: «Это вы про каких Туркиных? Про тех, у которых дочь играет на фортепьянах?» (III, 31, 3).

Подробность возникает в черновой заметке не как статическая деталь, но — движущаяся. Не только примета образа, но и момент его движения.

---

[1] Спустя год он напишет Л. А. Авиловой: «...Один рассказ совсем исчезает под массой пейзажных обломков, которые грудой навалены на всем протяжении от начала рассказа до (почти) его середины» (3 ноября 1897 г., XVII, 168).

В центре внимания многих современных исследователей — художественное произведение как система, поэтическая структура. Порой эти понятия выглядят не как термины, а как признак хорошего тона. Можно, однако, назвать основательные работы, где авторы дотошно, старательно, скрупулезно изучают текст как структурное целое. Беда некоторых из таких работ в том, что произведение рассматривается как нечто неподвижное. Протекающий «пруд» кажется застывшим, как будто замерзшим. Что-то вроде катка, на котором раскатываются, выписывая сложные пируэты, авторы.

И деталь соотносится с неким неподвижным целым. Пользуясь словами из чеховского письма, исследователи, не видя скрытого «движения воды», фиксируют отдельные подробности — «щепки, доски, пустые бочки, листья».

Пример с игрой Котика на фортепьянах не случайный и не единичный. Деталь рождается как некая точка, за которой уже видится бегущая пунктирная линия.

Работая над повестью «Три года», Чехов записывает:

«Был счастлив только раз в жизни — под зонтиком» (I, 35, 15).

Затем, несколькими страничками ниже:

«Был только раз счастлив — под зонтиком» (I, 39, 4).

И в третий раз:

«... [Зон] Был однажды счастлив: под зонтиком» (I, 40, 3).

Чехов обдумывает повесть, сюжет, ситуации, реплики героев — как бы под мысленный аккомпанемент этой детали. Возникает она как «разовая»: «только раз счастлив», «однажды». Но за ней — многократность повторения детали, несущейся вместе с общим «протеканием» повести.

Исследователи обращали внимание на то, как проходит эта подробность — зонтик Юлии — сквозь всю повесть[1].

---

[1] П. С. Попов. Творческий генезис повести А. П. Чехова «Три года». «Чеховский сборник». М., Об-во А. П. Чехова и его

Героиня забывает зонтик у Лаптевых. Алексею Лаптеву кажется, что около него, этого обыкновенного, не нового зонтика, с дешевой ручкой из простой белой кости, «даже пахнет счастьем» (VIII, 396). Не выпуская зонтик из рук, он пишет письмо другу о своей любви. Затем — возвращает зонтик Юлии, но не отдает, а просит подарить ему на память — «Он такой чудесный!» (VIII, 399). Прижимая зонтик к груди, объясняется в любви и — получает отказ.

А потом, уже в финале повести, когда герой расстается с надеждой на счастье, он говорит Юлии:

«Его <счастья> нет. Его не было никогда у меня и, должно быть, его не бывает вовсе. Впрочем, раз в жизни я был счастлив, когда сидел ночью под твоим зонтиком. Помнишь, как-то у сестры Нины ты забыла свой зонтик? — спросил он, обернувшись к жене.— Я тогда был влюблен в тебя и, помню, всю ночь просидел под этим зонтиком и испытывал блаженное состояние» (VIII, 468).

Затем Юлия будет долго смотреть на зонтик и в самом конце повести выйдет навстречу Лаптеву со «старым знакомым зонтиком» в руках и признается ему в любви.

Можно сказать, что зонтик связан с течением сюжета в повести «Три года», как игра на фортепьянах в «Ионыче».

Было ли у Чехова предощущение того, какую роль сыграет этот зонтик в повести, когда он делал первые записи? Очевидно, было — возникало уже в тот момент, когда вно-

---

эпохи, 1929, стр. 270—272; А. Белкин. Чудесный зонтик. Об искусстве художественной детали у Чехова. «Литературная газета», 1960, 26 января. В дополненном виде статья вошла в его сб. «Читая Достоевского и Чехова. Статьи и разборы». М., «Художественная литература», 1973, стр. 221—229.

О роли этой детали говорила Э. А. Полоцкая в докладе: «Три года». От романа — к повести» (Дом-музей А. П. Чехова в Москве, 25 апреля 1973 г.). См. ее статью — с тем же названием — в сб. «В творческой лаборатории Чехова». М., «Наука», 1974, стр. 29, а также статью Е. Добина «Деталь у Чехова как стержень композиции» («Вопросы литературы», 1975, № 8, стр. 138—141). Вошло в его книгу «Искусство детали, наблюдения и анализ». Л. «Советский писатель», 1975, стр. 139—143.

сились черновые заметки. Мы видели, что Чехов три раза записал о зонтике. Третью запись мы привели в сокращении. Вот ее полный текст — Лаптев разговаривает с Юлией, вернувшейся домой: «Он, взявши ее за руку: у меня такое чувство, будто жизнь наша уже кончилась и теперь начнется полужизнь, скука. Когда я узнал о болезни брата и проч. [Зон]. Был однажды счастлив: под зонтиком».

В этой третьей записи Чехов намечает канву разговора Алексея Лаптева и Юлии. Записав вначале о герое: «Был счастлив только раз в жизни — под зонтиком» (I, 35, 15), Чехов затем, возвращаясь к этой записи, все больше представляет деталь во времени, в разных ее поворотах, в течении сюжета.

Именно так разворачивались в его сознании подробности, штрихи, реплики к повести «Ионыч» — детали, протекающие во времени, выступающие как некие знаки эволюции героев.

«От кредитных бумажек пахло ворванью» (I, 76, 14) — в повести будут сначала описаны эти бумажки, добытые докторской практикой Ионыча, его главное развлечение. А потом, в решающем последнем разговоре с Котиком, она патетически воскликнет: «Какое счастье быть земским врачом, помогать страдальцам, служить народу. Какое счастье!» — он вспомнит «про бумажки, которые он по вечерам вынимал из карманов с таким удовольствием», и огонек в его душе погаснет. (IX, 301).

Записанная в I книжке деталь слита с сюжетом. Она не только его частность, но его носитель, частица сквозного движения.

Следующая запись к «Ионычу».

«Мальчик лакей: умри, несчастная!» (I, 83, 4).

И эта деталь, возникая как «одномоментный» штрих, разрастается во времени. В одной из следующих заметок, где намечается в нескольких строках вся повесть, деталь становится «разномоментной»: «...Мальчик в передней: умри, несчастная! <...> Через 3 года я пошел в 3-й раз, маль-

чик был уже с усами <...> Опять та же имитация: «умри, несчастная» (I, 85, 7).

Один из самых авторитетных исследователей Чехова А. Б. Дерман, кажется, первый обратил внимание на то, как изображает автор «Ионыча» все большее преуспевание героя. Сначала сообщается, что в город Ионыч идет пешком— «своих лошадей у него не было»; затем упоминается «своя пара лошадей и кучер Пантелеймон в бархатной жилетке». Спустя четыре года — уже не пара, а «тройка с бубенчиками». И — заключительное описание: «Кажется, что едет не человек, а языческий бог».

«Почти все изложение истории карьеры Старцева,— отмечает исследователь,— заменено четырьмя последовательными моментами его «способов передвижения» [1]. Он приводит и другие примеры «замены подробных описаний — опорными точками для читательского воображения». Тем самым «Чехов достигает и эмоциональной насыщенности своих вещей (ибо в работу создания образа вовлекался читатель, из пассивного гурмана обращаясь в активного сотрудника) и предельной краткости их, которая с течением времени становилась в глазах Чехова синонимом талантливости...» [2].

Сказано верно — об эмоциональной насыщенности произведений Чехова, об их предельной краткости и — в связи с этим — повышенной роли детали. К этому нужно добавить: все черновые записи к повести «Ионыч» показывают, что художественная деталь, рождающаяся в сознании художника, имеет особое измерение — она возникает как категория художественного времени, слита с развитием сюжета.

---

[1] А. Дерман. Творческий портрет Чехова. М., изд-во «Мир», 1929, стр. 263—264. Книгу эту сильно критиковали, в ней, действительно, немало спорного. Но сегодня, спустя десятилетия после ее выхода в свет, ясно ощущается — талантливая, остро и убежденно написанная работа о Чехове не устарела — в отличие от многих казавшихся в свое время бесспорных работ.

[2] Там же, стр. 265.

Вначале мы говорили о чеховской записи — она как удар, укол, мгновенный очерк. Теперь мы видим, что вместе с ней включается *движение* будущего рассказа, повести, пьесы.

Писатель мыслит образами, это значит — движущимися образами, в них и осуществляется общее движение поэтического времени, эволюция героев, сдвиги и повороты в их взаимоотношениях, в духовной и душевной жизни.

Общеписательские черты получают у Чехова особое преломление. Одна из особенностей его художественного мышления, глубокая, коренная, если можно так сказать, исконно чеховская: он отказывается от богатства, «громождения» деталей, и это как бы компенсируется тем, что одна и та же деталь, развиваясь, предстает перед читателем в разных поворотах. Толстовский принцип: богатство деталей; чеховский — богатство детали, незаметно выделенной; как будто, повторяясь, она варьируется, встречается с самой собой — изменившейся.

В повести «Попрыгунья»: сначала дается описание «миленького уголка» Ольги Ивановны — стены, оклеенные лубочными картинами, «красивая теснота» всяких безделушек. А в конце, когда умирает ее муж Дымов, знаменитость, которую она проморгала,— «Стены, потолок, лампа и ковер на полу замигали ей насмешливо, как бы желая сказать: «Прозевала! прозевала!» (VIII, 75).

Сперва описываются такие же миленькие наряды, ловко перекрашенные и перешитые из старых,— «просто чудеса, нечто обворожительное, не платье, а мечта» (VIII, 54). А когда заболел Дымов, которому уже не поправиться,— «без всякой надобности она взяла свечу и пошла к себе в спальню и тут, соображая, что ей нужно делать, нечаянно поглядела на себя в трюмо. С бледным, испуганным лицом, в жакете с высокими рукавами, с желтыми воланами на груди и с необыкновенным направлением полос на юбке, она показалась себе страшной и гадкой» (VIII, 71).

Поэтическая деталь у Чехова как будто глядится в зеркало, узнает себя и не узнает.

В «Черном монахе» Коврин спускается по крутому берегу к реке. На угрюмых соснах кое-где отсвечивают солнечные лучи. Мимо него проносится видение — монах в черной одежде, с седою головой и черными бровями. Коврин заболевает, его везут к доктору, он лечится, выздоравливает и снова едет в деревню. Опять спускается к реке: «Угрюмые сосны с мохнатыми корнями, которые в прошлом году видели его здесь таким молодым, радостным и бодрым, теперь не шептались, а стояли неподвижные, точно не узнавали его» (VIII, 287). И, умирая, он будет звать Таню, сад, парк, «сосны с мохнатыми корнями».

Эти сосны в повести — деталь пейзажа. Но ясно, что — не только. Как зеркало в «Попрыгунье», они отражают состояние героя, тот сюжет его души, который и определяет внутреннее движение повести.

В той же повести «Три года» Лаптев и Юлия входят в дом. На лестнице, с зонтиком в руках, он объясняется ей в любви. Она отказывает ему и, поднимаясь выше по ступеням, скрывается (VIII, 400). Потом она дает согласие, но их семейная жизнь отравлена сознанием, что это из-за «проклятых денег». Юлия едет из Москвы в свой родной город, входит в дом. «Идя по лестнице, Юлия вспомнила, как здесь объяснялся ей в любви Лаптев, но теперь лестница была немытая, вся в следах» (VIII, 444).

Лестница здесь тоже своего рода поэтическое зеркало — как трюмо в «Попрыгунье», как сосны в «Черном монахе».

Теперь можно уточнить то, что говорилось раньше. Деталь у Чехова отражает движение рассказа (или повести, пьесы). Но не просто отражает. Характерная форма развития чеховской художественной детали — ее повторение: столкновение с самой собой в изменившихся условиях, в новом состоянии героя.

Если сюжет, кратко говоря,— история характера, то чеховские детали — моменты этой истории, ее преломленные

отражения, длящиеся во времени, поэтические зеркала и зеркальца, то исчезающие, то вновь возникающие в знакомом, но чем-то изменившемся обличии.

Однако и с таким уточнением все равно вывод о роли детали у Чехова неполон. В самом деле, он касается лишь ее соотнесенности с сюжетом. Но ведь она — не только момент сюжета, а частица того целостного и по-своему замкнутого понятия, каким является художественное произведение.

Подобно условно-метафорическому протекающему «пруду», о котором писал Чехов, произведение имеет свои очертания, свой объем и состав.

И подробность в произведении — некая точка, соотнесенная не только с пунктирной линией движения сюжета. Она находится в разных соотнесениях и прежде всего — с произведением как целым.

Деталь — точка целостности.

М. Шагинян пишет в воспоминаниях об одном концерте Рахманинова:

«Один раз, во время антракта, когда в зале стояла буря неистового восторга и трудно было пробраться через толпу, войдя к нему в артистическую, мы увидели по лицу Рахманинова, что сам он в ужасном состоянии: закусил губу, зол, желт. Не успели мы раскрыть рот, чтобы его поздравить, как он начал жаловаться <...> Он говорит: «Разве вы не заметили, что я точку упустил? Точка у меня сползла, понимаете!» Потом он мне рассказал, что для него каждая исполненная вещь — это построение с кульминационной точкой. И надо так размерять всю массу звуков, давать глубину и силу звука в такой частоте и постепенности, чтобы эта вершинная точка, в обладание которой музыкант должен войти как бы с величайшей естественностью, хотя на самом деле она величайшее искусство, чтобы эта точка зазвучала так, как если бы упала лента на финише скачек или лопнуло стекло от удара, как освобождение от последнего материального препятствия, последнего средостения

между истиной и ее выражением. Эта кульминация, в зависимости от самой вещи, может быть в конце ее и в середине, может быть громкой или тихой, но исполнитель должен уметь подойти к ней с абсолютным расчетом, абсолютной точностью, потому что если она сползет, то рассыплется все построение, вещь сделается рыхлой и клочковатой и донесет до слушателя не то, что должна донести. Рахманинов прибавил: «Это не только я, но и Шаляпин то же переживает. Один раз на его концерте публика бесновалась от восторга, а он за кулисами волосы на себе рвал, потому что точка сползла» [1].

Композитор-пианист говорит о кульминационной, вершинной точке. Но в известном смысле сказанное относится к каждой «точке» произведения: если она сползет, может рассыпаться произведение.

Мы говорили: целостность художественного произведения — суть, раскрытая в подробностях.

Точнее сказать: суть художественного произведения — это все художественное произведение от первой до последней строки.

Иначе говоря, произведение неделимо, оно не состоит из особых сущностных частей и других, малозначительных. Конечно, не все в нем равно важно, есть свой скрытый центр, кульминация. Но если перед нами художественное творение — не может быть в нем элементов, безразличных к целому или независимых от него.

К слову сказать, в наши дни не такая уж редкость — рецензии, где говорится: роман — большая удача, но есть длинноты, которые легко было бы редакторски урезать; или — поэма хороша, но такая-то глава в ней ни к чему и т. п.

Действительно, художественное произведение — как поэма Блока «Двенадцать». Ее невозможно урезать до «Один-

---

[1] Мариэтта Шагинян. Воспоминания о С. В. Рахманинове. «Воспоминания о Рахманинове», т. 2. М., Музгиз, 1957, стр. 201.

надцати» или расширить (для дополненного издания) до «Тринадцати».

Из всех определений поэзии, может быть, одно из самых счастливых — асеевское: «структурная почва поэзии»[1].

Частности в произведении искусства соотнесены с целым и связаны между собой.

Художник Роберт Фальк говорил в беседе с учениками:

«Надо писать бережно и ответственно, выверяя каждый мазок по отношению ко всему холсту и ко всем цветам. Слыхали вы, как рояль настраивают? Вот так надо «настраивать» свою живопись».

Эта выверенность каждой ноты, детали, мазка произведения искусства не ощущается слушателем, читателем, зрителем. Недаром Рахманинов говорит, что музыкант должен войти в обладание вершинной точкой «как бы с величайшей естественностью, хотя на самом деле она величайшее искусство».

Определение Николая Асеева — «структурная почва поэзии» — хорошо передает это двуединство подлинного искусства: строгое, выверенное, даже рассчитанное (не в математическом, а в другом, особенном смысле), оно вместе с тем органично, как почва, где все как будто растет само собой.

Созданное рукой художника творение искусства кажется нерукотворным. Сколько ремесленников оставляли «рукотворные памятники», не творения, а изделия, выделки, поделки.

Искусству не обязательно следует повторять формы самой жизни. Но и будучи открыто условным, оно соперничает с жизнью в непосредственности, естественной «самоходности» своего поэтического бытия.

---

[1] См. статью Ник. Асеева «О структурной почве в поэзии» в сб. «День поэзии». М., «Московский рабочий», 1956, стр. 155—158. Вошла в его собрание сочинений в 5-ти томах. М., «Художественная литература», т. 5, 1964, стр. 485—495.

Эта черта искусства — естественность, непринудительность, кажущаяся непроизвольность — получает у Чехова особое преломление. Неуловимая особенность и обаяние чеховской детали — в ее глубокой неслучайности под видом случайности.

Иллюзия случайности — вот что такое деталь у Чехова.

И споры критиков об этой иллюзии начались с первых же лет его литературной работы. Продолжаются они и сегодня.

Одно из проявлений художественного новаторства Чехова — понятия многогранного — в том, что он изменил соотношение между сутью и подробностями, между произведением как целостностью и деталью как его частицей.

Уже Антоша Чехонте отказался от прямолинейной программности произведения, подчеркнутости главной идеи, выявленности сути. Критики — народники и либералы — были, как известно, воспитаны на патетических призывах к добру, открытой приверженности прогрессу. Это были рыцари курсива и разрядки. Антоша Чехонте — чего стоит одно только это «Антоша» — производил на них впечатление шалуна. Впрочем, выражались и покрепче — «клоун», «фигляр». А. Скабичевский уверял, что автор «Пестрых рассказов» «пишет первое, что придет в голову» [1].

Лидер народнической критики Н. К. Михайловский увидел в произведениях молодого писателя бессмысленное нагромождение случайностей. Прочитав «Степь», он в письме к Чехову строго, укоризненно говорил о «прогулке по дороге не знамо куда и не знамо зачем» [2]. «Скучная история» бо-

---

[1] А. Скабичевский. «Пестрые рассказы» А. Чехонте. «Северный вестник», 1886, № 6, стр. 125. Чехов всю жизнь будет вспоминать эту рецензию с горечью и обидой.

[2] «Слово», сб. второй. М., 1914, стр. 216—217. «Распущенность и случайность» впечатлений в «Степи» отмечалась также в его статье по поводу «Скучной истории» (Н. К. Михайловский. Об отцах и детях и о г. Чехове. «Русские ведомости», 1890, № 104).

лее или менее удовлетворила требовательного критика, однако повесть «Палата № 6» опять не оправдала его надежд. Он сожалел, что «Скучная история» так и осталась «единственным произведением г. Чехова, которое представляет собою не ряд прекрасно ограненных бус, механически нанизанных на нитку, а цельный самородок» [1].

Спор Михайловского с Чеховым был сложным, многолетним; критик, требовавший ясности, определенности и последовательности позиций художника, даже в такой прямолинейной форме, принес Чехову не один только вред. Пройдут годы, и писатель скажет: «Я глубоко уважаю Н. К. Михайловского с тех пор, как знаю его, и очень многим обязан ему» (XVIII, 368) [2].

Многие исследователи Чехова, писавшие о заданности Михайловского, сами проявляли предвзятость к нему как критику — они судили о нем только по его ошибкам.

Сейчас нас интересует один момент в идейно-художественном споре Михайловского и Чехова — вопрос о «случайности» чеховской детали, о россыпи подробностей, за которыми нет сути,— бусы нанизаны на нитку «механически».

«Палата № 6» привела Михайловского к выводу о «том безразличии и безучастии, с которым г. Чехов направляет свой превосходный художественный аппарат на ласточку и самоубийцу, на муху и слона, на слезы и воду...» [3]

Когда приводят эти или подобные отзывы Михайловского, обычно сопровождают их не очень лестными словами о народнической узости критика. Но ведь и другие литераторы, далекие от народнического лагеря, нередко терялись

---

[1] Н. К. Михайловский. «Палата № 6». «Русские ведомости», 1892, № 335.

[2] Хотя Чехову же принадлежат слова: «Михайловский крупный социолог и неудачный критик, он так создан, что не может понять, что такое беллетристика» (М. Л. <М. В. Лавров>. А. П. Чехов. «Туркестанские ведомости», 1910, 26 февраля).

[3] Там же, в рецензии на повесть Михайловский не остановится на этом выводе, с годами пересмотрит его.

перед чеховской манерой повествования, недоумевали, говорили о случайности, отрывочности, бессвязности. Дело, очевидно, не просто в узости. Менялся принцип повествования. То, что нам, живущим после Чехова, кажется художественно естественным и оправданным, в годы, когда писатель еще только утверждал себя, многих ставило в тупик.

Дмитрий Васильевич Григорович, маститый писатель, добрый наставник молодого Чехова, «благовеститель», призвавший его к серьезной работе,— прочитав «Степь», смутился.

«Все дело в исполнении и также и задаче, главное — задаче, потому что на 10 печатных листах нельзя ограничиться рисовкою лиц и картин природы,— писал он Чехову,— невольно намечается цель, обязанность сделать какой-нибудь вывод, представить картину нравов такой-то среды или угла, высказать какую-нибудь общественную мысль, развить психическую или соцьяльную тему, коснуться какой-нибудь общественной язвы и т. д.» [1].

В повести «Степь» Григорович не уловил вывода, определенной, последовательно проведенной и выявленной общественной мысли — не увидел «сути».

А годом раньше, в феврале 1887 года, Чехов отозвался об отрывке из романа Григоровича «Сон Карелина» — и упрекнул своего учителя именно в том, к чему тот его призывал.

Чехову не понравились авторские вторжения, характеристики лиц — они «прерывают картину сна и дают впечатление объяснительных надписей, которые в садах прибиваются к деревьям учеными садовниками и портят пейзажи» (XIII, 281).

В поэтическом саде Чехова нет объяснительных надписей, плакатов со строго нацеленными указательными пальцами. Нет одной магистральной аллеи, в которую, как в

---

[1] «Слово», сб. второй. М., 1914, стр. 209.

главную, послушно впадали бы ручейками маленькие аллейки. Нет заданно симметричной планировки. Сад растет свободно, почти как лес — не как лес, но именно «почти как». И посетитель, привыкший к неукоснительным указателям, четким и однозначным ориентирам, очутившись впервые в этом саду, мог затеряться: куда идти и где здесь выход?

Чуть ли не столетие прошло со времени первых рецензий на Чехова. И уж казалось бы, точку зрения Скабичевского, Михайловского, других критиков о случайности чеховской детали, равноценности «мухи» и «слона» можно забыть за давностью лет.

Но и забытая, она опять возникает, в новом обличии. Другие критики снова говорят — серьезно и фундированно — о случайности детали у Чехова.

Дело, видимо, не в том, что представления живучи, а в том, что чеховская деталь сложна и обманчива.

В 1971 году в издательстве «Наука» вышла книга А. П. Чудакова «Поэтика Чехова». Автор серьезно занимается Чеховым, книга — итог многолетнего труда. Свою концепцию он высказывает убежденно и открыто, без хитроумных оговорок. Мнение свое старается не только не завуалировать, смягчить, но, наоборот, еще более заострить — чтобы все точки над і были поставлены.

Это особенно подкупает: мало ли приходилось читать работ, где автор играл со своей точкой зрения, как кошка с мышкой: то подбежит, то отбежит, а то и вовсе проглотит, как будто ее и не бывало. А. П. Чудаков в такие игры не играет, изъясняется четко и недвусмысленно.

Все это обязывает и о его книге отзываться столь же определенно. Нас интересует один вопрос (ему отведено в книге много места) — о природе чеховской детали, о сути и подробностях.

Как пишет А. Чудаков, всей дочеховской литературе присуща одна черта в изображении предметного мира героя: «его жилье, мебель, одежда, еда, способы обращения

персонажа с этими вещами, его поведение внутри этого мира, его внешний облик, жесты и движения,— все это служит безотказным и целенаправленным средством характеристики человека»[1].

Мы привели одну только фразу, но уже сразу проявилась подчеркнутая жесткость определений. Слова «безотказный», «целенаправленный» более подходили бы к какому-нибудь агрегату, нежели к поэтической детали. Однако дело не в частностях — важнее разобраться в главной мысли.

У Чехова — в отличие от всех писателей до него — «детали... посторонни фабуле» (стр. 145).

Вот один из примеров, приводимых в доказательство,— цитата из рассказа «Душечка»:

«Ветеринар уехал вместе с полком, уехал навсегда, так как полк перевели куда-то очень далеко, чуть ли не в Сибирь. И Оленька осталась одна.

Теперь она была уже совершенно одна. Отец давно уже умер, и кресло его валялось на чердаке, запыленное, без одной ножки».

«Ветеринар уехал, отец умер,— рассуждает исследователь.— Все сведения существенны, все нужны для того, чтобы полнее воспроизвести одиночество Оленьки. И даже кресло отца, которое теперь валяется на чердаке, в известном смысле служит тем же целям.

И единственная подробность, вносящая некую хаотичность в стройную систему целенаправленных деталей,— сообщение о том, что кресло это — «без одной ножки»!» (стр. 143).

В этом есть своя логика — не чеховская, а именно своя. Образная картина, нарисованная писателем, четко расчленена на два разряда деталей: «целенаправленные» (безотказные) — вроде того, что ветеринар уехал, отец умер. Тот факт, что кресло валяется на чердаке, А. Чудаков тоже от-

---

[1] А. Чудаков. Поэтика Чехова. М., «Наука», 1971, стр. 139.

носит сюда. Но вот то, что у кресла одной ножки не хватает,— это вносит «хаотичность» в «стройную систему».

Попробуем стать на точку зрения исследователя. Допустим, что перед нами действительно два типа деталей — целенаправленных и случайных, вносящих хаотичность. Но любопытно: куда отнести чеховское упоминание, что кресло «запыленное»? Что это за пыль — целенаправленная или хаотическая?

Этим вопросом задаешься вовсе не «для смеху». Если так строго делить образную картину на целенаправленные и нецеленаправленные детали, поневоле возникнет сомнение: что куда относить?

Оставим вопрос о запыленном кресле открытым и перейдем к ножкам кресла.

«Гипертрофированные размеры этой подробности становятся еще яснее и необычнее, если вспомнить, что не только об этом кресле не говорилось ранее ни слова, но и о самом отце Оленьки, кроме чина и фамилии, автор не счел нужным сообщить читателю.

Неожиданная живописность этой детали, несомненно, сродни сообщению об огурце и моченом яблоке «на сукне, без тарелки» в «Палате № 6» (стр. 144).

Исследователь рассуждает по-своему вполне логично. Раз уж кресло выбросили, действительно неважно — три у него ножки или все четыре. Однако такой хозяйственный, деловитый подход явно недостаточен для того, чтобы определить — случайна или не случайна недостающая ножка кресла в произведении.

Вспоминаются беседы с Маршаком. Он часто сетовал: когда читаешь иных литературоведов и критиков, кажется, что у них руки — в варежках: мелкую деталь не ухватишь.

Впрочем, ножка кресла — деталь и не такая уж мелкая.

Перейдем теперь к столь же непонятному, хаотичному и нецеленаправленному огурцу из «Палаты № 6». Чуть выше

приводится цитата из этой повести — речь идет о докторе Андрее Ефимовиче Рагине.

«Жизнь его проходит так. Обыкновенно он встает утром, часов в восемь, одевается и пьет чай. Потом садится у себя в кабинете читать или идет в больницу <...> Андрей Ефимыч, придя домой, немедленно садится в кабинете за стол и начинает читать <...> Чтение всякий раз продолжается без перерыва по нескольку часов и его не утомляет. Читает он не так быстро и порывисто, как когда-то читал Иван Дмитрич <больной палаты № 6>, а медленно, с проникновением, часто останавливаясь на листах, которые ему нравятся или непонятны. Около книги всегда стоит графинчик с водкой и лежит соленый огурец или моченое яблоко *прямо на сукне, без тарелки»* (стр. 143).

Все шло так хорошо, целенаправленно, и вдруг — нá тебе: совершенно неизвестно зачем и откуда взявшаяся деталь. Набрав ее курсивом, А. Чудаков комментирует: «Какая художественная надобность вызвала к жизни эту неожиданную подробность, непомерно разрастающуюся благодаря своей живописной единственности — на общем фоне чисто логических рассуждений, фоне, лишенном до сей поры всякой картинности?»

Получается так: соленый огурец или моченое яблоко — это образно, конкретно, есть тут своя «живописная единственность». А вот то, что Андрей Ефимыч садится за стол, читает, не быстро и порывисто, как Иван Дмитрич, а медленно, с проникновением, часто останавливаясь на местах, которые ему нравятся или непонятны,— все это почему-то оказывается «чисто «логическими рассуждениями».

«Ведь только при сугубо умозрительном подходе,— развивает свою мысль исследователь,— может показаться, что эта деталь призвана символизировать некую черту личности героя — его неряшливость, например».

Действительно, не стал бы Чехов специально, как доктор, отмечать элемент известной антисанитарии в поведении героя.

«Дело не в том даже, что черта эта не подтверждается в дальнейшем, а в том, что эта деталь очевидно *перерастает* узко характерологические цели, что она является из некоей другой сферы и преследует цели иные, несоотносимые с теми, которыми «заряжены» остальные детали» (там же).

Нам, однако, вовсе не кажется, что деталь, многозначительно выделенная курсивом, — соленый огурец или моченое яблоко, которые лежат *прямо на сукне, без тарелки,*— из иной сферы; все, что было сказано до огурца и яблока, нисколько не представляется нам чисто логическим. И эта выделенная курсивом деталь очень «характерологична» по отношению к герою с его проповедью безразличия к жизненным и бытовым невзгодам, неурядицам, неудобствам.

Приведя еще несколько примеров деталей, «посторонних фабуле», случайных даже по отношению к конкретному эпизоду, А. Чудаков формулирует вывод:

«Все эти детали и подробности — одного типа. Их назначение и смысл не находятся в прямой связи с чертой характера, содержанием эпизода, развитием действия. Для таких непосредственных задач они как бы не нужны.

Имея в виду панораму произведения в целом, можно было бы сказать, что такие детали не мотивированы характером персонажа и фабулой вещи» (стр. 146).

Далее автор уточняет: не нужны не вообще, не то чтобы уж вовсе бессмысленны. Это — детали нового способа изображения: «такой способ можно определить как изображение человека и явления путем высвечивания не только существенных черт его внешнего предметного облика и окружения, но и черт *случайных»* (стр. 146).

Желая как можно более прочно застолбить точку зрения, А. Чудаков повторяет: «В дочеховской литературной традиции описание тяготеет к возможно большей целесообразности любой мелочи». У Чехова — тяготение «к образному полюсу — случайной, характеристичной детали, не имеющей прямого отношения к герою или сцене» (стр. 152). Пишет о «случайностном мире предметов», из которого не

может быть выключен чеховский герой (стр. 163), рассказывает о «формировании случайностного принципа изображения» у Чехова (стр. 275). «Чеховское случайное,— читаем в заключительных строках книги,— не проявление характерного, как было в предшествующей литературной традиции,— это собственно случайное, имеющее самостоятельную бытийную ценность и равное право на художественное воплощение со всем остальным» (стр. 282).

Все выглядит солидно, даже внушительно — однако лишь до тех пор, пока построения исследователя не касаются живой почвы чеховского творчества. Этого соприкосновения концепция не выдерживает. То, что А. Чудаков считает «случайностным», оказывается «закономерностным».

Пользуясь словами из чеховского письма Е. М. Шавровой, разные подробности на поверхности протекающего пруда, «щепки, доски, пустые бочки, листья», находятся в гораздо более глубокой связи с общим развитием характеров и сюжета, чем это представляется автору «Поэтики Чехова».

Вспоминаются слова Вершинина из «Трех сестер»: «едва ли кто-нибудь из нас обладает достаточно правильной точкой зрения, чтобы отличать лишнее от того, что в самом деле необходимо» (XI, 588, журнальный текст).

Может быть, лучше всего сказал о том, как обманчива случайность чеховского изображения, его деталей и «мазков», Лев Толстой — в своем известном отзыве: «Смотришь, как человек будто бы без всякого разбора мажет красками, какие попадутся ему под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собою не имеют. Но отходишь на некоторое расстояние, посмотришь, и в общем намечается цельное впечатление...» [1]

Когда читаешь книгу А. Чудакова, кажется, что автор писал ее, не «отойдя на некоторое расстояние».

---

[1] А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого. М., 1959, стр. 98.

Решая вопрос, нужна деталь или нет, целенаправленная она или случайная, исследователь все время соотносит ее только с данным, конкретным, узко взятым эпизодом.

«Сцена с поцелуем в «Ионыче» не освобождена от «неподходящих» сопутствующих подробностей — например, от городового, который «около освещенного подъезда клуба» кричит «отвратительным голосом» на кучера: «Чего стал, ворона? Проезжай дальше» (стр. 152).

Верно — если соотносить деталь только с этим эпизодом.

Неверно — если воспринять эту же деталь как частицу структуры целостного произведения.

Вот сцена, «не освобожденная» от городового:

Ионыч провожает Екатерину Ивановну, Котика, в клуб на танцевальный вечер. Они едут в коляске. Екатерина Ивановна «вдруг вскрикнула от испуга, так как в это самое время лошади круто поворачивали в ворота клуба, и коляска накренилась. Старцев обнял Екатерину Ивановну за талию; она, испуганная, прижалась к нему, и он не удержался и страстно поцеловал ее в губы, в подбородок и сильнее обнял.

— Довольно,— сказала она сухо.

И чрез мгновение ее уже не было в коляске, и городовой, около освещенного подъезда клуба, кричал отвратительным голосом на Пантелеймона <кучера>:

— Чего стал, ворона? Проезжай дальше!» (стр. 295—296).

Деталь как будто действительно неподходящая.

Но попробуем прочитать эпизод не отдельно, не вырывая его из общей ткани произведения.

Мы видели, что повесть «Ионыч» строится по принципу повторяющихся и варьирующихся деталей: шуточки Ивана Петровича, игра на фортепьяно Котика, «Умри, несчастная!», экипаж, в котором ездит Ионыч. Детали эти проходят сквозь ткань произведения своеобразными пунктирными линиями.

Теперь мы подошли к другой особенности построения чеховских произведений.

Ионыч влюблен в Екатерину Ивановну. Они выходят вечером в сад. «Что вам угодно?» — спрашивает она «сухо, деловым тоном» (VIII, 292).

Дурачась, она назначает ему свидание поздно вечером на кладбище. Ионыч ходит по аллеям ночью, душа его жаждет любви, и вдруг «точно опустился занавес» — луна ушла под облака, все темнеет, Ионыч находит своих лошадей и, садясь в коляску, думает: «Ох, не надо бы полнеть!» (VIII, 294).

На другой день с утра он приходит к Туркиным делать предложение и, слушая Ивана Петровича, думает: «А приданого они дадут, должно быть, не мало» (VIII, 295).

Так все время, в каждом эпизоде — вспыхивает чувство героя и — точно опускается занавес: восторг исчезает, как луна, ушедшая под облака; его сбивают грубые, сугубо прозаические голоса жизни или собственные расчетливо-трезвые мысли; он как будто перебивает самого себя.

И в последний раз, когда он после четырехлетнего перерыва разговаривает с Котиком, «огонек все разгорался в душе»; но потом он вдруг вспоминает о грязных кредитных бумажках — «и огонек в душе погас».

В ряду этих эпизодов, построенных на контрастах, на грубом «перебивании» мечты, любви, иллюзии счастья Ионыча, находится и сцена с поцелуем в коляске и с «неподходящим» городовым.

Деталь не только сливается с движением сюжета — она все время проходит сквозь «контрастные поля», сквозь тихие разряды внутренних столкновений.

Не учитывая этой особенности структуры произведений Чехова, нельзя уловить и характерные черты детали.

В прозе Чехова, полагает А. Чудаков, присутствие подробностей «не оправдано» задачами ситуации — они не движут к результату диалог или сцену; они даже не усиливают

и не ослабляют тех смыслов, которые заложены в слове героя» (стр. 153).

Оправдана деталь или не оправдана — это решается не в пределах ситуации. Для обоснования своего вывода А. Чудаков кроме примера с поцелуем в коляске и городовым приводит эпизод из повести «Учитель словесности»: «придя для решительного объяснения, герой «Учителя словесности» застает свою Манюсю с куском синей материи в руках. Объясняясь в любви, он «одною рукой держал ее за руку, а другою — за синюю материю» (стр. 152).

Не мотивированно, не оправданно, не движет к результату диалог или сцену...

Выражение, которое так часто о себе напоминает,— писатель мыслит образами — означает еще и то, что мыслит он не отдельными образами, не обособленными подробностями, но — образами как частями, частицами, частностями целостного произведения. Оно возникает как «целостность» и так в его сознании развивается [1].

— Изучают поэзию, а не «мотивы»,— часто повторял Корней Иванович Чуковский.

---

[1] В статье «Целостность литературного произведения» М. М. Гиршман приводит пример, взятый из книги Г. Нейгауза «Об искусстве фортепьянной игры»: «Моцарт говорит, что иногда, сочиняя в уме симфонию, он разгорается все более и более и наконец доходит до того состояния, когда ему чудится, что он слышит всю симфонию от начала до конца сразу, одновременно, в один миг! (Она лежит перед ним, как яблоко на ладони.) Он еще добавляет, что эти минуты — самые счастливые в его жизни, за которые он готов ежедневно благодарить создателя». «Очень важно здесь то,— замечает автор статьи,— что симфония — длящаяся во времени целостность — слышится вся, одновременно, в один миг, и последующий процесс ее развертывания основывается на развитии уже рожденной целостности, а не конструировании ее из многообразия отдельных деталей» («Проблемы художественной формы социалистического реализма». В двух томах, т. II. «Внутренняя логика литературного произведения и художественная форма». М., «Наука», т. II, 1971, стр. 52).

Композиторы рассказывают о Д. Д. Шостаковиче — он спросил своего ученика, почему тот так долго не завершает свой концерт. Ученик ответил: я никак не могу найти музыкальную тему вещи. Шостакович возразил:

— Пишут не тему, а вещь.

Нельзя говорить об отдельном мотиве, теме, детали, подробности, забывая о поэтическом круге целостности.

Так и в примере из «Учителя словесности». Объясняясь в любви, герой держит одной рукой Манюсю за руку, а другою — за синюю материю. Ну при чем здесь, правда, синяя материя?

Однако не будем рассуждать о синей материи в отрыве от всей словесной ткани.

В «Учителе словесности» (1889—1894) Чехов намечает принцип повествования, который характерен для «Ионыча» и многих прозаических вещей 90-х — 900-х годов (по-своему преломится он в драме): каждый эпизод, сценка строятся на контрастном столкновении душевного мира героя, влюбленного Никитина, и — грубой, пошлой действительности.

Никитину «хотелось заговорить о том, как страстно он ее <Манюсю> любит» — но вскоре они возвращаются домой, где их встречает реплика отца Манюси, старика Шелестова:

— Это хамство!.. Хамство и больше ничего. Да-с, хамство-с!» (VIII, 352).

Все время — что бы ни сделал, ни подумал, ни почувствовал герой — ему отвечает громкое, троекратное, как «ура», хамство окружающей жизни.

Никитина томит любовь, он хочет поделиться с соседом и товарищем, учителем, но тот встречает его такими скучными, занудными речами, что разговор продолжаться не может: «Хотел было я рассказать вам нечто романическое, меня касающееся, но ведь вы — география!» — говорит Никитин (VIII, 358).

Венчание Никитина и Манюси перебивается суровым го-

лосом протоиерея: «Не ходите по церкви и не шумите...» (VIII, 363).

И самое печальное — в облике любимой Манюси все больше проглядывает унылое, прозаическое, расчетливое существо. Она не только старательно вьет семейное гнездышко, но заводит солидное хозяйство, с тремя коровами, с бесчисленными кувшинами, горшочками со сметанами, дрожит над каждым горшочком.

Читая сцены и диалоги в повести, мы все время ощущаем этот скрытый диалог любви и быта, поэзии и прозы. Так же, с удивительной последовательностью построения, дана и сцена объяснения в любви героев.

Никитин вошел в комнатку — маленькую, проходную и темную. Сюда же «вбежала Манюся в темном платье, с куском синей материи в руках, и, не замечая Никитина, шмыгнула к лестнице.

— Постойте...— остановил ее Никитин.— Здравствуйте, Годфруа... Позвольте...

Он запыхался, не знал, что говорить; одною рукой держал ее за руку, а другою — за синюю материю...» (VIII, 360)

Потом эта синяя материя упадет, Никитин возьмет Манюсю за другую руку, они объяснятся, будут бегать по саду, освещенному полумесяцем; а когда Никитин заговорит о своей любви с отцом Манюси, опять послышится «хамство» и сестра Манюси крикнет: «Папа, коновал пришел!»

Чеховская деталь — не только точка, проносящаяся пунктиром «во времени» произведения. Она проходит между двумя полюсами — высокого и низменного, поэтического и грубого.

«Синяя материя», с которой шмыгнула — не пробежала, не порхнула, а шмыгнула — Манюся, деталь менее всего «случайностная». Никитин держит Манюсю одной рукой за руку, другой — за синюю материю. Здесь нет аллегории, дурной символичности. Но нельзя не ощутить отблеска того

двоемирия, на котором последовательно построен весь сюжет повести, вся ее образно-композиционная структура[1].

В финале рассказа «Дама с собачкой» сказано, что Анна Сергеевна, ждавшая Гурова в «Славянском базаре», была одета «в его любимое серое платье» (IX, 371).

С точки зрения А. Чудакова можно было бы заметить: случайностно, нецеленаправленно. Почему серое, а не малиновое?

Но это «серое платье», которое так идет «красивым, серым» глазам героини, так же, как и синяя материя в «Учителе словесности»,— деталь, несущая на себе отпечаток сквозного диалога любви и пошлости, мечты и хамства. Мы уже говорили о контрасте серого платья Анны Сергеевны и — серого забора, серого солдатского сукна на полу в гостиничном номере, серой от пыли чернильницы, «серого, точно больничного, одеяла» (IX, 367).

Деталь, которую записывает Чехов, не только исходный пункт для развития мотива — с повторениями и вариациями. Подробность, иногда самая мелкая, возникает как бы на тончайшем лезвии — на грани, границе, где идет главный конфликт образных тем: любви и пошлости, человека и футляра, Ионыча влюбленного и Ионыча ожиревшего.

Вернемся снова к первым черновым наброскам повести «Ионыч». Мы помним, что в записной книжке два ряда заметок — о семействе Филимоновых (Туркиных) и о самом Ионыче.

Теперь яснее становится, что перед нами не просто два ряда заметок, но две контрастно соотнесенных, конфликтных,

---

[1] А. С. Долинин писал о том, как «при помощи частой повторяемости какой-нибудь одной детали, приобретающей благодаря этому особую силу ударности, ставит он [Чехов] свои человеческие фигуры <...> И здесь борьба между собою двух противоположных воззрений на окружающую жизнь является для него наиболее конструктивной силой» (в ст. «Пародия ли «Татьяна Репина»?» Сб. «А. П. Чехов». Л., «Атеней», 1925, стр. 83).

спорящих образных сферы. Сюжет повести и рождается в противоборстве мотивов, связанных, с одной стороны, с влюбленностью «мешковатого доктора», с другой — со средой, его окружающей и как бы в нем самом прорастающей.

В этом смысле деталь: «От кредитных бумажек пахло ворванью» (I, 76, 14) — в самой середине, в гуще этого идейно-образного поединка. Конечно, можно задаться вопросом: почему именно ворванью, а не белугой? — но это будет праздный вопрос, он идет, так сказать, по линии рыбы, а не по логике художественного произведения.

Мы видели также, что рассказ «Дама с собачкой» возникал на основе разных рядов заметок — о губернском городе, Ялте, Москве, о даме с мопсом, о тайне. И здесь тоже требуется уточнение: каждая деталь к рассказу появляется на границе, где сталкиваются, с одной стороны, среда—губернская, столичная, курортная, с другой — Гуров и Анна Сергеевна с их «тайной».

Чеховская деталь — скромная, сдержанная — лишена нейтральности, она по ту или по эту сторону конфликта; или — как будто испытывает внутренний разрыв.

Запись к рассказу «Дама с собачкой»: «Кружева на панталонах, точно чешуя у ящерицы» (I, 90, 4) — это не просто меткий глаз художника.

В окончательном тексте говорится о прежних знакомствах Гурова с женщинами. Были среди них и очень красивые, холодные — «у которых вдруг промелькало на лице хищное выражение, упрямое желание взять, выхватить у жизни больше, чем она может дать; и это были не первой молодости, капризные, не рассуждающие, властные, не умные женщины, и когда Гуров охладевал к ним, то красота их возбуждала в нем ненависть, и кружева на их белье казались ему тогда похожими на чешую» (IX, 361).

Чеховская подробность между полюсами любви и ненависти, страсти и враждебности.

И в частности, эта запись помогает почувствовать почти неуловимый образный контраст, проходящий сквозь рас-

сказ: с одной стороны, женщины-хищницы, с кружевами, похожими на чешую. С другой — дама с собачкой, не с мопсом, а именно с собачкой, ее почти детская несмелость, угловатость; она и Гуров — точно «две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках» (IX, 372).

В первом случае — в человеке проступает грубо звериное; во втором — даже в таких словах, как «самец и самка», нет ничего грубого, животного; они звучат невинно, с какой-то неожиданной терминологической поэтичностью.

Мы помним, что в черновой записи к рассказу уважение людей к чужой тайне противопоставлялось постоянному стремлению животных раскрыть тайну, найти гнездо (I, 79, 7). В этой записи как художественной клеточке был заложен тот контраст животного и человеческого, который с такой чеховской незаметностью, неподчеркнутостью прозвучит в рассказе.

То, что в начальной записи — первотолчок мысли, намек, развивается затем в структуру, где эта мысль почти исчезает; произведение вбирает ее в себя — и она уже в прямом виде больше не существует.

Суть и подробности: в художественном произведении ни то, ни другое не существует в химически чистом виде. Уже по одному тому, что литература — не химия. Суть произведения, его сквозной идейно-образный конфликт вызывает напряжение; деталь не только находится в этом напряженном поле — она и сама создает его.

Мыслить образами значит мыслить подробностями,— именно так, а не давать сначала якобы некий чисто логический фон, в который врывается хаотическая деталь.

Это значит, например, изображая судьбу любви Никитина в «Учителе словесности», дать его разговор с коллегой (мы упоминали о нем):

«Никитин посидел около стола не больше минуты и соскучился.

— Спокойной ночи! — сказал он, поднимаясь и зевая,—

Хотел было я рассказать вам нечто романическое, меня касающееся, но ведь вы — география! Начнешь вам о любви, а вы сейчас: «В каком году была битва при Калке?» Ну вас к черту с вашими битвами и с Чукотскими носами!» (IX, 358).

Крах любви Никитина вырастает как могильный курган из тысяч и тысяч мелких камешков. Можно сказать, что суть этого краха — в подробностях.

Влюбленный Ионыч тоже мог бы, как Никитин, рассказать «нечто романическое». Но кому?

«Когда Старцев пробовал заговорить даже с либеральным обывателем, например, о том, что человечество, слава богу, идет вперед, и что со временем оно будет обходиться без паспортов и без смертной казни, то обыватель глядел на него искоса и недоверчиво спрашивал: «Значит, тогда всякий может резать на улице кого угодно? <...> И Старцев избегал разговоров, а только закусывал и играл в винт...» (IX, 298).

Эта ситуация — влюбленный герой заговаривает со своими знакомыми — часто встречается у Чехова. Перед нами — по-разному повторяющаяся деталь: герой заговаривает и — не может найти со своей средой общего языка.

В «Даме с собачкой», в журнальном тексте:

«Однажды ночью, выходя из докторского клуба со своим партнером, чиновником, он <Гуров> не удержался и сказал:

— Если б вы знали, с какой очаровательной женщиной я познакомился в Ялте!

— Когда?

— Этой осенью. Нельзя сказать, чтобы она была особенно красива, но впечатление она произвела на меня неотразимое. Я до сих пор еще сам не свой.

Чиновник сел в сани и поехал, но вдруг обернулся и окликнул:

— Дмитрий Дмитрич!

— Что?

— А давеча вы были правы: осетрина-то была не свежая!» (IX, 607).

Эти слова, такие обычные, вдруг возмущают героя до глубины души — вся жизнь кажется ему куцей, бескрылой, бессмысленной. «Дети ему надоели, банк надоел, не хотелось никуда идти, ни о чем говорить. А в ушах раздавались слова:

— Осетрина была не свежая!»

Здесь подробность вырастает в художественный знак всей жизни героя — «дикие нравы», «неинтересные, незаметные дни», «неистовая игра в карты, обжорство, пьянство, постоянные разговоры все об одном», «ненужные дела», «какая-то чепуха, и уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах»,— все о чем думает Гуров, ощутивший отвращение к окружающей жизни, все это сосредоточилось, сконцентрировалось и зазвучало в словах:

«— Осетрина была не свежая!»

Готовя текст для Собрания сочинений, Чехов сократил эту сцену, а слова партнера-чиновника изменил — он говорит Дмитрию Дмитричу:

«— А давеча вы были правы: осетрина-то с душком!»

Рассуждая логически, между осетриной «не свежей» и — «с душком» никакой разницы нет. Ее и не было бы, если речь шла только о ресторанном блюде. Но разница есть: «осетрина с душком» — здесь осязаемее передан самый дух художественной детали, ощущаемая за ней атмосфера жизни героя. Фраза не только отмечает «несвежесть» рыбы — в окончательном тексте она зазвучала как сугубо разговорная, живая, гурмански деловитая, почти профессиональная. Кажется, в этой фразе непосредственно заговорила окружающая Гурова среда[1].

---

[1] И то, что слова эти принадлежат самому Гурову («давеча вы были правы»), делает еще более напряженными отношения героя и среды.

Выражение «осетрина с душком» — своеобразная модель, по которой строятся чеховские детали. Слово «модель», сугубо современное, отдающее даже какой-то научной лихостью, не совсем в данном случае подходит — именно потому, что чеховские детали не строятся, не изготавливаются, а поэтически рождаются. Они всегда еще чем-то овеяны, за ними — атмосфера жизни. Они — как маленькие небесные тела, окруженные воздухом: «осетрина с душком»; «от кредитных бумажек пахло ворванью»; «в русских трактирах воняет чистыми скатертями» (I, 9, 3); «Ей казался ресторанный воздух отравленным табаком и дыханием мужчин...» (I, 26, 9); «Варенье. Молодая, недавно вышедшая дама варит варенье. Возле сидит maman. У дочери деспотические руки, короткие рукава. Мать обожает дочь. Священнодействуют. Чувствуется мучительство» (I, 67, 2).

Последняя запись начинается с варенья, а кончается — мучительством.

«Человек, который, судя по наружности, ничего не любит, кроме сосисек с капустой» (I, 68, 3).

Сосиски с капустой заняли место единственного увлечения в жизни.

Уже знакомая нам запись, не прямо связанная с рассказом «Дама с собачкой»:

«Чиновник носит на груди портрет губернаторши; откармливает орехами индейку и подносит ей» (I, 71, 3).

Портрет обожаемой губернаторши и откармливаемая индейка уравнены — они в одинаковой степени передают восторженную любовь чиновника.

Детали у Чехова, всегда начинаясь с малого, разрастаются: от осетрины с душком — к духу жизни, от кредитных бумажек, пахнущих ворванью,— к краху любви Ионыча, от крыжовника — к глупо прожитой жизни, от варенья — к мучительству, от сосисок с капустой — к увлечениям и привязанностям жизни.

«Кокотки в Монте-Карло, кокоточный тон; кажется и пальма кокотка, и пулярка кокотка...» (I, 85, 6).

Говорить о случайности чеховских деталей можно только не чувствуя их духа и тона, не ощущая связи «пулярки» с общим «кокоточным тоном».

«Изменившая жена — это большая холодная котлета, которой не хочется трогать, потому что ее уже [начал] держал в руках кто-то другой» (I, 105, 2).

Если бы Чехов не сделал этой записи, наверное, никогда никакой другой писатель не уподобил бы неверную жену котлете.

«Обед у гр. Орлова-Дав(ыдова). Толстые, ленивые лакеи, невкусные котлеты, чувствуется масса денег, невылазное положение, невозможность изменить порядки» (I, 115, 6).

Только Чехов может так просто, естественно, незаметно перейти от «невкусных котлет» к безнадежному выводу о невозможности изменить порядки.

«Патриот: «а вы знаете, что наши русские макароны лучше, чем итальянские! Я вам докажу! Однажды в Ницце мне подали севрюги — так я чуть не зарыдал!» И сей патриот не замечал, что он патриотичен только по съедобной части» (I, 137, 4).

Когда читаешь такую заметку — все ясно, автор сам в конце сказал о сущности подобного патриотизма «по съедобной части». Но в рассказах он так не скажет — только даст герою слова о макаронах, а читатель уже сам должен ощутить, понять, почувствовать, к чему эти макароны и по какой части такой патриотизм.

Все это разные примеры, их не выстроишь в один ряд. Общее здесь лишь в том, что деталь оказывается одухотворенной, говоря словами Чехова,— «атмосферическим явлением» (I, 113, 15).

Ненавязчивая и как бы незафиксированная, чеховская деталь исполнена тихой настойчивости. Она живет долговременной жизнью в сознании автора, который обращается к неким устойчивым ситуациям, моментам, подробностям снова и снова.

В устойчивости детали, в ее прочной образной и духовной «намагниченности» — одна из разгадок того, как из этих микромиров будет возникать структура произведения.

Так, у детали «осетрина с душком» — своя многолетняя биография, она увенчивает многие и многие образные размышления писателя.

Вспомним еще раз ранний рассказ «Два письма» (1884), подписанный псевдонимом «Человек без селезенки». Герой открывает в письме к дяде «сокровенную тайну» души: он любит Машеньку Мурдашевич, любит «страстно, больше жизни!» (III, 204). Дядя прочел письмо всем соседям, самой Машеньке, ее мужу, немцу Урмахеру. Свой ответ он заключает словами: «Немец прочел и похвалил. И теперь я всем показываю твое письмо и читаю. Пиши еще! А икра у Мурдашевича очень вкусная» (III, 205).

Конечно, природа рассказа «Два письма» отлична от рассказов зрелого Чехова. Здесь все — и выразительная фамилия Машеньки, и нарочно аффектированные признания племянника — подчинено комическому эффекту. И последняя фраза насчет вкусной икры у Мурдашевича — последний удар юмориста.

Однако в контрастном столкновении — излияния племянника и ответ дяди, завершающийся «икрой у Мурдашевича»,— можно уловить далекое предвестье того, что в другой художественной системе и манере прозвучит в разговоре Гурова с партнером-чиновником.

Деталь в чеховском произведении соотнесена с данным эпизодом, с движением сюжета, с конфликтным столкновением образных тем. Структурность художественного произведения проявляется еще и в том, что линии соотнесения деталей, частного и целого, мельчайшей подробности и всего произведения,— эти линии идут во многих направлениях. Деталь — как бы на перекрестке многих и многих образно смысловых, ассоциативных линий.

Слова чиновника: «А давеча вы были правы: осетрина-то с душком!» — заключают эпизод; вместе с тем — оказываются поворотным моментом в развитии внутреннего духовного сюжета Гурова. Это своеобразный пик пошлости, обыденщины, оскорбительно нечистой жизни.

А вот другой пик — красоты, чистоты, поэтичности. Гуров и Анна Сергеевна — в Ореанде. Ялта едва видна сквозь утренний туман.

«Подошел какой-то человек — должно быть, сторож,— посмотрел на них и ушел. И эта подробность показалась такой таинственной и тоже красивой. Видно было, как пришел пароход из Феодосии, освещенный утренней зарей, уже без огней.

— Роса на траве,— сказала Анна Сергеевна после молчания» (IX, 363).

Протягиваются нити от первых черновых записей — к целостной структуре рассказа. Уже на раннем этапе работы сталкивались записи о пошлой среде и — о тайне. В окончательном тексте это закрепилось в контрастном столкновении двух миров, «двух жизней» героя, причем каждая увенчивается выразительной, одухотворенной деталью.

«Осетрине с душком» противостоят подробности — «такие таинственные и тоже красивые». Слова партнера-чиновника и слова Анны Сергеевны — «Роса на траве» прямо между собой не соотнесены. Но эти сцены — разговор Гурова с партнером по картам и с Анной Сергеевной — все же как-то связаны. И тут уже неслучайной выглядит мелкая подробность: встреча с «каким-то человеком, должно быть, сторожем» и разговор с партнером изложены в одних выражениях, что еще больше подчеркивает контраст:

«И эта подробность показалась такой таинственной и тоже красивой».

«Эти слова, такие обычные, почему-то вдруг возмутили Гурова, показались ему унизительными, нечистыми».

«У него были две жизни»,— пишет Чехов о Гурове. Взя-

тые в отдельности, эти слова выглядят как простое авторское сообщение. Но в контексте всего произведения они меньше всего кажутся информационными — каждая из двух жизней героя полна живых подробностей, деталей, примет. Две жизни — два образных мира, два разных «духа»: море, утренний туман, недвижные облака на вершинах гор, роса на траве; и — осетрина с душком.

Тем, кому кажется хаотичной, немотивированной деталь у Чехова, возражает он сам — словами своего письма, сказанными уже незадолго до смерти:

«...в искусстве, как и в жизни, ничего случайного не бывает» (Б. А. Садовскому, 28 мая 1904 года, XX, 288).

# 7

## НЕМНОГО ИСТОРИИ И БИБЛИОГРАФИИ

Мы уже дошли до седьмой главы, а между тем до сих пор ничего не сказали о том, с чего полагалось бы начать. Известно, что любой вопрос начинается с истории вопроса.

Если речь идет о записных книжках — читатель должен ясно знать: когда Чехов начал их вести; где они впервые были опубликованы; какие отклики вызвали; какая имеется литература по этому вопросу.

Хоть и с опозданием — вернемся к началу.

Выше уже говорилось, что свою Первую и основную книжку Чехов вел с 1891 года. «Сия книга принадлежит...» — записано в марте, когда он с Сувориным отправился за границу.

Но действительно ли это первая его книжка? Не было ли у нее предшественниц?

А. Б. Дерман так отвечал на этот вопрос: «Всего вероятнее, что записными книжками Чехов начал пользоваться только с 1891 г., со времени первой поездки в Западную Европу, до того же полагался на память» [1].

Е. Н. Коншина высказывала ту же мысль.

...Помню, как я навестил Елизавету Николаевну уже незадолго до ее смерти. Это было в декабре 1970 года. Меня встретила старая, очень старая женщина. Ей трудно было ходить. Она стала пристраивать цветы, искать для них во-

---

[1] А. Б. Дерман. Как работал А. П. Чехов. «Новое слово», 1929, № 5, стр. 76. То же мнение высказал он в книге «О мастерстве Чехова». М., «Советский писатель», 1959, стр. 201.

ду, забывая, что́ хотела только что сделать. Путала слова. Назвала бутылку «банкой». Я даже несколько смутился. Но едва речь зашла о чеховских записных книжках — тут уже Елизавета Николаевна ничего не путала. Она как будто забыла про свои восемьдесят лет. Ей не надо было заглядывать ни в какие бумажки — она помнила все.

Я спросил Елизавету Николаевну, пользовался ли, по ее мнению, Чехов записными книжками до 1891 года. Она ответила очень уверенно: нет, не пользовался.

Тут, однако, не все ясно. Записные книжки Чехова до 1891 года не дошли до нас. Но свидетельства о них есть.

Художник Константин Коровин вспоминает о прогулке в Сокольниках в 1883 году — с Чеховым, с Левитаном. За общей беседой и чаепитием «Антон Павлович вынул маленькую книжечку и что-то быстро записал в ней» [1].

А. И. Куприн приводит слова матери Чехова: «Бывало, еще студентом Антоша сидит утром за чаем и вдруг задумается, смотрит иногда прямо в глаза, а я знаю, что он уж ничего не видит. Потом достанет из кармана книжку и пишет быстро, быстро. И опять задумается...» [2]

О записной книжке Чехова в студенческие годы вспоминают В. А. Гиляровский [3], З. Е. Пичугин [4]. А. С. Лазарев-Грузинский, один из весьма добросовестных мемуаристов, так рассказывает о встречах с писателем в середине 80-х годов:

«...когда в Москве я спросил у него о тонкой тетрадке:

— Что это? —

---

[1] К. А. Коровин. Из моих встреч с А. П. Чеховым. «Литературное наследство», т. 68, «Чехов». М., Изд. АН СССР, 1960, стр. 554. См. также в книге «Константин Коровин вспоминает...». М., «Изобразительное искусство», 1971, стр. 219.

[2] А. И. Куприн. Памяти Чехова. В кн.: «А. П. Чехов в воспоминаниях современников». М., ГИХЛ, 1960, стр. 556.

[3] В. А. Гиляровский. Жизнерадостные люди. Там же, стр. 112.

[4] З. Е. Пичугин. Из моих воспоминаний. Чехов. «Литературное наследство», т. 68, стр. 544.

Он ответил:

— Записная книжка. Заведите себе такую ж. Если интересно,— можете просмотреть.

Это был прообраз записных книжек Чехова, появившихся недавно в печати; книжечка была очень маленькая, помнится, самодельная, из писчей бумаги; в ней очень мелким почерком были записаны темы, остроумные мысли, афоризмы, приходившие Чехову в голову»[1].

К. С. Баранцевич говорит в своих воспоминаниях о встречах с Чеховым в 1888 году. Он также отмечает, что писатель делал пометки в специальную книжечку — «Где придется: дома, за обедом, ночью, на ступеньках крыльца». Правда, завершается это свидетельство такими словами: «И эту свою записную книжку <он> должно быть берег и прятал, потому что я никогда ее не видел»[2].

Хотя некоторые из приведенных свидетельств (вроде последнего) мало что доказывают, все-таки создается впечатление, что пользоваться записными книжками Чехов начал довольно рано; во всяком случае — до 1891 года. Воспоминания К. Коровина, А. Лазарева-Грузинского, матери Чехова (в изложении А. Куприна) говорят об этом достаточно определенно.

Однако записные книжки до 1891 года Чехов не сохранил. Значит, они ему в дальнейшем уже не понадобились. Мы помним, что творческий цикл — от первой записи до окончания работы над произведением — у Чехова зрелых лет был долговременным: от нескольких лет до 10—15-ти (например, история рассказа «Архиерей», растянувшаяся на полтора десятилетия). Тот факт, что записные книжки Чехова 80-х годов не сохранились, дает основание предполо-

---

[1] А. Лазарев-Грузинский. Воспоминания. «Русское слово», 1914, 2 июля, № 151 (ср. также: «А. П. Чехов в воспоминаниях современников», стр. 174).

[2] К. С. Баранцевич. К десятилетию со дня смерти А. П. Чехова. «Биржевые ведомости», 1914, 1 июля, веч. вып., № 14231.

жить, что автор их исчерпал. Иными словами, что творческий цикл в ту пору был меньше, чем в последующие годы. В самом деле: отказаться от Первой записной книжки (1891—1904) Чехов не мог, потому что многие записи уходили в будущее; они так и остались нереализованными. Возможно, что заметки первых, не сохранившихся записных книжек были более непосредственно прикреплены к данному произведению. И поэтому старая книжка к началу 90-х годов, когда была начата новая, оказалась исчерпанной.

А. С. Лазарев-Грузинский в статье, которая цитировалась выше, вспоминает заметку из записной книжки 80-х годов: «все рыжие собаки лают тенором». Эта заметка вошла затем в повесть «Степь» — в VIII, последней, главе читаем о рыжей собаке с острыми ушами: «Увидев гостей, она побежала к калитке и залаяла тенором (все рыжие собаки лают тенором)» (VII, 108).

Конечно, приведенный факт — не доказательство, а только один пример. И все-таки напрашивается предположение, что и другие заметки, так же, как эта, оказались реализованными — они вошли в соответствующие произведения, и записная книжка оказалась уже ненужной, поэтому Чехов ее и не сохранил.

Во всяком случае, одно бесспорно: Чехов с годами все дольше обдумывал свои произведения и все больше замыслов накапливалось у него. Самый ритм его работы, с одной стороны, замедлялся, с другой — усложнялся.

Возрастание числа замыслов и сокращение «готовой продукции» — таков чеховский путь к художественному совершенству.

После смерти писателя его записные книжки хранились у О. Л. Книппер-Чеховой. Впервые они были напечатаны — далеко не полностью — в сборнике «Слово», изданном к 10-летию со дня смерти Чехова[1].

---

[1] «Слово», сб. второй, под ред. М. П. Чеховой. Кн. изд-во писателей в Москве, 1914.

В первую публикацию вошли заметки (не все) из I записной книжки, причем — только творческого характера. Но и такая неполная публикация, не сопровожденная комментариями, вызвала большой литературно-критический отклик.

«Чехов подарил нам к дню своего юбилея одну из самых прелестных книг мировой литературы, кладезь остроумия и глубоких мыслей,— книгу, от которой невозможно оторваться ни на минуту и которая представляет собой событие»,— писал В. Е. Ермилов в статье «Светлый смех» [1].

Восторженно отозвался о записной книжке Чехова А. Измайлов, один из первых его исследователей-биографов.

«Что может быть для писателя менее выгодным,— читаем в рецензии на публикацию «Слова»,— как показаться перед читателем в лаборатории своего творчества, в рабочей блузе. Но мы так увидели Чехова и склонились благоговейно...»

«Прячьте дальше свои записные книжки! — писал А. Измайлов.— Чтобы показаться голым, надо быть Гёте; чтобы спокойно разложить свои черновики, надо быть Чеховым...» [2]

А. Горнфельд, откликаясь на эту же публикацию, отметил важную особенность, отличающую записные книжки Чехова от его законченных произведений: «Наклонность к выдумке <...> Удивительно многое представляется нам уже оторванным от действительности. Здесь относительно мало подмеченного в жизни и страшно много пересоздающего жизнь. Целый ряд мелочей с чрезвычайной убедительностью показывает здесь, в какой сильной степени Чехов питался материалами, так сказать, сочиненными, т. е. не столь-

---

[1] «Заря», 1914, № 26, стр. 6. См. также отклики: С. Верин. Чеховский уголок. «Свободный журнал», 1914, июль, стр. 95—102; П. Киселев. Из записной книжки Чехова. «Утро», 1914, 2 июля, № 2357.

[2] Цит. по ст. Леонида Гроссмана «Записные книжки Чехова» в книге того же названия. М., ГАХН, 1927, стр. 9.

ко наблюденными, сколько созданными, как параллель действительности, ее изображающая»[1].

По мысли критика, Чехов в своих произведениях выступает как хороший наблюдатель. В заметках он больше изобретатель, богатый выдумкой. Эти рассуждения завершаются выводом о Чехове: «*Произведения* его творчества заставляют отнести его к реалистам; в *процессе* творчества он был как бы фантастом реализма».

На ту же особенность чеховских заметок и заготовок обратила внимание Е. Колтоновская: «Страсть к утрировке и шаржу, к исключительным положениям сказывается везде». Она отмечала «штрихи, противоречащие бытовому правдоподобию, невероятные»[2].

Ясно и убедительно раскрыл эту черту чеховских записей Корней Иванович Чуковский. Мы уже упоминали его статью «Записная книжка Чехова»; главная ее мысль в том, что чеховские записи раскрывают бессмыслицу жизни, абсурдность, ее фантастическую нелепость, «нескладицу человеческих желаний и дел»[3].

Отклики А. Горнфельда, Е. Колтоновской и Корнея Чуковского тем более ценны, что принадлежат критикам, которые впервые прочитали записные книжки Чехова. Тем резче бросилась им в глаза разница — между фантастически необычайными, странными, анекдотическими заметками и реально-бытовой, будничной атмосферой произведений Чехова[4].

---

[1] А. Горнфельд. В мастерской Чехова. «Русские ведомости», 1914, 2 июля, № 151.

[2] Е. Колтоновская. Чехов как новатор (к десятилетию со дня смерти). «Речь», 1914, 7 июля, № 182.

[3] К. Чуковский. Записная книжка Чехова. «Нива», 1915, 12 декабря, № 50, стр. 933. См. также в его кн.: «О Чехове». М., ГИХЛ, 1967. Статья вошла в сокращенном и переработанном виде (стр. 163—168).

[4] Впоследствии не все исследователи разделяли эту точку зрения. С. Д. Балухатый в статье «Записные книжки Чехова» с присущей ему обстоятельностью дал классификацию литера-

В главе «Зерно и растение» мы отмечали, что путь от замысла к воплощению связан не с простым развертыванием образа, а с его сложными метаморфозами.

Писательское мышление в образах означает и переосмысление образов в ходе работы.

Знакомство с первыми рецензиями на публикации чеховских записных книжек снова подводит нас к этой особенности. Мы можем теперь более точно ответить на вопрос, в чем состояло это, если так можно выразиться, преобразование образов.

Во-первых, Чехов идет от необычайного к обыкновенному, от неправдоподобно-нелепого к буднично-нелепому. Эта черта даст о себе знать, когда мы обратимся к творческой истории рассказов «Человек в футляре», «Крыжовник». Пока отметим ее вслед за первыми рецензентами чеховских записных книжек.

Во-вторых, от смешного к трагикомическому. С этим мы уже сталкивались не раз и еще встретимся, когда пойдет речь о рассказах «Печенег», «Душечка», о пьесе «Вишневый сад».

В-третьих, от исключительного, остросюжетного, событийного — к растворению события в быте; иначе говоря, от стреляющего ружья — к ружью, которое должно выстрелить и — не стреляет; и в этом именно состоит драматизм сюжета (мы приводили примеры из творческой истории повести «Три года», пьесы «Три сестры» в главе «Именно не то, что нужно»).

Все эти три особенности тесно связаны между собой.

---

турных записей Чехова. В отличие от первых рецензентов, он не ощутил их особой фантастической гротесковой природы. По его мнению и записям и произведениям в равной мере свойственно «реалистическое правдоподобие» («Литературная учеба», 1934, № 2, стр. 64). Нам кажется, что от внимательного взгляда маститого исследователя ускользнула характерная особенность заметок Чехова, отличающая их от законченных произведений.

В сущности, в них проявляется некая единая тенденция. Она была зафиксирована в отзывах первых читателей чеховских записных книжек. Эти отзывы были поддержаны исследователями и критиками последующих лет.

Несколько слов о дальнейших публикациях книжек. Напечатанное в сборнике «Слово» (1914) было повторено в Полном собрании сочинений Чехова, выпущенном А. Ф. Марксом вторым изданием как приложение к «Ниве» (см. 23-й том, вышедший в 1916 году). В 1918 году это собрание сочинений было переиздано в Петрограде. В значительно большем объеме были напечатаны записные книжки в собраниях сочинений Чехова, выходивших с конца 20-х годов — под редакцией А. В. Луначарского (см. т. 12, 1929), А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого (см. т. 12, 1933) и, наконец, в 20-томном Полном собрании сочинений и писем (см. т. 12, 1929) [1].

В советское время записные книжки выходили и отдельными изданиями. В 1927 году — «Записные книжки Чехова», приготовленные к печати Е. Н. Коншиной.

Леонид Гроссман писал в предисловии к этому изданию, что публикуемые наброски, «бессмертные черновики», раскрывают «сокровенные пути мысли художника в живом процессе создания будущего шедевра» [2]. Исследователь точно заметил, что эти наброски имеют не только вспомогательное значение, но и самостоятельную эстетическую ценность: «При всей фрагментарности и беглости этих заметок, они отмечены особенными чеховскими чертами выразительной краткости и почти графической отчетливости. Слово, как прозрачная форма мысли, не изменяет Чехову даже в этих торопливых записях крылатых изречений, при всей моментальности этой фиксации прозвучавших фраз и промелькнувших мыслей. Организующая сила четких словес-

---

[1] Публиковались записные книжки и в 12-томных собраниях сочинений Чехова, выпускавшихся Гослитиздатом в 1954—1957 гг. (см. т. 11, 1956) и в 1960—1964 гг. (см. т. 11, 1963).

[2] «Записные книжки Чехова». М., ГАХН, 1927, стр. 5.

ных формул, то принимающих афористическую заостренность, то концентрирующих огромную и сложную житейскую форму в легких контурах летучей притчи, здесь сказывается с исключительной выразительностью.

Черновые заметки Чехова читаются как особая книга своеобразного и редкостного жанра «фрагментов», имеющего свои скрытые законы композиции, при несомненном единстве своего общего стиля» (там же, стр. 9—10).

С Л. П. Гроссманом перекликается другой исследователь Чехова; по его мнению, прославленная чеховская лаконичность одержала в записях новую победу: «целый мир образов и фабул возник в необычном даже для Чехова сгущении <...> Форма кратчайшей записи обнажила художественную тенденцию Чехова-повествователя и показала ее в крайнем выражении. Получилось так, что в записях, не предназначенных для читателя и имевших чисто служебное назначение, Чехов-художник превзошел себя самого» [1].

То, что пишут Леонид Гроссман и Г. А. Бялый, развивает мысли, что высказывали первые рецензенты чеховских записных книжек: и там и тут — взгляд на них не просто как черновые наброски «к» или «для», имеющие только служебное прикладное значение; речь идет об особом эстетическом качестве записей.

В самом деле, прочитав заметку — «Человек в футляре: все у него в футляре, когда лежал в гробу, то казалось улыбался: нашел идеал» (III, 30, 4),— мы можем сличить ее с окончательным текстом, указать, что́ вошло, что́ осталось неиспользованным, что́ изменилось. В своем месте мы этим займемся. Но перед нами уже и некая целостность: художественная мысль на определенной ступени развития. Возникает своя атмосфера, свой мир — жутковатый, странный. Потом мы увидим, как многое в этой необычайной странности снизится, сольется с обыденностью, как чудной футляр

---

[1] Г. Бялый. Послесловие к кн.: «Из записных книжек А. Чехова». Л., «Художник РСФСР», 1968, стр. 92.

обернется футлярностью — неотъемлейшей чертой существования современного Чехову человека.

Чеховские записи можно читать подряд, именно как книгу, не прерывая чтения заглядыванием в соответствующий окончательный текст. Единство этой книги — при всей ее немыслимой разнохарактерности, многосюжетности, пестроте, «рассыпанности» записей — в общей атмосфере, в особом характере наблюдений и размышлений. Записи, такие разные, читаются как единый текст, воспринимаются как некая целостная картина из мозаически разнородных частиц.

Чехова по праву называли «мастером чернового жанра»[1]. В этом его качестве проявляется глубокая естественность и органичность его художественного видения.

Целая полоса в изучении записных книжек связана с именем Е. Н. Коншиной[2]. Она не только писала о книжках Чехова — сначала надо было их прочитать, расшифровать, а это было нелегко: Чехов записывал мягким карандашом. С годами грифельный след стирался. Помню, Е. Н. Коншина рассказывала, что специалисты, к которым она обратилась за помощью в расшифровке карандашного текста, заявили: расшифровать чеховские книжки еще труднее, чем пушкинские рукописи. Там несколько слоев чернильного текста, которые при современных технических средствах могут быть последовательно сняты. А тут мягкий карандаш — некоторые страницы Первой книжки, особенно начальные, с записями к повести «Три года», похожи на какие-то облачные затемнения, на недопроявленный фотоснимок.

---

[1] А. Роскин. Мастер чернового жанра. О записных книжках Чехова. «Литературная газета», 1929, № 19.

[2] Укажем на оба отдельных издания, подготовленных ею: 1927 года (см. выше) и 1960-го («Из архива А. П. Чехова. Публикации»), а также принадлежащие ее перу статьи — «Рукописное наследие А. П. Чехова в Гос. б-ке СССР им. В. И. Ленина» (сб. «Чеховские чтения в Ялте. 1954». М., Гос. б-ка СССР им. В. И. Ленина, 1955); «Записные книжки как материал для изучения творческой лаборатории Чехова» (сб. «А. П. Чехов». Ростовское кн. изд-во, 1960).

Тяжкого труда стоило первое прочтение книжек. Уже оно одно — большой вклад, сделанный Е. Н. Коншиной в дело изучения Чехова. Но она и первый биограф, осветивший жизненные факты, отраженные в записях; и первый библиограф, прокомментировавший названия записанных книг; и специалист по многим и многим вопросам, которые неожиданно встают, когда разбираешься в чеховских пометках. А подготовленное ею издание «Из архива А. П. Чехова. Публикации» (М., Гос. б-ка СССР им. Ленина, 1960)[1] — настольная книга для каждого, кто занимается творческой лабораторией писателя.

Е. Н. Коншиной принадлежит и точное описание работы Чехова, приемов ведения книжек. Одна из первых она сказала о характерной особенности — об одновременном обдумывании разных, многочисленных сюжетов.

В самом деле, только однажды заметки к одному произведению заполонили записную книжку — в начале, когда Чехов работал над повестью «Три года», которая представлялась ему романом.

Затем его творческое воображение не то чтобы рассеивается — это слово сюда не подходит,— но как бы расслаивается широким спектром разносюжетных линий. И уже ни одно произведение не оттеснит других в записной книжке.

Лев Толстой назвал Чехова «Пушкиным в прозе». У этого Пушкина в прозе не было и не могло быть Болдинской осени. Он работал более ровно и равномерно.

Е. Н. Коншина впервые дала читателю и исследователю Чехова полный текст его писательских книжек — I-й, II-й и III-й, включая все заметки — творческие и нетворческие: деловые, медицинские, садовые, библиографические, дневниковые. Это позволило каждому, кто занимается Чеховым, ощутить контекст, в котором рождается запись, дало ориен-

---

[1] Мы имеем в виду раздел записных книжек; второй раздел (публикации писем) подготовлен Н. И. Гитович.

тиры для датировки заметок. Опубликованные полностью записные книжки обрели свой подлинный, а не выборочный вид, свою общую рабочую атмосферу.

Вспомним запись, где Чехов смеется над актером, который так театрально священнодействует: «На сцене свистать нельзя. Сцена — это храм» (I, 113, 5).

Сам Чехов никогда не священнодействовал, не отделял свои заметки, записи сюжетов, наблюдения, мысли — от жизни с ее реальными заботами, делами, поручениями, обязанностями. Творчество не овеивалось для него романтической дымкой.

Некоторые заметки Е. Н. Коншина не смогла разобрать или расшифровала неточно. В связи с подготовкой нового издания сочинений и писем Чехова в тридцати томах записные книжки были прочитаны и расшифрованы заново. Эту работу проделала Лира Михайловна Долотова, сотрудница Института мировой литературы, который подготовил это издание. Долгие дни просиживала она над автографами, одолевая текст заново, разбирая фразы, слова, буквы, и какая была радость для всех участников издания, когда удавалось заново расшифровать запись: ведь это означало, что появилась новая чеховская строка.

Вот пример. В Первой книжке есть набросок, намечающий главные контуры рассказа «На подводе» (мы еще вернемся к нему). Речь идет о тяжелой судьбе учительницы в селе: «...личная жизнь погибает; удовлетворения нет, так как некогда подумать о великих целях, да и не видать плодов» (I, 77, 7). Последние строки читались так:

«Огрубела, застыла... Вставала уже при входе инспектора или попечителя и говорила о них: они. Поп говорил ей: вашему св..... д....., прощался: рандеву... Доля».

Что говорил поп — оставалось неразобранным. Обращение к окончательному тексту тоже не помогло — строки о попе туда не вошли (см. IX, 248).

Л. М. Долотовой удалось разгадать и правильно прочитать последние строки записи:

«Поп говорил ей: всякому своя доля, прощался: рандеву... Доля».

И вся запись заиграла новыми красками, смысловыми оттенками. После слов попа о «доле» Чехов снова повторяет это слово: «Доля». И второй раз «Доля» звучит уже не как прямая речь, но авторское раздумье о судьбе героини, сжатое в одно слово.

Другой пример. В III книжке читалось с трудом и оставалось непонятным:

«То, что участвует и .....— это у меня наследств.» (III, 36, 2).

Л. М. Долотова прочитала запись — оказалось:

«То, что учительницы ставят мне единицы — это у меня наследств<енное>» (III, 36, 2).

И зазвучала характерная интонация чеховского персонажа, невозмутимо серьезная, скрыто смешная.

Среди записей, относящихся к работе Чехова над повестью «Три года», есть такая: «Старик с маленькими блестящими глазами» (I, 29, 1). Что это за старик и куда его отнести — было неясно. Сотрудница чеховской группы ИМЛИ Э. А. Полоцкая [1] заново прочитала эту строчку: не «старик», а «спирит с маленькими глазами». И ей открылась своеобразная родословная записи. Спирит — персонаж, который предназначался для повести «Три года». Но потом он оказался «перемещенным лицом» — перекочевал в рассказ «Ариадна» (1895). Это брат героини, помещик Котлович, занимающийся спиритизмом («Он был высок, толст, бел, с маленькой головой, с маленькими блестящими глазами...», IX, 64).

---

[1] Для подготовки к изданию тома записных книжек Чехова в составе его нового собрания сочинений и писем в ИМЛИ была создана группа из четырех научных сотрудников — Л. М. Долотова, Э. А. Полоцкая, А. С. Мелкова и пишущий эти строки, на которого было возложено и руководство этой работой (см. нашу статью «Ах, какая масса сюжетов! Записные книжки Чехова» — в «Литературной газете», 1974, 20 ноября, № 47, стр. 7).

Казалось бы, не очень значительное открытие. Но оно не только обогатило комментарий к повести «Три года» и к рассказу «Ариадна». Оно помогло сделать интересные наблюдения над тем, как работал Чехов. В самом деле, метаморфозы развивающегося образа, оказывается, подчас выходят за рамки одного произведения. Э. Полоцкая обратила внимание и на другой переход: доктор-акушер Локидин, (Дорн), сначала предназначавшийся для повести «Три года» (I, 37, 7), затем перемещается в пьесу «Чайка».

Как шло изучение чеховских записных книжек в последнее время? Можно указать ряд трудов [1]. Их было не так уж много — работа писателя над словом остается одним из наименее освоенных участков «чеховедения». Да и не только его, а и изучения других писателей.

---

[1] И. Битюгова. «Записные книжки» — творческая лаборатория. В сб. «Великий художник». Ростовское кн. изд-во, 1960 (мы упоминали эту статью в связи с историей написания рассказа «Ионыч» — в гл. «Зерно и растение»); Э. Левина. О записных книжках Чехова. «Труды Одесского ун-та». Сер. фил. наук, т. 152, вып. 12. Одесса, 1962; Г. Бялый. Послесловие в кн.: «Из записных книжек А. Чехова». Л., «Художник РСФСР», 1968; М. Е. Елизарова. Записные книжки Чехова (1891—1904 гг.). Учен. зап. МГПИ им. В. И. Ленина. М., 1960; Л. И. Пох. От замысла — к воплощению. Из наблюдений над записными книжками и рассказами А. П. Чехова 90-х годов. Сб. «Литература и время». Кишинев, «Штиинца», 1973; О. А. Петрова. К расшифровке некоторых заметок в записных книжках Чехова. В сб. «Чеховские чтения. Таганрог — 1972», изд-во Ростовского ун-та, 1974.

Наблюдения над работой Чехова (по записным книжкам) находим в статье Б. А. Ларина «О словоупотреблении», в разделе «Слово в фокусе». Статья эта, впервые опубликованная в 1935 году, вошла в его сборник избранных статей — «Эстетика слова и язык писателя». Л., «Художественная литература», 1974.

О работах Е. Н. Коншиной мы говорили особо. Укажем также труды более общего характера: кн. Л. П. Громова «В творческой лаборатории Чехова», изд-во Ростовского ун-та, 1963; Б. Мейлаха «Талант писателя и процессы творчества». Л., «Советский писатель», 1969; см., в частности, главу «Черты творческого процесса» (стр. 379—435).

«Мы уже подошли к пониманию законов рождения звезд,— говорит Б. Рунин,— но почти ничего не знаем, например, о законах рождения художественного образа» [1].

Авторы предисловия к сб. «Чеховские чтения в Ялте» справедливо пишут: «Известно, что Чехов оставил нам не только свое богатейшее литературное и эпистолярное наследие, но и «творческую лабораторию», материалы работы над словом. Правда, сам писатель старался уничтожить «строительные леса», редко оставлял рукописи напечатанных произведений. Но и то, что есть — сохранившиеся черновики, а особенно записные книжки Чехова,— все это во многом еще ждет своего исследователя. Крайне мало у нас трудов и по творческой истории произведений, которые были бы построены на изучении черновиков, на сличении и анализе разных редакций.

Такая работа представляет не только текстологический интерес, она ведет исследователя и читателя к пониманию важнейших идейно-художественных проблем чеховского творчества, помогает глубже раскрыть особенности реализма писателя» [2].

Сборник построен на материалах Чеховской научной конференции в Ялте, организованной в апреле 1971 года Государственной библиотекой СССР имени В. И. Ленина [3]. Мы находим здесь статьи о творческой истории «Чайки» (Ю. К. Авдеев), «Вишневого сада» (В. Я. Лакшин), «Рассказа неизвестного человека» (Е. М. Сахарова), книги о Сахалине (М. Л. Семанова), а также нашу статью о некоторых особенностях рождения и развития сюжета у Чехова (по материалам записных книжек).

В октябре 1973 года состоялась следующая Чеховская

---

[1] Б. Рунин. Вечный поиск. М., «Искусство», 1964, стр. 5.

[2] «Чеховские чтения в Ялте». М., «Книга», 1973, стр. 3—4. См. рецензию М. Рев в журн. «Вопросы литературы», 1975, № 3, стр. 276—280.

[3] Отчет о конференции напечатан в журн. «Вопросы литературы» за 1971 г., № 8, стр. 242—244.

конференция в Ялте[1]. В некоторых докладах было уделено внимание творческой истории произведений Чехова.

Самым важным событием в изучении Чехова последнего времени явилось начало выхода в свет в 1974 году академического Полного собрания его сочинений и писем, выпускаемого Институтом мировой литературы им А. М. Горького в 30-ти томах (18 томов сочинений и 12 — писем). Подготовка издания потребовала тщательнейшего исследования всего «пути», который проходит произведение под пером автора,— от первых записей к печатному тексту, к новым поправкам, к тексту, выражающему последнюю авторскую волю.

Одновременно с этим изданием Институт начал серию исследовательских сборников — спутников издания. Первый такой выпуск непосредственно связан с интересующей нас темой: в нем много статей об истории работы писателя над отдельными произведениями[2].

Таким образом, можно говорить об известном оживлении в изучении Чехова и, в частности, его творческой лаборатории.

Есть еще одно направление работы современных исследователей — оно прямо не связано с нашей темой, но сказать о нем хотя бы несколько слов необходимо. Речь идет об изучении — если снова прибегнуть к выражению Асеева — структурной почвы художественного произведения.

Мы уже не раз убеждались: анализ писательской лаборатории непосредственно к этому подводит. Чтобы ответить на вопрос: как постепенно создается, строится произведение, надо знать, как оно построено. Нельзя сравнивать черновые

---

[1] Отчет о ней — «Вопросы литературы», 1974, № 1, стр. 303—309.

[2] «В творческой лаборатории Чехова». М., «Наука», 1974. В ряду этих работ назовем и статью Э. А. Полоцкой — «К источникам рассказа Чехова «Ариадна» (жизненные впечатления)». Автор обращается к записным книжкам и сопоставляет черновые заметки с фактами жизни писателя (Известия АН СССР, серия литературы и языка, т. XXXI, I. М., 1972).

наброски и варианты только друг с другом вне главного сопоставления: черновика и — окончательного художественного результата, того целого, в которое этому черновику предстоит в конце концов, после многих изменений, войти.

На наших глазах заметно обострился интерес к изучению структуры поэтического текста. Показательны в этом отношении (мы берем лишь один из примеров) многие статьи сборника «Современные проблемы литературоведения и языкознания». Леонид Иванович Тимофеев, один из самых авторитетных теоретиков литературы, так определяет связь формы и содержания: форма — это «мера определенности содержания». Отсюда делается вывод о взаимосвязанности изучения писательской лаборатории и анализа текста как идейно-художественного целого.

«Творческая история создания любого произведения,— читаем в статье,— показывает нам, что поиски этой меры (т. е. формы как меры определенности содержания.— *З. П.*) являются напряженным творческим процессом, в котором участвует весь идейный кругозор писателя, весь жизненный опыт его, все творческие традиции, направленность его метода и стиля» [1].

В то же время можно назвать исследования — сами по себе высокоталантливые и убедительные,— где анализ структуры художественного произведения не включает в себя обращения к предыстории текста, то есть процессу его создания. В этом ряду — замечательная книга Л. С. Выготского «Психология искусства». Написанная давно, еще в 1925 году, она вышла в наше время двумя изданиями [2].

---

[1] Л. И. Тимофеев. К проблеме формы и содержания. Сб. «Современные проблемы литературоведения и языкознания». К 70-летию со дня рождения академика М. Б. Храпченко. М., «Наука», 1974, стр. 25, 26.

[2] Л. С. Выготский. Психология искусства. Комментарий Л.С. Выготского, Вяч. Вс. Иванова. Общая редакция Вяч. Вс. Иванова. Изд. 2-е, исправленное и дополненное. М., «Искусство», 1968 (первое издание — в 1965 году).

Назовем книги Ю. М. Лотмана о структуре художественного текста и ее анализе [1]. Очерчивая границы своего литературоведческого анализа, автор специально оговаривается: «Не рассматриваем мы и вопросы создания и исторического функционирования текста. Предметом нашего внимания будет поэтический текст, взятый как отдельное, уже законченное самостоятельное целое» [2].

Предлагаемый исследователем монографический разбор произведения, как он сам пишет, «от первого слова до последнего» конечно же вполне правомерен. Сам анализ, глубокий, оригинальный, объективно дает очень много тому, кто поставил бы задачу более широко рассмотреть текст, включая и его творческую предысторию.

К слову сказать, каждый, занимающийся проблемами лаборатории писательского труда, совершил бы ошибку, если бы посчитал, что работы по структуре художественного текста не имеют прямого отношения к этой его, казалось бы, узкой и специфической сфере исследовательских интересов. Ибо «специфичность» этой сферы слита со спецификой самого художественного творчества.

Что касается работ о Чехове — тут также ощущается повышение интереса к анализу структуры текста. Мы уже упоминали сборник «В творческой лаборатории Чехова» — в его третьем разделе содержатся статьи о структуре и композиции чеховских рассказов, повестей [3].

В последние годы обратили на себя внимание работы преподавателя Горьковского университета Н. М. Фортуна-

---

[1] Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., «Искусство», 1970; Анализ поэтического текста. Структура стиха. Л., «Просвещение», 1972.

[2] Ю. М. Лотман. Анализ поэтического текста..., стр. 5—6.

[3] Б. Ф. Егоров. Структура рассказа «Дом с мезонином»; А. П. Кузичева. «Удивительная повесть» («Моя жизнь») и другие. Сб. «В творческой лаборатории Чехова». М., «Наука», 1974.

това о стиле и построении чеховских рассказов и новелл [1]. Главный предмет его исследовательского внимания — архитектоника рассказа, развитие, повторение и соотношение отдельных образных тем и мотивов в пределах целостной композиции.

«Сила воздействия создаваемой Чеховым формы,— пишет он в своем спецкурсе,— заключается, таким образом, в новых принципах ее организации; эмоционально-образная ткань дается в сквозном развитии, сотканная из немногих и очень определенных, отчетливо воспринимаемых (и переживаемых) читателем повторяющихся образов, тем <...> Повышенная экспрессия, эмоциональность авторской мысли кроется в самих конструктивных особенностях композиционных построений» [2].

Характернейший принцип построения чеховской прозы — «музыкальность». Как она понимается Н. М. Фортунатовым? Он приводит слова Д. Шостаковича о том, что чеховские произведения музыкальны и что композитор воспринимает повесть «Черный монах» как вещь, построенную в сонатной форме [3]. Это высказывание кладется в основу анализа.

Следует вывод: «Мысль о литературном произведении, аналогичном по своей организации одной из сложнейших музыкальных форм, возникшая в первый момент всего лишь как гипотеза, как предположение, несколько неожи-

---

[1] Н. М. Фортунатов. Пути исканий. О мастерстве писателя. М., «Советский писатель», 1974; Архитектоника чеховской новеллы (спецкурс). Горький, 1975.

[2] Н. М. Фортунатов. Архитектоника чеховской новеллы (спецкурс,) стр. 57. К этой мысли — о повышенной выразительности чеховской формы, ее структуры, «композиционных построений» — все чаще приходят сейчас исследователи.

Об «информативности формы» — см. в кн.: И. Р. Гальперин. Информативность единиц языка. Пособие по курсу общего языкознания. М., «Высшая школа», 1974, стр. 31. См. также весь раздел «Информативность стилистических приемов», стр. 122—169.

[3] Н. М. Фортунатов. Пути исканий. О мастерстве писателя, стр. 107—108.

данная для классификации и терминологии, принятых в литературоведении, оказывается бесспорной истиной. «Черный монах» действительно написан так, что его архитектоника имеет резко выраженные черты «сонатности» (Там же, стр. 127). Все это увенчивается утверждением о принципе «всеобщности эстетических законов, лежащих в основе всякого подлинно художественного высказывания, к какому бы виду искусства оно ни принадлежало» (стр. 133).

В общем смысле этот вывод, очевидно, не может вызвать возражений. Однако путь к нему, на наш взгляд, оказывается слишком уж простым и прямолинейным.

В самом деле, композитор Дмитрий Шостакович воспринимает повесть «Черный монах» как вещь, построенную в сонатной форме. И это вполне естественно. Так же естественно, как то, что, например, художник Левитан восторгался Чеховым-пейзажистом. Мы бы не удивились, если бы архитектор назвал вещи Чехова изящными постройками. В уподоблениях такого рода есть свой большой смысл и резон. И при всем при том Чехов не писал ни сонат, ни живописных полотен, никаких построек не сооружал. О чем бы ни говорил литературовед — о «музыкальности» Чехова, «сонатности», «колоритности» и т. д. — он не может отвлекаться от первоэлемента литературы, от языка, словесности, то есть от того, что как раз и различает рассказ и сонату и что наполняет понятие «музыкальность прозы» совершенно конкретным «словесным», неметафорическим смыслом. И, добавим,— смыслом, существенно отличным от того, что мы вкладываем в понятие сонаты.

Именно такого рода отвлечением от словесной природы литературы грешат труды исследователя.

«Структура чеховской прозы,— полагает он,— структура внеязыковая по своей природе» [1].

---

[1] Н. М. Фортунатов. Ритм художественной прозы. Сб. «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве». Л., «Наука», 1974, стр. 180.

Признаться, это даже удивительно читать — природа чеховской прозы, ее структура вдруг оказалась «без языка».

В своем спецкурсе Н. М. Фортунатов очень тонко разбирает повторение образных мотивов у Чехова, целых, как он выражается, «блоков». Однако и здесь он оперирует образами, темами, мотивами, как будто оторвавшимися от словесного начала:

«Чехов мыслит такими компактными образными массами-смыслами, монолитными художественными единствами, из которых складывается общий структурный план его произведений. В таких системах важно уже не созвучие отдельных слов, а созвучие образов, положений, деталей, организованных в определенную повторяющуюся целостность, «структурный блок»...»[1].

Вот это — «не созвучие отдельных слов, а созвучие образов...» — остается недоказанным. Да и не может быть доказанным, когда речь идет о писателях, у которых, по выражению Маяковского, все «отстоялось словом».

По мнению Н. М. Фортунатова, ближайшей аналогией закону новаторской системы Чехова «является понятие, принадлежащее, как это ни парадоксально, не теории словесного искусства, а, скорее, теориям искусствознания, менее связанным в своих рассуждениях с «первоэлементом» творчества (в литературе — со словом) и значительно чаще и энергичнее выходящим за пределы «вотчинных» владений в область общих законов искусства... (там же, стр. 88).

Это настойчивое стремление уйти от «вотчинных» словесных владений и, так сказать, взмыть к общим законам искусства, определяет многое из того, что пишет о Чехове Н. М. Фортунатов, и сильные и слабые стороны его работ.

Скажем еще раз: само по себе стремление к общеэстетическим выводам похвально, если только оно осуществляется не за счет своего, «вотчинного» первоэлемента.

---

[1] Н. М. Фортунатов. Архитектоника чеховской новеллы (спецкурс), стр. 74.

В некоторых исследованиях структуры художественной прозы авторы непосредственно подошли к проблеме ритма прозаического произведения — как понятия, без которого нельзя обойтись, говоря о структуре прозы. И это закономерно: структура перестает быть категорией статической, связывается с представлением о скрытой динамике произведения, о развитии словесно-образных тем и мотивов. И в этом развитии есть своя повторяемость, свой особый ритм. К Чехову сказанное имеет особое отношение — мы еще с этим столкнемся, прослеживая, как возникала структура рассказа «Душечка», пьесы «Чайка», многих других произведений.

Ритму прозы посвящены статьи преподавателя Донецкого университета М. М. Гиршмана, активно участвующего в коллективных исследованиях отдела теории Института мировой литературы им. А. М. Горького. Они появились после большого перерыва — почти сорок лет прошло со времени появления работы Б. В. Томашевского. Как справедливо замечает М. М. Гиршман, о ритме прозы в этот период не писали (или почти не писали) [1]. Ритм рассматривается в указанных статьях как закономерная повторяемость речевых элементов, иначе говоря, фактов литературного языка. Автор ищет первичную единицу речевого ритма («колон»). Не будем говорить об этом подробно. Отметим статью, непосредственно посвященную ритму чеховской прозы [2]. Здесь

---

[1] М. М. Гиршман. Содержательность ритма прозы. «Вопросы литературы», 1968, № 2, стр. 169—183; Ритм и целостность прозаического художественного произведения, там же, 1974, № XI, стр. 128—150. См. также: М. М. Гиршман, Р. Т. Громяк. Целостный анализ художественного произведения. (Учебное пособие для студентов-филологов.) Донецк, 1970.

Статья Б. В. Томашевского «Ритм прозы» вошла в его книгу «О стихе». Л., «Прибой», 1929.

[2] М. М. Гиршман. Особенности ритмической организации художественного целого в произведениях А. П. Чехова. Автор любезно дал возможность познакомиться с этой статьей, подготовленной к печати.

автор еще глубже погружается в стихию литературного языка, еще ближе подходит к ритму повествования, фразы. Как показывает его анализ, «в гладкой и уравновешенной чеховской речи нет и следа монотонности, ритмическая сложность и изменчивость присуща чеховскому повествованию едва ли не в меньшей степени, чем повествованию Толстого и Достоевского». Разбирая с этой точки зрения словесный портрет Беликова, героя рассказа «Человек в футляре», М. М. Гиршман, так же, как и Н. М. Фортунатов, подчеркивает: писатель выражает свою мысль не просто «прямым словом» и не отдельными высказываниями, а прежде всего целостной структурой эпического повествования.

Переходя к «Черному монаху», он тоже обращает внимание на повторяемость и соотнесенность образных мотивов, отмеченных Н. М. Фортунатовым. И вместе с тем упрекает его, на наш взгляд, не без основания, в том, что, исследуя динамику образных тем, он «отвлекается от строя речи, то есть от той ритмико-речевой материи, в которой «живут» все эти взаимодействующие друг с другом темы и мотивы».

Как видим, наряду с усилением интереса к творческой лаборатории писателя намечается и новая полоса в изучении структуры художественных произведений[1], в частности прозы Чехова (его пьесы с этой точки зрения изучены гораздо меньше и ждут еще своего исследователя).

Нам казалось важным коснуться этого направления в развитии современной науки о литературе. Скажем еще раз: сама тема — записные книжки Чехова,— понятая не только узко комментаторски и текстологически, является перспективной, ведет к вопросам единства формы и содержания,

---

[1] В этом же ряду — статья Ю. Я. Барабаша «О повторяющемся и неповторимом» (в кн. «Современные проблемы литературоведения и языкознания». М., «Наука», 1974, стр. 74—82. Здесь говорится о структурности художественного произведения и о повторах как одном из ее моментов).

«информативности формы», выразительности структурно-композиционных и стилевых средств произведения.

Но записные книжки — не только предмет исследования. Это живая книга — ее не только изучают, ее читают, к ней обращаются и «веды», и просто любящие литературу, Чехова.

Наш век — век референдумов, массовых опросов и всевозможных анкет. Было бы интересно обратиться к тысяче или нескольким тысячам читателей, книголюбов с вопросами о том, что́ для них — чеховские записные книжки сегодня.

Я предпринял более скромную попытку. Захотелось узнать, как живут эти книжки сегодня в литературе, что они представляют для ныне пишущих прозаиков. С этой целью я обратился к ряду писателей с такими анкетными вопросами:

«В чем по Вашему мнению особенности записных книжек Чехова? Часто ли Вы к ним возвращаетесь?»

Пришли ответы — от Л. Леонова, В. Каверина, Л. Славина, М. Шагинян, С. Антонова, Л. Зорина, В. Шкловского.

Многие пишут, что записные книжки — совершенно особый жанр, не просто — «не законченное», но нечто принципиально отличающееся от законченного своим неповторимо характерным ви́дением. Это ви́дение затем не только «оформляется», но еще и в чем-то резко меняется.

«Записная книжка,— начинает свой ответ Леонид Леонов,— это книжка эмбрионов. Но плохо, когда писатель непосредственно употребляет свои книжки в литературе. Здесь нет прямого перехода. Люди, которые пользовались своей записной книжкой прямо, обычно делали это неудачно. Например, «Деревня» Бунина, которая представляет собой какое-то собрание монстров. Надо же учитывать: люди не записывают, как они пьют чай. Но запишут — как он ударил. И нельзя строить литературу из одних «ударов».

Прелесть книжек, на мой взгляд, в том, что перешедшее из них в произведение — не совсем узнается».

Виктор Шкловский так отвечает на анкету о записных книжках Чехова:

«Они состоят из материала «случайного» (быт, дела, медицина) и литературного. А материал литературный — двух родов: сюжетный и стилистический. Для меня самое интересное — как в ходе работы сюжет внезапно «переворачивается». Пример с историей рассказа «Крыжовник», о которой я писал,— не единственный. Вот другой: продолжение повести «Мужики». Там, в этом неоконченном продолжении, в судьбе девочки Саши, которая идет на улицу,— уже какой-то иной реализм. В каком-то смысле он даже «отменяет» Катюшу Маслову и Соню Мармеладову. Вернее — решительно оспаривает. И, работая над продолжением «Мужиков», Чехов несколько раз переставляет «куски» будущего произведения. Он усложняет образ Саши, хотя не снимает трогательности.

Вообще работа писателя над произведением, переосмысление характеров действующих лиц чем-то неожиданно напоминает следствие — разбор, в котором истинный сюжет проясняется, меняется: виновный оказывается невиновным, и наоборот».

К той же мысли — о серьезных, качественных изменениях в развитии художественного образа — подходит в своем ответе Сергей Антонов:

«Заметки, которые делают писатели в записной книжке,— это черновик черновика. Если учесть, что черновиков чеховских произведений почти не сохранилось, записные книжки его для исследователя приобретают еще большее значение».

«Черновик черновика» — счастливо найденное определение. Оно точно подчеркивает, как далеко от первой записи до произведения — законченного целого (хотя какие-то важные опорные пункты мотива, образа, сюжета в записи уже намечены).

То, о чем говорят Л. Леонов, В. Шкловский и С. Антонов, заставляет вспомнить впечатления первых рецензентов за-

писных книжек, которые показались им странными, неожиданными, необычайными, менее «достоверными», чем произведения Чехова.

Все это очень важно для понимания самого процесса писания. Наивно думать, что художественный тип — это усовершенствованный прототип; что писатель только видит, запоминает, записывает и собирает воедино.

Конечно, он идет от непосредственно увиденного, пережитого, идет от *жизни*. Но вместе с тем идет *к жизни* — со своими мыслями, выдумками, ассоциациями. Толчки действительности встречаются с толчками воображения. Образ возникает на пересечении отраженного и воображенного. Иногда путь образа — от необычайного, невероятного ко все большему укоренению в толще реальности, быта, повседневности. Так часто было у Чехова. И в этом, видимо, одно из разъяснений того — многими отмечавшегося — факта, что сама атмосфера его записных книжек кажется более странной, анекдотически диковинной по сравнению с художественным миром его законченных произведений.

Еще на одну особенность указывают в ответах: нельзя видеть в черновых записях только «незаконченное». Есть в них и своя — пускай еще первичная — законченность: именно потому что писатель мыслит образами и сюжетами как некими целостностями. Едва возникая в его воображении, они, эти художественные «первоначальности», уже формируются, как бы схватываются. К Чехову это относится больше, чем к какому другому художнику.

«Записные книжки Чехова,— пишет в своем ответе Лев Славин,— говорят об исключительной организованности его интеллекта. Хотя сам Чехов обширно черпал из своих книжек, иные из его записей при всей их краткости (несколько строк или порой даже несколько слов) являются как бы законченными произведениями — по остроте характеристик, четкости положений, достигающих силы глубокого жизненного сюжета».

Здесь напрашивается одно существенное уточнение:

речь идет о совершенно особой условной законченности. В самом деле: разница между черновой записью и произведением не только в том, что в первом случае это «сырье», а во втором — готовая «продукция». Разница еще и в том, что это вещи принципиально разной направленности. Произведение ориентировано на читателя. Запись же — на самого писателя, который, если можно так сказать, понимает себя с полуслова. Вот почему запись — в отличие от произведения — состоит не из «слов», но из «полуслов». Она, эта запись,— частица не только произведения, но и «частица самой себя»: остальное автор держит в уме. На эту сторону обращает внимание в своем ответном письме В. Каверин:

«Главная особенность чеховских записных книжек заключается, мне кажется, в том, что это мемуары без мемуариста. Или — точнее — идеографические знаки, с помощью которых записана понятная только самому Чехову его личная жизнь. Каждая запись несомненно связывалась в его сознании с обстоятельствами времени, места, душевного состояния».

В том и чудо записных книжек: адресованное писателем к себе и только к себе мы, читатели, переадресовываем к себе, как бы творчески присваиваем и получаем высокое эстетическое наслаждение от того, что, собственно, нам еще не предназначалось.

В том, что записные книжки Чехова — сами по себе книга для чтения, сходятся почти все ответившие на мою доморощенную анкету. Есть тут и разногласия и особые мнения.

«Записные книжки писателей никогда меня не привлекали,— пишет М. С. Шагинян,— как не привлекает чужое добро. Мне кажется: у каждого должно быть свое, своя лаборатория, и не лаборатория *любого* творца должна «производить впечатление», «учить», «воздействовать», а то, что из нее исходит, целостные произведения. Только в тех случаях, когда я пишу исследования, статьи или монографии о ком-нибудь (Шевченко, Гёте, Мысливечек и

т. д.), я изучаю их лаборатории, чтоб лучше понять их жизнь и облик».

В этом ответе — как всегда у М. Шагинян, остром и небанальном — есть, как нам кажется, большой смысл и резон. Мы говорили, что получаем эстетическое наслаждение от чтения чеховских записных книжек. И в то же время, ощущая это наслаждение, мы чувствуем и какую-то потерю, размеры которой нельзя установить. Каждая запись как неким облачком окружена тем, что было с ней связано, что умерло вместе с писателем.

Черновые записи — не «картинки», не простые зарисовки, но, как мы видели, наметки чего-то большего, чем то, что непосредственно сказано. В известном смысле это знаки, расставленные писателем для самого себя, то одиночество, в котором нет ни капли публичности, и, по самой идее свидетеля, собеседника тут быть не может.

Вот простой пример. Летом 1901 года, после венчания с О. Л. Книппер, Чехов поехал в Аксеново, Уфимской губернии, на кумыс лечиться. Он заносит в записную книжку: «Разговор на кумысе со здоровым, пьющим кумыс» (III, 74, 8). Потом переносит в Первую книжку (I, 115, 1) и оттуда — в Четвертую (IV, 18, 21).

Вряд ли это просто дневниковая заметка. Что-то, заключенное в ней, заставляло писателя снова и снова ее переписывать. Ощущается слабый намек, сближающий эту заметку с многими другими, где персонажи понапрасну лечатся, всю жизнь берегут себя от болезней, которые оказываются мнимыми. Однако, отмечая это, мы никак не можем быть уверены, что объяснили, в чем главная тема заметки.

Записные книжки — сложное соединение законченного и незаконченного, названного и подразумеваемого. Намеченные здесь образы — разные степени художественных «образований»: то ясных, то как будто пунктирно намеченных, то совсем туманных.

Отсюда — особый характер того эстетического наслаждения, которое испытываем мы, читая эти книжки. Оно

включает в себе некоторую «загадочность», бо́льшую, чем при чтении завершенных произведений. И значит — требует большей активности от читателя.

Леонид Зорин в своей анкете пишет:

«Записные книжки Чехова — драгоценное свидетельство не только и не столько его неистощимой наблюдательности, сколько той неутомимой, ни на миг не прекращавшейся духовной деятельности, которая и составляла его духовную жизнь».

Эти слова напоминают еще об одной важной стороне записных книжек. Нельзя видеть в них только заготовки. На их страницах немало разбросано таких «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет», которые непосредственно к произведениям не приурочивались. Жизнь писательского духа шире понятия «творческой лаборатории». Нет ничего ошибочнее взгляда: черновые записи, которые не вошли в рассказы, повести, пьесы,— это, так сказать, отходы литературного труда.

Писатель — не только автор произведений. Он не только пишет и печатается, не полностью исчерпывается своими произведениями. И многие размышления — записи увиденного, пережитого, по-чеховски краткие, сдержанные, «тихие»— открывают такие стороны духовной, творческой жизни писателя, которые прямо в его произведениях не отражены.

Вот почему можно сказать: запись — это некая частица по отношению к законченному произведению как целому. Но все произведения писателя в известном смысле — часть того художественного «мира», который запечатлен в записных книжках.

---

А теперь, когда мы немного познакомились с особенностями писательской работы Чехова, его «лаборатории», обратимся к творческим историям его произведений — повестей, рассказов, пьес.

# 8

## «Я НАПИШУ ЧТО-НИБУДЬ СТРАННОЕ»

Станиславский писал, работая над мизансценами чеховской «Чайки»: «Я понимаю пока только, что пьеса талантлива, интересна, но с какого конца к ней подходить — не знаю» (письмо Вл. И. Немировичу-Данченко 10 сентября 1898 года) [1].

Вот уже три четверти века прошло с тех пор. Мы за это время еще больше прониклись убеждением, что пьеса талантлива, необычайна, «еретически-гениальна». Однако намного ли яснее стало нам — «с какого конца к ней подходить»?

Начнем с самого начала — с момента творческого зарождения пьесы. Тут обнаруживается, что и сам автор долгое время не мог к ней подойти: он твердо решил написать пьесу, но она не писалась, как будто ускользала.

С января 1894 года Чехов сообщает о своем намерении заняться пьесой, и затем каждый раз оно оказывается неосуществленным:

«В марте буду писать пьесу» (А. С. Суворину, 10 января 1894 года); «Пьесы в Крыму я не писал, хотя и намерен был, не хотелось» (ему же, 10 апреля); «Надо... пьесу писать» (ему же, 26 июня); «Пьесу можно будет написать...» (ему же, 11 июля). «Я не пишу пьесы, да и не хочется писать. Постарел и нет уже пыла. Хочется роман писать...»

---

[1] К. С. Станиславский. Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 7. М., «Искусство», 1960, стр. 145.

(В. В. Билибину, 18 января 1895 года); «Что пишу? Ничего» (ему же, 2 апреля); «Пьесы писать буду, но не скоро» (А. С. Суворину, 18 апреля); «Я напишу пьесу <...> Я напишу что-нибудь странное» (ему же, 5 мая); «Пьесу писать не хочется» (ему же, 21 августа).

И только осенью 1895 года, 21 октября, как будто удивляясь самому себе, Чехов сообщает Суворину: «... Можете себе представить, пишу пьесу, которую кончу <...>, вероятно, не раньше как в конце ноября. Пишу ее не без удовольствия, хотя страшно вру против условий сцены» (XVI, 271).

Итак, чуть ли не два года повторяет Чехов, что намерен писать пьесу, и — не пишет. И затем как будто неожиданно обнаруживает, что пьеса пишется. Есть в этой неуправляемости творческого процесса и что-то истинно чеховское. Как не похож автор «Чайки» на иных современных литераторов, которые бодро, уверенно и решительно сообщают в разного рода интервью и анкетах: в конце первого квартала года кончаю роман на такую-то тему, тогда-то выезжаю в творческую командировку, чтобы написать пьесу о том-то и завершить ее к такому-то. И все у таких авторов идет по плану как по маслу, все в срок, все сходится. У Чехова вот не получалось. Может быть, потому-то он и был истинный писатель.

Обращаясь к записным книжкам Чехова, видишь, как непредуказанно, почти «нечаянно» возникала пьеса.

Во II записной книжке появляется заметка:

«De gustibus aut bene aut nihil» (II, 11, 1).

Это шутливое соединение двух латинских изречений: «De gustibus non disputandum» — «О вкусах не спорят» и — «De mortuis aut bene aut nihil» — «О мертвых или хорошо или ничего». Здесь же получается: о вкусах или хорошо или ничего.

Заметка сделана не позднее начала 1894 года (за ней идет план к рассказу «Скрипка Ротшильда» — II, 12, 4,— напечатанному в феврале этого же года). Слова о вкусах в «Чайке»

произносит Шамраев. В первом действии он говорит Дорну: «Не могу с вами согласиться. Впрочем, это дело вкуса. De gustibus aut bene, aut nihil» (XI, 150).

Значит, перед нами один из первых набросков к «Чайке»? Но как раз в это время, даже чуть позже, 16 февраля 1894 года, Чехов писал Суворину (мы приводили письмо в другой связи):

«Я хочу вывести в пьесе господина, который постоянно ссылается на Гейне и Людвига Берне. Женщинам, которые его любят, он говорит, как Инсаров в «Накануне»: «Так здравствуй, жена моя перед богом и людьми!» Оставаясь на сцене solo или с женщиной, он ломается, корчит из себя Лассаля, будущего президента республики; около же мужчин он молчит с таинственным видом и, при малейших столкновениях с ними, делается у него истерика...» (XVI, 123). И позже, 22 июня 1894 года, Чехов скажет в письме Суворину: «С 16 июля сажусь писать пьесу, содержание которой я рассказывал Вам. Не знаю, что выйдет» (XVI, 152)[1].

Слова «De gustibus...» войдут в текст «Чайки». Но в тот момент, когда они записывались, у автора еще были другие планы и замыслы. Его фраза «Не знаю, что выйдет» знаменательна для его творческой работы, лишенной заданности, логической планировки, умозрительного «программирования».

Образное мышление и логическое размышление — вещи разные, доказывать не приходится. У Чехова эта разница особенно резко выражена.

Можно сказать, что «Чайка» начиналась не с первых записей, которые войдут потом в ее текст.

---

[1] Любопытно, что мысль о пьесе, где будет упоминаться Людвиг Берне, занимает Чехова уже в 1892 г.: «Когда буду писать пьесу, мне понадобится Берне. Где его можно достать?» (XV, 359). Таким образом, писатель начинает обдумывать пьесу, которая после многих изменений станет «Чайкой», еще раньше — не с 1894 г., а с 1892-го.

С чего же начинается «Чайка»?

Примерно в июле 1895 года Чехов вносит в записную книжку:

«Он проснулся от шума дождя» (I, 53, 2).

В IV действии Треплев, пробегая глазами написанное, зачеркивает и говорит: «Начну с того, как героя разбудил шум дождя, а остальное всё вон» (XI, 189).

Новая запись: «Вещать новое и художественное свойственно наивным и чистым, вы же, рутинеры, захватили в свои руки власть в искусстве и считаете законным лишь то, что делаете вы, а остальное вы давите» (I, 54, 1).

Эти слова Треплев бросит матери в сцене ссоры (ср. XI, 174, III действие).

«Пьеса: Она курит, пьет, она рыжая, живет с любовником, имя ее треплют в газетах, я ничего не имею против, [но] и все это меня крайне утомляет» (I, 55, 1).

Здесь намечены мотивы разговора Треплева с Сориным о матери — актрисе Аркадиной в I действии (XI, 146—147).

Затем следует первая запись к образу учителя Медведенко: «Пьеса, учитель 32 лет, с седой бородой» (I, 55, 2), к Дорну (I, 55, 3).

И — снова к Треплеву:

«Пьеса: иногда во мне говорит эгоизм простого смертного: бывает жаль, что у меня мать актриса, и кажется, что будь это обыкновенная смертная, то я был бы счастливее. Дядя, что может быть отчаяннее и глупее положения, когда у нее соберутся сплошь великие артисты и писатели, и между ними только один ты ничто и тебя терпят только потому, что ты ее сын. Я угадываю их мысли, когда они глядят на меня, и отвечаю им презрением» (I, 55, 4. Ср. I действие, разговор Треплева с Сориным, XI, 147).

В центре первоначальных записей к пьесе, следующих почти одна за другой,— образ Треплева. И не просто различные его высказывания, но прежде всего — его бунт, спор с матерью-актрисой, протест против рутины. Вот художест-

венный «центр», от которого идет сквозное и уже неостановимое движение писательской образной мысли.

Герои возникают сначала как бы в сознании Треплева, в его возмущенных репликах: «Вы, рутинеры», «Жаль, что у меня мать актриса», «живет с любовником». Одна из первых характеристик Тригорина дается с точки зрения Треплева: «Свою повесть прочел, а моей даже не обрезал» <разрезал> (I, 64, 5. Ср. в IV действии, XI, 187).

«Чайка» начинается с Треплева, с его бунта, с его запальчивого отстаивания права «наивных и чистых» на творчество.

Однако если бы мы решили, что найден главный конфликт пьесы, мы сделали бы ошибку: бунт Треплева против рутинеров — первоисходный в творческом становлении пьесы — далеко ее не исчерпывает. Рождаясь в воображении писателя как будто бы как пьеса с главным героем, который противостоит всем окружающим персонажам, «Чайка» в ее окончательном виде пьеса многогеройная и многоконфликтная.

Она обозначила и в этом отношении поворотный пункт в развитии Чехова-драматурга — как его первая пьеса без единственно главного героя.

Юношеская пьеса без названия вся ориентирована на Платонова — его отношения с Софьей Егоровной, с молодой вдовой-генеральшей, Марьей Грековой, с женой Сашей, с другими персонажами и составляют основной сюжетный материал.

В сущности, так же строится пьеса «Иванов».

Как будто сходно с этим и построение пьесы «Леший». Но тут уже принцип «единодержавия» героя оспорен. На роль первого героя может претендовать и Войницкий, прообраз будущего «дяди Вани». И не случайно пьеса, переделанная из «Лешего», будет названа именем дяди Вани.

После «Чайки» Чехов уже не пишет «моногеройных» пьес («Три сестры», «Вишневый сад»).

Итак, начавшись с образа Треплева, пьеса затем как бы

вбирает его судьбу, осложняет, соотносит с судьбами других персонажей; и уже ни о каком главенствовании образа Треплева в «платоновском», «ивановском» смысле говорить нельзя. Хотя, как увидим, некоторая исключительность, особенность его судьбы в пьесе сохранится.

Как строится «Чайка»? Как сопоставлены друг с другом герои?

В том же письме Суворину Чехов очертил характер пьесы в нескольких словах — они часто приводились:

«много разговоров о литературе, мало действия, пять пудов любви» (XVI, 271).

Характеристика довольно точная — в том смысле, что тема литературы, искусства и тема любви действительно во многом определяют содержание пьесы.

Каждый герой — это сделано скрытно, но последовательно — характеризуется отношением к искусству.

Треплев — в начальных записях центральный образ, в окончательном тексте пьесы скорее один из ее «полюсов» — это человек, для которого подлинное искусство дороже жизни.

Другой полюс — учитель Медведенко. Для него, наоборот, тяготы, заботы, нужды простой, реальной жизни отодвигают остальное — театр, литературу, все. Если он и заговорит об искусстве, то лишь для того, чтобы сказать, как трудно жить учителю: «*(живо, Тригорину)* А вот, знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат — учитель. Трудно, трудно живется!» (XI, 153).

Только что прозвучали слова Треплева: «Так вот пусть нам изобразят это ничего», монолог Нины («Люди, львы, орлы...»), и незатейливая медведенковская фраза воспринимается на этом треплевском фоне особенно контрастно.

Если для Треплева жизнь — мечта, то для Медведенко жизнь — забота о куске хлеба. Его невысказанный девиз — «хлебом единым».

Возвращаясь к записным книжкам, мы видим, что вме-

сте с потоком записей к образу Треплева, как некий противовес, возникают заметки к образу учителя:

«Вещать новое и художественное свойственно наивным и чистым <...>

Пьеса: Она курит, пьет <...> всё это меня крайне утомляет.

Пьеса: учитель 32 лет, с седой бородой» (I, 54, 2; 55, 1 и 2).

И дальше, после записей к Треплеву — «надо изображать жизнь не такою, какая она есть <...>» (I, 63, 5), «у актеров и литераторов круговая порука <...>» (I, 63, 6) и др.— снова заметки к образу Медведенко — «Учитель всё время толчется...» (I, 64, 2), «Про учителя <...>» (I, 64, 3).

Духовно, психологически Треплев и Медведенко предельно разведены. Они не говорят друг другу почти ни одного слова, каждый пребывает в своем мире.

Между ними, как между двумя полярными крайностями, пределами «высокого» и «низкого», как между небом и землей, располагаются на разных уровнях персонажи.

Треплев, Нина Заречная, Аркадина, Тригорин — люди искусства.

Сорин, Дорн — близкие им люди, разговаривающие с ними на одном языке. Характер Сорина дан как будто безотносительно к искусству. Однако он — неполучившийся писатель: «В молодости когда-то,— признается он,— хотел я сделаться литератором — и не сделался» (XI, 182).

Шамраев — человек «около театра». Впервые он появляется на сцене, входя с Аркадиной,— разузнает у нее о каком-то забытом комике Чадине, и она отвечает: «Вы все спрашиваете про каких-то допотопных. Откуда я знаю!» (XI, 150).

Итак — люди театра и литературы; их друзья, неполучившийся писатель Сорин, Дорн; провинциальный поклонник «корифеев» сцены Шамраев; внелитературный и внетеатральный Медведенко.

Вторая стихия, царствующая в «Чайке»,— любовь. Все

или почти все любят: Треплев, Нина, Аркадина, Тригорин, Маша, ее мать Полина Андреевна, Медведенко... Любовь вовлекает в свою орбиту героев от Треплева до учителя, независимо от того, к какому полюсу они тяготеют. И старик Сорин, когда в IV действии заходит речь о Нине, признается: «Действительный статский советник был даже в нее влюблен некоторое время» (XI, 185).

Учитель Медведенко любит Машу. Но Маша любит Треплева. Отсюда ее особая роль в пьесе. Нецентральный образ в известном смысле занимает центральное положение — связывает два полярных конца сюжетной цепи. Все время она между полюсом искусства, Треплева и — простой жизни, нужды, материальных расчетов, всего того, что олицетворяет ее поклонник, а затем муж Медведенко.

Она любит Треплева как поэта, художника. «Когда он сам читает что-нибудь,— говорит Маша,— то глаза у него горят и лицо становится бледным. У него прекрасный, печальный голос; а манеры, как у поэта» (XI, 160).

Медведенко ей кажется скучным, приземленным, непоэтичным.

На примере образа Маши особенно ясно видна широкоохватность пьесы — реплики переливаются двойным значением: то высоким, треплевским, то трагикомически сниженным, медведенковским. Это дает себя знать с первых реплик учителя и Маши, открывающих пьесу:

«— Отчего вы всегда ходите в черном?

— Это траур по моей жизни. Я несчастна.

— Отчего? *(В раздумье.)* Не понимаю... Вы здоровы, отец у вас, хотя и небогатый, но с достатком. Мне живется гораздо тяжелее, чем вам. Я получаю всего 23 рубля в месяц...» (XI, 144).

Линия Медведенко — Маша — Треплев не обрывается. Намеченный здесь принцип последовательно проведен в сюжете: Медведенко любит Машу. Но Маша любит Треплева. Но Треплев любит Нину. Но Нина полюбила Тригорина. Но

Тригорин уходит от Нины, возвращается к своей прежней привязанности — к Аркадиной [1].

В этом «но» — скрытая суть построения сюжета «Чайки», трагичнейшей комедии в русской комедиографии.

Обычно любовная интрига выражается в «треугольнике»: он и она связаны друг с другом, но один из них увлекается кем-то третьим. Здесь же вместо треугольника — странная цепь роковых привязанностей, любовных увлечений — безнадежно односторонних.

Если же чувства героев друг к другу совпадают, это оказывается недолговечным, обманчивым. Так распалась юная любовь Нины и Треплева; обрывается и ее роман с Тригориным.

Более устойчивой оказалась другая «взаимность» — Тригорина и Аркадиной. Но и здесь своя обманчивость: он уходит от нее, не порывая окончательно, а затем, бросив Нину, возвращается к Аркадиной.

С принципом разомкнутого треугольника связана еще одна особенность построения пьесы. Сюжет здесь развивается как бы независимо от чувств и желаний героев. В самом деле, Маша любит Треплева, живет только любовью, как сказано в ремарке, «всё время не отрывает от него глаз» (XI, 183). Но это не имеет отношения к тому, как развиваются события. С одной стороны, она любит Треплева, с другой, выходит за учителя Медведенко, рожает ребенка — не переставая любить Треплева.

Обычно в пьесах герои испытывают друг к другу определенные чувства и в соответствии с этими чувствами развиваются события — романы, измены, разрывы, браки. Здесь же совсем не так. Мать Маши, Полина Андреевна, любит доктора Дорна, умоляет его: «Евгений, дорогой, ненаглядный, возьмите меня к себе... Время наше уходит, мы уже не молоды, и хоть бы в конце жизни нам не прятаться, не лгать».

---

[1] См. об этом также в кн. Е. Добина «Герой. Сюжет. Деталь». М.— Л., «Советский писатель», 1962, стр. 331—332.

Но он отвечает: «Мне 55 лет, уже поздно менять свою жизнь» (XI, 163).

Жизнь как она есть, в реальном смысле такова, что из нее ничего не создашь, не слепишь. Любовь сама по себе, а жизнь сама по себе. В отношениях Маши и учителя это дано особенно подчеркнуто. Маша вышла за него, «не замечая», не отводя взгляда от Треплева. Учителя она не видит, видеть не хочет и в последнем действии говорит: «Глаза бы мои тебя не видели!» (XI, 182).

Любовь Медведенко к Маше, Маши — к Треплеву, Треплева — к Нине, Полины Андреевны к Дорну — печальные константы, у которых нет прямого выхода в сюжет, горестные тупики: движение событий идет мимо них.

«Чайка» — пьеса несовпадений, несогласованностей, gui pro quo, но не в комедийном, а совсем в ином смысле. И в образе Маши, образе второстепенном, это дано с какой-то первостепенной значительностью. Характерная особенность: каждое из четырех действий «Чайки» открывается словами Маши о ее трагедии.

В первом действии — слова учителю: «Это траур по моей жизни».

Во втором — она признается Аркадиной: «Жизнь свою я тащу волоком, как бесконечный шлейф...» (XI, 158).

III действие открывается ее разговором с Тригориным. Она говорит о себе: «Любить безнадежно, целые годы все ждать чего-то...» (см. XI, 169).

В начале IV действия ее мать, не выдержав, просит Треплева быть поласковей с Машенькой, а она — в который раз — дает зарок, что вырвет любовь с корнем из сердца (XI, 181).

Микромонологи Маши — своего рода печальные увертюры, настраивающие пьесу на определенную эмоциональную волну. Особенно важна ее первая реплика: смыкаясь с финалом, она создает траурное обрамление пьесы. «Чайка» начинается словами Маши о трауре и завершается выстрелом Треплева. Теперь Маша прибавит к трауру по своей жизни траур по жизни Треплева.

Эта особенность — герой появляется как будто вместе со своей трагедией — характерна не только для образа Маши. Многие персонажи входят в пьесу со словами о своей беде, трагедии, отчаянном положении.

Треплев впервые появляется, разговаривая с Сориным («Дядя, что́ может быть отчаяннее и глупее положения...»; см. XI, 147). Чуть раньше Сорин признается ему: «Трагедия моей жизни <...> Меня никогда не любили женщины» (XI, 145). В том же I действии входит Полина Андреевна с Дорном («Вам хочется, чтобы я страдала...»; XI, 149). Тригорин, разговорившись с Ниной, жалуется на каторжное многописанье («Я чувствую, что съедаю собственную жизнь»; XI, 166). С первых же слов горько сетует на свое тяжкое существование учитель Медведенко.

Среди этих грустных, недовольных собою и жизнью людей, кажется, одна Аркадина ни на что не жалуется, ни о чем не горюет — она в восторге от жизни и от себя.

Терпят поражение в любви Медведенко, Маша, ее мать, Треплев, Нина. Аркадина — единственная, кто, потерпев поражение, продолжает борьбу и отвоевывает своего избранника.

Две сквозные темы — искусство и, говоря словами Чехова, «пять пудов любви» — развиваются не параллельно: они сходятся, сталкиваются, точки их пересечения и составляют главные драматические узлы сюжета.

Особенно ясно это прослеживается в развитии образа Треплева. У него две великие, может быть, равновеликие страсти: искусство и Нина. I действие овеяно высокими чувствами молодого влюбленного и драматурга-дебютанта. Провал пьесы становится и провалом любви Треплева. Во II действии он скажет: «Это началось с того вечера, когда так глупо провалилась моя пьеса. Женщины не прощают неуспеха» (XI, 164).

Начинаясь с двойного провала Треплева, пьеса завершается его двойным поражением. Он, так много говоривший о новых и новых формах, находит в том, что он пишет, ба-

нальности. А потом приходит Нина и уходит — как он ни умоляет ее остаться. И тогда уходит он сам, чтобы уже не вернуться.

Во многих критических работах о «Чайке» Треплев изображается как декадент, кончающий полным банкротством. Как будто бы к такой характеристике подводят и первоначальные заметки в записной книжке:

«Треплев не имеет определенных занятий и это его погубило.

Талант его погубил. Он говорит Нине в финале: — Вы нашли дорогу, вы спасены, а я погиб» (II, 37, 5).

Но то, что намечено в черновой рабочей записи, обретает в тексте более сложный смысл. Незадолго до прихода Нины в финале, вычеркивая в своей рукописи заезженные обороты, Треплев говорит: «Да, я все больше и больше прихожу к убеждению, что дело не в старых и не в новых формах, а в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет, потому что это свободно льется из его души» (XI, 189).

О Треплеве нередко читаем: он пришел к краху, банкротству, пустоте, к «ничему». Вернее было бы сказать, что он, напротив, начинает с «ничего» («Так вот пусть изобразят нам это ничего»), начинает с искусства, в котором нет жизни как она есть, а только жизнь такая, как в мечтах.

И самое главное — в поисках подлинного искусства, в любви к Нине Заречной Треплев весь, без остатка. Две его страсти — два абсолюта, два пика души. В том, что он чувствует, делает, есть безоглядность, безоговорочность, бескомпромиссность. Можно сказать, что он обречен на то, что́ делает, как любит.

Он любит Нину — и, значит, никого больше не видит. Любовь Маши не вызывает у него ничего, кроме раздражения («Несносное создание»).

Он полная противоположность Тригорину с его колебаниями, с его, как говорит о нем Треплев, «и тут и там». Формула Треплева: тут или нигде.

Совершенно по-разному, с диаметральной противополож-

ностью выражают себя в любви Треплев и Тригорин. Сравним два объяснения в любви к Нине двух героев:

«Треплев. Мы одни.

Нина. Кажется, кто-то там...

Треплев. Никого. *(Поцелуй.)*

Нина. Это какое дерево?

Треплев. Вяз.

Нина. Отчего оно такое темное?

Треплев. Уже вечер, темнеют все предметы. Не уезжайте рано, умоляю вас.

Нина. Нельзя.

Треплев. А если я поеду к вам, Нина? Я всю ночь буду стоять в саду и смотреть на ваше окно» (XI, 148).

В этом разговоре свой ритм. Он подчеркнут и окончаниями слов, подобных мужским рифмам: «одни», «там», «никого», «вяз», «вас», «нельзя», «окно». Каждая фраза — не высказывание, а недосказанность. Слова перестают значить то, что они непосредственно означают, а говорят о другом, прямо не обозначенном. Не беседуют же герои действительно о том, почему вечером предметы темнеют.

На слова Треплева («всю ночь буду стоять в саду») Нина отвечает:

«Нельзя, вас заметит сторож. Трезор еще не привык к вам и будет лаять.

Треплев. Я люблю вас.

Нина. Тсс...»

Признание прозвучало только теперь, но оно ощущалось и раньше, в каждой фразе. В сущности, слова Треплева звучали так:

— Мы одни. Я люблю вас.

— Никого. Я люблю вас.

— Вяз. Я люблю вас.

И — признание Тригорина:

«Вы так прекрасны... О, какое счастье думать, что мы скоро увидимся! *(Она склоняется к нему на грудь.)* Я опять увижу эти чудные глаза, невыразимо прекрасную, нежную

улыбку... Эти кроткие черты, выражение ангельской чистоты... Дорогая моя...» (XI, 179).

Здесь нет недосказанности, все названо своими словами, причем довольно литературными. Признание Тригорина Нине так же мало похоже на треплевское, как близко оно признанию Аркадиной в любви к Тригорину:

«Ты мой... Ты мой... И этот лоб мой, и глаза мои, и эти прекрасные шелковистые волосы тоже мои. Ты весь мой. Ты такой талантливый, умный...» и т. д. (XI, 176).

Поистине «эти прекрасные шелковистые волосы» в монологе Аркадиной и «эти чудные глаза» в признании Тригорина стоят друг друга.

Однако мы обеднили бы смысл пьесы, если бы просто сказали: сопоставление этих признаний показывает, насколько чище, наивнее, поэтичнее любовь Нины и Треплева, чем любовные сцены Тригорина и Аркадиной. Все дело в том, что чистая, целомудренная любовь молодых героев распадается, а связь Тригорина и Аркадиной оказывается долговечной. И рассказы Треплева, этого борца против рутины, смутны, неопределенны, а произведения Тригорина завоевали признания читающей публики.

Конечно, Треплев имеет гораздо больше «права» на Нину, но любит она Тригорина. Во всех этих «но», нелогичностях, несообразностях снова и снова проявляется дисгармонический строй пьесы, уникальной комедии-трагедии, не переходящей в обыкновенную драму.

Соотношение образов Треплева и Тригорина более сложно, чем это может показаться на первый взгляд.

Нина увлечена Треплевым, говорит ему в начале пьесы: «Мое сердце полно вами» (XI, 148). И отходит от него сразу — и как от писателя и как от человека. Во втором действии Маша просит ее прочитать из треплевской пьесы, и она, пожав плечами, отвечает: «Вы хотите? Это так неинтересно!» (XI, 160).

Превосходство писателя Тригорина над Треплевым? Однако в финале, в последнем разговоре Нины и Треплева,

последние ее слова — из его пьесы. Значит, есть нечто такое, что приводит героиню в конце к озеру, к Треплеву, и что заставляет ее снова прочитать монолог из той пьесы, которая казалась ей неживой.

Темы искусства и любви, пересекающиеся в отношениях героев, связаны в символическом образе чайки, давшем пьесе название и вбирающем — в особом преломлении — важные ее мотивы [1].

В том же письме А. С. Суворину 21 октября 1895 года Чехов, давая краткую характеристику «Чайке» («много разговоров о литературе», «пять пудов любви»), упоминает «пейзаж (вид на озеро)».

Озеро в пьесе — больше чем пейзаж; без него трудно ощутить всю ее образно-символическую атмосферу. Когда начинается треплевская пьеса, «открывается вид на озеро; луна над горизонтом, отражение ее в воде; на большом камне сидит Нина Заречная, вся в белом» (XI, 154).

После провала пьесы Аркадина рассказывает Тригорину: «Лет 10—15 назад здесь, на озере, музыка и пение слышались непрерывно почти каждую ночь...» (XI, 154).

Кончается I действие разговором Маши с Дорном — она признается ему в своей любви к Треплеву, и он восклицает:

---

[1] В символичности этого образа было что-то непривычное, озадачивающее. И не случайно именно этот образ-символ был так безапелляционно осужден в протоколе Театрально-литературного комитета от 14 сентября 1896 г.: «не будь этой «чайки», комедия от того нисколько бы не изменилась и не потеряла ни в своей сущности, ни в своих подробностях, тогда как с нею она только проигрывает» («Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Л.— М., «Искусство», 1938, стр. 12).

Тонкие замечания о роли символа чайки, ставшего лейтмотивом пьесы, см. в статье Б. А. Ларина — «Чайка» Чехова (стилистический этюд)». Напечатанная в сборнике статей ЛГУ — «Исследования по эстетике слова и стилистика художественной литературы» (1964), она вошла в его сборник избранных статей «Эстетика слова и язык писателя». Л., «Художественная литература», 1974, стр. 147—155.

«Как все нервны! Как все нервны! И сколько любви... О, колдовское озеро!» (XI, 158).

Треплев так говорит об охлаждении к нему Нины. «Страшно, невероятно, точно я проснулся и вижу вот, будто это озеро вдруг высохло или утекло в землю» (XI, 164).

«Присутствие» озера непрерывно ощущается в пьесе. Тригорин, рассказывая Нине о себе как писателе, говорит: «Я люблю вот эту воду, деревья, небо...» (XI, 167).

В последнем действии озеро приходит в волнение, разыгрывается гроза. «На озере волны,— говорит Маша.— Громадные» (XI, 179).

Вместе с озером возникает и образ чайки. Появляясь впервые, Нина говорит в I действии Треплеву: «меня тянет сюда к озеру, как чайку... Мое сердце полно вами» (XI, 148). И в финале она снова приходит к озеру, к Треплеву и снова — сбиваясь, путаясь в словах — сравнивает себя с чайкой. В сущности, действие пьесы и развертывается между двумя приходами Нины-чайки к озеру. Это один из самых важных мотивов, связанных, как увидим, с общим построением пьесы, ее композиционной структурой.

Образ-символ чайки становится «своим», особенно значительным и для Треплева. Во втором действии он кладет у ног Нины чайку, которую «имел подлость убить»: «Скоро таким же образом я убью самого себя». Нина отвечает: «В последнее время вы стали раздражительны, выражаетесь все непонятно, какими-то символами. И вот эта чайка тоже, по-видимому, символ, но, простите, я не понимаю...» (XI, 164). Но ведь еще совсем недавно она сама сравнивала себя с чайкой. Тем сильнее вновь вспыхивают у нее в финале воспоминания об озере, о себе — чайке, о «нашем театре».

Образ-символ чайки, переливающийся разными значениями, по-разному живет в душе Треплева и Нины, то соединяя, то разъединяя их. Совершенно по-иному преломляется этот образ в сознании Тригорина. Увидев убитую чайку, он заносит в свою книжечку «сюжет для небольшого рассказа»: девушка «любит озеро, как чайка, и счастлива, и

свободна, как чайка. Но случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил ее, как вот эту чайку» (XI, 168).

В IV действии Тригорин тоже возвращается в усадьбу — но как непохожа его встреча с озером на Нинину. Он деловито сообщает, что хочет осмотреть то место, где игралась пьеса: «У меня созрел мотив, надо только возобновить в памяти место действия» (XI, 186).

Шамраев напоминает Тригорину, что изготовил — по его просьбе — чучело чайки, которую застрелил Треплев. Но Тригорин не помнит, о чем просил. Спустя некоторое время, уже в самом финале, Шамраев подводит Тригорина к шкапу:

«Вот вещь, о которой я давеча говорил... *(Достает из шкапа чучело чайки.)* Ваш заказ.

Тригорин *(глядя на чайку)*. Не помню! *(Подумав.)* Не помню!

*(Направо за сценой выстрел; все вздрагивают)*» (XI, 193—194).

Так столкнулись в финале «Чайки» бесповоротный выстрел Треплева, который за все платит жизнью, и — равнодушное, безразличное, хочется даже сказать, «чучельное» тригоринское «Не помню!».

Во многих статьях главное внимание обращали на слова героя, что он «не пейзажист только», а еще и гражданин. И начинали характер действующего лица подтягивать к этим высоким словам. Была даже традиция говорить, что в Тригорине Чехов изобразил чуть ли не себя самого. А. Измайлов, один из основательных исследователей и биографов Чехова, писал:

«Треплев со своей трепетностью и неврастенией настолько же не герой его <Чехова> романа, насколько герой Тригорин, со своим мудрым спокойствием опыта и холодноватою самооценкою таланта» [1].

Александра Яковлевна Бруштейн горячо возражала против манеры исполнителей роли Тригорина гримироваться

[1] А. Измайлов. Чехов. 1860—1904. Жизнь — личность — творчество. М., тип. т-ва И. Д. Сытина, 1916, стр. 435.

под Чехова и даже называла это «кощунством, на которое тяжело смотреть». А о сцене с тригоринским «неузнаванием» чайки писала: «глаза его пусты — никаких воспоминаний о подстреленной чайке, о брошенной Нине Заречной у него нет. Он не лжет, он в самом деле все забыл. Записная книжка у него только в кармане. В уме, в сердце его не запечатлевается ничего» [1].

Если говорить об отношении к образу-символу чайки четырех героев пьесы — людей искусства, то линия раздела пройдет так: Треплев — Нина окажутся по одну сторону, Тригорин — Аркадина по другую. Первым двум этот образ — хотя и по-разному — говорит очень много. Для вторых это — «Не помню!» или «Не знаю». Такое разделение, даже размежевание дает себя знать в разных сюжетных аспектах. Мы уже видели, говоря о стиле любовных объяснений Тригорина и Аркадиной, как они близки друг другу.

Сходным оказывается и их отношение к молодым героям как дебютантам в искусстве. Аркадина осмеяла пьесу сына. По его словам, ей еще до представления досадно, что успех будет иметь не она. Когда Треплев все-таки выбивается в литераторы, становится более или менее известен, Аркадина не проявляет к его произведениям никакого интереса. Дорн спрашивает, рада ли она, что ее сын писатель,— она отвечает: «Представьте, я еще не читала. Все некогда» (XI, 188).

Не больше интереса к Треплеву у Тригорина. Вспомним запись, которая затем вошла в текст,— Треплев говорит о Тригорине, перелистывая новую книжку журнала: «Свою повесть прочел, а моей даже не разрезал» (XI, 187).

Сойдясь с Ниной, Тригорин так же мало верит в ее талант актрисы, как Аркадина в писательское дарование сына. Нина скажет в финале: «Он не верил в театр, всё смеялся над моими мечтами, и мало-помалу я тоже перестала верить и пала духом...» (XI, 192).

---

[1] А. Я. Бруштейн. Страницы прошлого. М., «Советский писатель», 1958, стр. 101—102.

Слова Треплева о «круговой поруке» (в Первой записной книжке — непосредственно в текст они не вошли. См. I, 63, 6) не кажутся преувеличением, когда прослеживаешь отношение «старших» к «младшим». Это тем более ощутимо, что сам Треплев повышенно чуток и внимателен к Аркадиной. Его сердит и раздражает ее поведение, связь с ненавистным Тригориным, но он ее любит. У нее не хватило времени прочитать, что он пишет. А вот последние слова Треплева в пьесе, после того, как убегает Нина:

«Треплев *(после паузы)*. Не хорошо, если кто-нибудь встретит ее в саду и потом скажет маме. Это может огорчить маму...» (XI, 193).

Последнее слово Треплева в пьесе — «маму» — еще больше оттеняет в нем доброе и беззащитное, детское.

Есть нечто символическое в финале: убегает Нина, уходит навсегда Треплев. Они оставляют сцену как поле сражения. Остаются на сцене Аркадина и Тригорин. Внешне они оказались победителями, у них есть свое, во всех смыслах забронированное, место на сцене жизни, театра, литературы.

Однако, отмечая линию, разделяющую «младших», «наивных и чистых», и — «старших», опытных, безразличных к дебютантам, связанных круговой порукой, не будем забывать и о различиях в пределах каждой «пары».

Тригорин и Аркадина — и одного поля ягода, и не одного. В его душе живет искреннее недовольство собой. И в этом смысле — при всем несходстве и несоизмеримости характеров Тригорина и Чехова — можно говорить о некоторых «чеховских» нотах в признаниях беллетриста. Он говорит Нине безо всякой рисовки и манерничания, что, едва только его произведения выйдут в свет, они кажутся ему ошибкой. На слова Нины, что он просто избалован успехом, он отвечает: «Я никогда не нравился себе» (XI, 167).

Аркадина могла бы сказать о себе прямо противоположное. Ей все в себе нравится — и как она выглядит: «Вот вам,— как цыпочка. Хоть пятнадцатилетнюю девочку

играть» (XI, 159); и как она сидит у себя в номере, учит роль (XI, 161); и как ее в Харькове принимали: «батюшки мои, до сих пор голова кружится!» (XI, 187).

Так что пара Тригорин и Аркадина — дуэт хорошо спевшихся, но разных голосов. Их роднит творческая опытность, добротная мастеровитость. Различает — ощущение себя в искусстве. Здесь они не похожи друг на друга: недовольный собой он и самоуверенная, упоенная собой она.

Еще более сложно соотношение характеров молодых — актрисы и писателя. Здесь мы сталкиваемся с одной общей особенностью. Тригорин и Аркадина даны неизменными; они появляются и уходят одними и теми же. Наоборот, Треплев и Нина живут, растут, развиваются как характеры, во многом существенно меняясь. О развитии Треплева уже говорилось: от крайнего и безоговорочного противопоставления искусства мечты — искусству жизни он приходит к иным, более глубоким взглядам. Развиваясь художнически и духовно, Треплев остается неизменным в одном: в своей искренности, неравнодушии. Он уходит из жизни, так и не обретя веры в свое творчество, не найдя своей дороги. Однако он предпочитает смерть — жизни без веры, бездушному ремесленничеству.

По-иному складывается судьба Нины. Заметим, что во многих работах ее образ очень уж высвечивался, путь выпрямлялся. На смену концепции подстреленной чайки выдвигалась другая: Нина — героиня торжествующая. Только она и есть подлинная чайка — не подстреленная, не погибшая, но продолжающая свой смелый, победный полет, Нина противостоит всем — ремесленнику Тригорину, самовлюбленной Аркадиной, обанкротившемуся декадентику Треплеву.

Сторонники такого истолкования не только отступали от правды образа героини — они нарушали строй пьесы, принципиально отличной от произведений с «моногероем». Представление, что символический образ чайки олицетворяется именно в Нине Заречной, и только в ней, связано с привыч-

ным делением героев на «главного» и — «всех остальных» [1].

Образ Нины, как и других персонажей — Треплева, Тригорина, Аркадиной, определяется двумя главными координатами — искусство и любовь. Нина появляется в пьесе вместе с Треплевым, но их союз — творческий и душевный — расстраивается очень быстро. Еще до начала постановки она признается, что ей не нравится его пьеса. Зато — «какие чудесные рассказы» у Тригорина.

«Треплев *(холодно)*. Не знаю, не читал.

Нина. В вашей пьесе трудно играть. В ней нет живых лиц.

Треплев. Живые лица! Надо изображать жизнь не такою, как она есть, и не такою, как должна быть, а такою, как она представляется в мечтах.

Нина. В вашей пьесе мало действия, одна только читка. И в пьесе, по-моему, непременно должна быть любовь...» (XI, 149).

В интересе Нины к Тригорину и отталкивании от Треп-

---

[1] «Мы гордимся Ниной...»,— писал В. Ермилов, разбирая финал пьесы.— «Теперь у Нины есть вера, есть сила, есть воля, есть знание жизни» <...>. «Так, сквозь мрак и тяжесть жизни, преодоленные героиней, мы различаем лейтмотив «Чайки» — тему полета, тему победы» (в его кн.: «Драматургия Чехова». М., «Советский писатель», 1948, стр. 19).

Пройдут годы, и один из лучших режиссеров — истолкователей Чехова скажет: «В полемике с ложным взглядом на Чехова, как на пессимиста, обнаружилась другая крайность: в героях чеховских драм стали искать черты революционеров, борцов. Им приписывали волю и энергию, бодрость духа и оптимизм. Историческая и психологическая достоверность приносилась в жертву концепции. Так, например, Нину Заречную трактовали как талантливую актрису, нашедшую свой путь. Только потому, что в последней сцене она говорит: «С каждым днем растут мои душевные силы», «я верую...», «не боюсь жизни». Будто бы характер чеховских героев определяют слова» (Г. Товстоногов. Круг мыслей. Статьи, режиссерские комментарии, записи репетиций. Л., «Искусство», 1972, стр. 153).

лева ясно проступает не только личная мотивировка. У нее одна почти маниакальная мечта — поступить на сцену. Раньше она подсознательно связывала эту мечту с Треплевым. Теперь — со знаменитым Тригориным. Разговор с ним начинается с ее фразы: «Не правда ли, странная пьеса?» (XI, 154). Никакого стремления хоть как-то заступиться за эту пьесу, осмеянную и провалившуюся.

Поведение Нины и Треплева по отношению друг к другу после провала противоположно. Когда появляется Треплев, Дорн начинает разбирать и хвалить его пьесу. Треплев, растрогавшись, «крепко жмет ему руку и обнимает порывисто». Но тут же перестает слушать и нетерпеливо перебивает несколько раз: «Виноват, где Заречная?», «Где Заречная?», «Мне необходимо ее видеть...» (XI, 157).

Нина же после провала пьесы сразу забыла о Треплеве — ей просто не до него.

Когда Тригорин говорит ей, какое наслаждение сидеть на берегу и удить рыбу, она круто сворачивает на то, что ее сейчас волнует больше всего: «Но, я думаю, кто испытал наслаждение творчества, для того уже все другие наслаждения не существуют» (XI, 155). Фраза почти гимназическая. За ней — наивно-романтический мир представлений. Аркадина в бешеной схватке с Тригориным, пытаясь оторвать его от Нины, бросит ему: «Любовь провинциальной девочки? О, как мало ты себя знаешь!» (XI, 176). Сказано зло, но не так уж несправедливо.

Разговор Нины с Тригориным, прерванный из-за ее поспешного отъезда домой, продолжится во втором действии. Еще до встречи с писателем она размышляет вслух: «...И не странно ли, знаменитый писатель, любимец публики, о нем пишут во всех газетах, портреты его продаются, его переводят на иностранные языки, а он целый день ловит рыбу и радуется, что поймал двух головлей. Я думала, что известные люди горды, неприступны, что они презирают толпу, и своею славой, блеском своего имени как бы мстят ей за то, что она выше всего ставит знатность происхождения и бо-

гатство. Но они вот плачут, удят рыбу, играют в карты, смеются и сердятся, как все...» (XI, 163).

Избранники и толпа... Во втором разговоре с Тригориным Нина признается: люди для нее с непреложностью делятся на два разряда — просто люди, жалкие, неинтересные, и немногие, отмеченные печатью избранничества:

«Жребий людей различен. Одни едва влачат свое скучное, незаметное существование, все похожие друг на друга, все несчастные; другим же, как, например, вам, — выпала на долю жизнь интересная, светлая, полная значения...» (XI, 165).

Есть нечто общее во взглядах на жизнь Нины и Треплева — оба они отталкиваются от жизни как она есть. Но Треплев уходит в мир необычайного искусства, в мир мечты. А Нина стремится в «чудный мир» славы, избранных, которые только и знают, что такое настоящая жизнь. Мечта об искусстве начинается для нее с мечты о славе. В этом смысле Треплев творчески более бескорыстен, чем она, лишен наивной, экзальтированной суетности ее идеалов. Слова Треплева о «наивных и чистых» и наивность мечтаний Нины — разные вещи.

«Если бы я была таким писателем, как вы,— продолжает Нина разговор с Тригориным,— то я отдала бы толпе всю свою жизнь, но сознавала бы, что счастье ее только в том, чтобы возвышаться до меня, и она возила бы меня на колеснице» (XI, 167—168).

Тригорин для нее в эту минуту — лицо почти неземное, полубожественное. Он «оттуда». Его рыболовство кажется ей занятием недостойным, оскорбительным. Любовь к нему и тяга к «чудному миру» избранников, кумиров толпы для нее неразделимы.

О своей мечте она говорит как одержимая, не может остановиться, ее выносит как волной: «За такое счастье, как быть писательницей или артисткой, я перенесла бы нелюбовь близких, нужду, разочарование, я жила бы под крышей и ела бы только ржаной хлеб, страдала бы от недовольства

собою, от сознания своих несовершенств, но зато бы уж я потребовала славы... Настоящей шумной славы... *(Закрывает лицо руками.)* Голова кружится... Уф!..» (XI, 168).

В этот момент ей даже не так важно — быть писательницей или актрисой. О самом искусстве она не говорит — ее манит и увлекает награда за искусство, слава, приобщение к лику избранных.

Это может показаться спорным, но разговор Нины с Тригориным неожиданно вызывает в памяти сцену из рассказа «Попрыгунья». Ольга Ивановна плывет на пароходе с художником Рябовским. Она верит, что «из нее выйдет великая художница, и что где-то там за далью, за лунной ночью, в бесконечном пространстве ожидают ее успех, слава, любовь народа... Когда она, не мигая, долго смотрела вдаль, ей чудились толпы людей, огни, таинственные звуки музыки, крики восторга, сама она в белом платье и цветы, которые сыпались на нее со всех сторон. Думала она также о том, что рядом с нею, облокотившись о борт, стоит настоящий великий человек, гений, избранник...» (VIII, 59—60).

Нина Заречная и вдруг — «попрыгунья». Но как ни далеки друг от друга эти героини, есть перекличка в их мечтах и рассуждениях. Чтобы представить весь путь творческих и нравственных исканий героини «Чайки», надо видеть эфемерность, тщеславие, суетность ее первоначальных устремлений.

На память приходит и другая сцена, из рассказа, хронологически еще более близкого к «Чайке»,— «Черный монах». Призрак говорит герою: «Ты один из тех немногих, которые по справедливости называются избранниками божиими» (VIII, 278). «Пророки, поэты, мученики за идею» возвышаются над «заурядными, стадными людьми» (VIII, 279).

Можно не оговариваться, что «попрыгунья», герой «Черного монаха» и Нина Заречная — совершенно разные характеры. Их нельзя уравнять. Однако на разных судьбах Чехов

раскрывает одну сквозную тенденцию — деление людей на избранников божьих и на «заурядных» [1].

Путь Нины связан с отказом от прежних младенчески эгоцентрических притязаний. «Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле — все равно, играем мы на сцене или пишем — главное, не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а уменье терпеть. Умей нести свой крест и веруй» (XI, 122).

Расставаясь с Треплевым, она читает монолог из его пьесы, порывисто обнимает и убегает. Говоря об этой последней сцене, многие писавшие о «Чайке» ограничивались противопоставлением: «верующая» Нина и ни во что не верующий, потерянный Треплев. Но не будем забывать, как много дал Нине Треплев — своей чистотой, одержимостью, преданностью любви и искусству.

Мы говорили о неизменности характеров Тригорина и Аркадиной на протяжении всех четырех действий и о том, что Нина и Треплев входят в пьесу одними, а уходят как будто другими. Особенно это относится к образу Нины. Ее столкновение с самой собой драматически контрастно. Вдумаемся в ее слова во время последнего разговора с Треплевым: «Зачем вы говорите, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить» (XI, 192). Эти слова редко цитируются. В них суд героини над собой, над своей прежней суетностью, погоней за славой. И не только это — Нина ощущает и свою «вину» перед Треплевым.

Прослеживая эволюцию героев, мы подошли, может быть, к самой важной особенности построения пьесы. Она состоит из четырех действий, но разбивается на две части. В первых трех действиях события идут почти непрерывно —

---

[1] В этой же связи вспоминается героиня «Ионыча» Екатерина Ивановна: «Я хочу быть артисткой, я хочу славы, успехов, свободы» (IX, 296),— восклицает она в ответ на предложение Ионыча. Пройдет время, и она убедится, что ее мечты и претензии ни на чем не основаны: «Я тогда была какая-то странная,— признается Екатерина Ивановна,— воображала себя великой пианисткой» (IX. 301).

провал пьесы Треплева, начало романа Нины и Тригорина. В IV действии мы встречаемся с героями спустя два года. Можно сказать, что «Чайка» состоит из развернутой завязки (она заняла три действия) и развязки. Середина — то, что происходило с героями за эти два года и осталось за сценой.

Такое построение чрезвычайно обостряет развитие образов действующих лиц. Они — особенно это относится к молодым героям — предстают в двух обличиях, оспаривают себя самих. И наоборот, при таком построении неизменность характеров также получает повышенную выразительность.

Так, неизменность образа Аркадиной, ее вызывающая, воинственная моложавость фиксируется такой деталью: в начале пьесы Треплев о ней говорит: «Ей хочется жить, любить, носить светлые кофточки...» (XI, 146). В финале же Шамраев восторженно восклицает: «вы, многоуважаемая, все еще молоды... Светлая кофточка, живость... Грация...» (XI, 185).

Небезразлична и такая перекличка деталей: Аркадина скупа, отказывает Сорину, который просит ее дать денег Треплеву, и спорит с Треплевым, советующим ей «расщедриться» и одолжить денег Сорину (XI, 172—173). В том же III действии она, уезжая, дает повару рубль, два раза напоминает, что дала рубль на троих (XI, 178). А в IV действии, садясь играть в лото, она объявляет: «Ставка — гривенник. Поставьте за меня, доктор» (XI, 187). Аркадина неизменна, верна себе во всем, даже в мелочах, есть в ней что-то застывшее, декоративное [1].

Но и это не исчерпывает образ до конца — есть в характере Аркадиной и хорошее, доброе, то, чего она в себе сама не ценит и о чем напоминает ей сын.

---

[1] Так же неизменна она в своем отношении к сыну, к его творчеству. В самом начале пьесы Треплев жалуется на свою мать: «Она не знает моей пьесы, но уже ненавидит ее» (XI, 146). В конце пьесы Аркадина, как мы помним, ответит на вопрос Дорна, рада ли она, что у нее сын писатель: «Представьте, я еще не читала. Все некогда» (XI, 188).

С самим собой неизменившимся сталкивается и Тригорин. В разговоре с Ниной (II действие) он жаловался: «День и ночь одолевает меня одна навязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен... Едва кончил повесть, как уже почему-то должен писать другую...» (XI, 166). Спустя два года: «Тороплюсь кончить повесть, и затем еще обещал дать что-нибудь в сборник. Одним словом — старая история» (XI, 186).

У Треплева, как мы видели, наоборот: прежнее убеждение — «Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно» — сменяется столь же решительным: «дело не в старых и не в новых формах».

Глубокое постоянство чувства Треплева к Нине также закреплено в детали — в начале пьесы он говорил ей: «Я всю ночь буду стоять в саду и смотреть на ваше окно» (XI, 148). В конце: «Я каждый день ходил к вам по нескольку раз, стоял под окном, как нищий» (XI, 190). Выразительно здесь и повторение фразы и — на фоне почти одних и тех же слов — добавленное в финале «как нищий».

В подчеркнутой соотнесенности даны опорные пункты развития образа Нины. Так, последовательным пунктиром проведено: чтение монолога в спектакле — недоумевающие слова Нины о треплевской пьесе: «Это так неинтересно!» и возвращение к пьесе в финале: «Хорошо было прежде, Костя! Помните? Какая ясная, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства,— чувства, похожие на нежные, изящные цветы... Помните?.. *(Читает.)* «Люди, львы, орлы...» (XI, 193) [1].

Так открывается пропасть между Нининым «Помните?» и глухим тригоринским «Не помню!».

Герои «Чайки», все без исключения, проходят своеобразное испытание временем. В сущности, оно и является кри-

---

[1] В журнальном варианте Нина читала треплевский монолог три раза — второй раз по просьбе Маши. В окончательном тексте второе чтение заменено словами: «Это так неинтересно» (см. XI, 568).

терием долговечности чувств, увлечений, привязанностей героев.

Мы говорили, что четыре главных персонажа, связанных с искусством, окружены действующими лицами, которых трудно отнести к второстепенным,— так значительна их роль. О трагических репликах Маши, открывающих каждое действие, речь уже шла. Маша повторяет одни и те же слова — и само повторение придает им обратный смысл. В начале второго действия, собираясь выйти замуж за учителя, она решительно зарекается: «Вырву эту любовь <к Треплеву> из своего сердца, с корнем вырву» (XI, 169). Проходит два года и — те же зароки: «Раз в сердце завелась любовь, надо ее вон. Вот обещали перевести мужа в другой уезд. Как переедем туда,— все забуду... с корнем из сердца вырву» (XI, 181). Она произносит эти слова так, как будто любовь завелась только что и не она уже два года как вырывает эту любовь с корнем из сердца. И так ясно становится, что ничего она не вырвет, ее любовь неизлечима, как любовь Треплева к Нине,— будет Маша замужем или нет, переведут или нет ее мужа в другой уезд.

Можно сказать, что «Чайка» состоит не из четырех, но из пяти действий: есть еще дополнительное, обозначенное одной ремаркой действие между третьим и четвертым. Оно особенно насыщено событиями: в течение его Нина сходится с Тригориным, у нее рождается и умирает ребенок; Тригорин, разлюбив ее, возвращается к Аркадиной; Маша без любви выходит за учителя, у них рождается ребенок; Треплев становится сравнительно известным литератором.

Дело не только в самих событиях, но и в той особой роли, которую играет это несуществующее действие-ремарка: «Между третьим и четвертым действием проходит два года» (XI, 179).

Категория времени очень важна в построении «Чайки». Можно говорить о трехчленной структуре пьесы, где время является неотъемлемой частью: первые три действия — два года внесценического времени — финал. Теперь можно уточ-

нить определение «Чайки» как пьесы, состоящей только из завязки и развязки. Правильнее сказать, что середина пьесы вынесена за скобки, скрыта от зрителей. Но она есть. Ее не видно, и тем конфликтней, разительней окажется столкновение начала и конца.

Возникает вопрос: как родилось такое построение пьесы — это испытание временем, преодоление героями невидимого рва, «оврага», пересекающего весь рельеф сюжета?

Среди заметок о «Чайке» в записной книжке находим:

«Пьеса: актриса, увидав пруд, зарыдала, вспомнила детство» (I, 63, 4).

Если дух пьесы рождался с появлением треплевских заметок и контрастных им — медведенковских, то ее строй, структура, композиция впервые были намечены в этой строке.

Перед нами первая запись, намечающая двучастность, «двукрылость» пьесы «Чайка». Здесь уже предощущается то столкновение героев с собственным прошлым, «детством», которое определит всю структуру пьесы.

Конечно, в искусстве — а у Чехова особенно — нет мелочей, важно пресловутое «чуть-чуть», и вряд ли можно какую-нибудь заметку из чеховской записной книжки назвать незначительной, неважной. И все-таки есть такие записи, которые несут особенную нагрузку. Они определяют новый поворот в развитии образной мысли, в ее структурно-композиционном решении. Такова, например, запись о тайне (X, 79, 7), заключавшая скрытую сердцевину рассказа «Дама с собачкой». В таком ряду заметок, за которыми — не только образ, но и нечто большее, скорее даже целый образный мир, относится и запись об актрисе, которая, «увидав пруд, зарыдала, вспомнила детство». В ней не только предощущение той встречи героев с прошлым, с самими собою, прежними, на которой построена «Чайка». Значение ее выходит за пределы пьесы.

Читая записные книжки Чехова, мы не раз наталкиваемся на записи, где душевное пробуждение героя слито с его

«памятью сердца», неожиданно острым воспоминанием о прошлом, о детстве, о былой любви.

«Был счастлив только один раз в жизни — под зонтиком» (I, 35, 15) — это Лаптев из повести «Три года». В окончательном тексте он скажет Юлии: «Раз в жизни я был счастлив, когда сидел под твоим зонтиком. Помнишь, как-то у сестры Нины ты забыла свой зонтик? — спросил он, обернувшись к жене.— Я тогда был влюблен в тебя и, помню, всю ночь просидел под этим зонтиком и испытывал блаженное состояние» (VIII, 468).

Запись к рассказу «На подводе» — «Увидела в вагоне медленно проходившего поезда даму, похожую на покойную мать, вдруг вообразила себя девочкой, почувствовала себя, как 15 лет назад» (I, 77, 7).

«...вдруг заиграла музыка, внутри в груди вдруг все тронулось, точно весенний лед, она вспомнила Z., свою любовь к нему...» (I, 92, 13).

«Архиерей плачет, как в детстве больной, когда его жалела мать...» (I, 106, 2). В тексте рассказа «Архиерей»: «Вспомнилась преосвященному белая церковь <...> И вспомнилось ему, как он тосковал по родине...»; «преосвященный <...> уносился мыслями в далекое прошлое, в детство и юность»; «И он вспомнил, как когда-то очень давно, когда он был еще мальчиком...» (IX, 423, 425, 427).

Весьма важен мотив воспоминаний в рассказе «Скрипка Ротшильда». Запись: «Она: помнишь, 30 лет назад у нас родился ребеночек с белокурыми волосиками?» (II, 12, 4.— VIII, 339). Этот же мотив в рассказе «Черный монах» — «Он звал Таню, звал большой сад...» (VIII, 294).

«Помнить» — «не помнить» — для чеховских героев это больше, чем обнаруживать или утрачивать память; это почти синонимы слов — «любить — не любить», жить душою или впадать в непробудный сон души, закрываться в футляре. Почти шекспировское «быть или не быть».

Вот почему можно сказать, что построение «Чайки», перерыв в непосредственно созерцаемом действии на два

года — характерная, изнутри присущая Чехову-художнику особенность.

Два года, прошедшие между III и IV действиями, не бесследно проходят и для учителя Медведенко, этого антипода Треплева. В конце пьесы он по-прежнему любит Машу, «ребеночка», но сам он уже не тот. В первых действиях он любил порассуждать, хоть изредка отвлекаясь от дел и забот насущных. В IV действии он уже ничего не знает, кроме семьи и забот. «Скучный ты стал,— жалуется Маша.— Прежде, бывало, хоть пофилософствуешь, а теперь все ребенок, домой, ребенок, домой,— и больше от тебя ничего не услышишь» (XI, 180).

В начале пьесы Медведенко говорил Маше о любви Нины и Треплева, о предстоящем спектакле с замысловатой поэтичностью: «Они влюблены друг в друга, и сегодня их души сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ» (XI, 144). Спустя два года тот же Медведенко скажет о треплевском театре: «В саду темно. Надо бы сказать, чтобы сломали в саду тот театр. Стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает» (XII, 179).

Для даровитого ремесленника Тригорина чайка оборачивается чучелом; для несчастного, заезженного жизнью, бытом, невзгодами учителя Медведенко от поэтичного треплевского театра остался лишь «голый, безобразный скелет».

Совершенно особое место в пьесе занимает доктор Дорн. Заметка о нем в записных книжках самая ранняя в ряду записей к пьесе: «Локидин кутил и много ухаживал, но это не мешало ему быть прекрасным акушером» (I, 37, 7). Ср. слова Дорна в тексте (XI, 150). Запись находится среди набросков к повести «Три года», что дало основание Э. А. Полоцкой предположить, что вначале образ Локидина-Дорна был связан с работой над этим произведением, откуда «перекочевал» в пьесу[1]. Вероятно, это так. Вторая заметка

---

[1] См. ее статью «Три года». От романа к повести. Сб. «В творческой лаборатории Чехова». М., «Наука», 1974, стр. 20.

к пьесе тоже относится к Дорну: «Я презираю свою материальную оболочку и всё, что этой оболочке свойственно» (I, 42, 2). В разговоре с Треплевым о его пьесе Дорн скажет: «Если бы мне пришлось испытать подъем духа, какой бывает у художников во время творчества, то, мне кажется, я презирал бы свою материальную оболочку и всё, что этой оболочке свойственно...» (XI, 157). Здесь уже предощущается тема искусства, которая определяет содержание первых заметок, относящихся к образу Треплева.

Особое положение в пьесе Дорна заключается в том, что он меньше всех вовлечен в действие: не связан с искусством, ничего не пишет сам; свободен от забот о куске хлеба. Когда учитель говорит, что у Дорна, наверно, «денег куры не клюют», тот отвечает: «За тридцать лет практики, мой друг, беспокойной практики, когда я не принадлежал себе ни днем, ни ночью, мне удалось скопить только две тысячи, да и те я прожил недавно за границей. У меня ничего нет» (XI, 182). Он произносит это легко, без сожаления.

Не вовлеченный прямо в действие пьесы — ни в творческие дела, ни в любовные,— Дорн близок к амплуа резонера. Он судит героев — ненавязчиво, сдержанно, иронически.

К старику Сорину он относится с суровой насмешливостью, отказывается лечить всерьез, напоминает о возрасте: «лечиться в шестьдесят лет!» (XI, 160); посмеиваясь, все время предлагает валериановые капли.

С Аркадиной он вежлив, но хорошо ее понимает. Когда она начинает поносить Треплева, его претензии на новые формы, Дорн спокойно замечает: «Юпитер, ты сердишься...» (XI, 153). Во втором действии, когда Аркадина похваляется своим моложавым видом, осанкой, он перебивает: «Ну-с, тем не менее я продолжаю...» (XI, 159 — герои читают вслух Мопассана).

Довольно резко отзывается он о Сорине и Аркадиной после их ссоры с управляющим Шамраевым: «все кончится тем, что эта старая баба Петр Николаевич и его сестра по-

просят у него извинения» (XI, 162). Люди, окружающие его, волнуются, страдают, впадают в крайности, хватаются за голову, просят у него совета или рецепта — а он только судит, оценивает, делает замечания (например, Треплеву: «Но, но, но, милый... нельзя так... Нехорошо». Или Маше, нюхающей табак: «Это гадко!») и шутит.

Однако этот сдержанный иронический человек теряет всю свою насмешливость, когда встречается с талантом или хотя бы с задатками дарования. Дорн — единственный, кто оценил провалившуюся пьесу Треплева. «Свежо, наивно»,— говорит он, повторяя слова Треплева о «наивных и чистых». И в конце пьесы, уже незадолго до печальной развязки, после слов Тригорина о Треплеве: «Что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред», Дорн восклицает: «А я верю в Константина Гаврилыча. Что-то есть! Что-то есть!..» (XI, 188) [1].

Такую же чуткость к таланту, веру в него проявляет Дорн в разговоре о Нине в начале последнего действия:

«Треплев <...> Бывали моменты, когда она талантливо вскрикивала, талантливо умирала, но это были только моменты.

Дорн. Значит, все-таки есть талант?» (XI, 184).

Станиславский, готовясь к исполнению роли доктора, писал о нем Немировичу-Данченко 10 сентября 1898 года: «за исключением Треплева и Нины — относится ко всем легко, с некоторым сарказмом» [2].

В этом подчеркнуто разном отношении к «старшим» и

---

[1] Интересно, что именно для Дорна сохраняет значение треплевский символ «мировой души». В IV действии он так рассказывает о поездке в Италию, о Генуе: «Движешься потом в толпе без всякой цели <...>, сливаешься с нею психически и начинаешь верить, что в самом деле возможна одна мировая душа, вроде той, которую когда-то в вашей <треплевской> пьесе играла Нина Заречная» (XI, 183—184). И он же первый вспоминает о Нине.

[2] К. С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах, т. 7. М., «Искусство», 1960, стр. 147.

«молодым» и заключается, на наш взгляд, главное в роли Дорна. В известном смысле он оказывается ближе всех к Нине и Треплеву, к их начинаниям — особенно к Треплеву. Дорн увидел в нем то, чего не замечали ни мать, ни даже Нина: в последней сцене она совсем не интересуется тем, что Треплев пишет. В ответ на его слова — «Я не верую и не знаю, в чем мое призвание» — она говорит только: «Когда я стану большою актрисой, приезжайте взглянуть на меня. Обещаете?..» (XI, 192).

У Дорна свои характерные привычки, фразы, свой круг повторяющихся деталей. Остановимся на одной — здесь особенно резко сталкиваются две части пьесы, условно говоря, «завязка» и «развязка». Дорн любит напевать. В I действии он тихонько поет «Я вновь пред тобою...» (XI, 150). И дальше тихонько поет романсы «Не говори, что молодость сгубила», «Месяц плывет по ночным небесам». Когда же в конце раздается выстрел Треплева, Дорн уходит со словами: «Не беспокойтесь»; очевидно, он догадывается, что́ случилось. Вернувшись, он опять напевает, как в I действии,— «Я вновь пред тобою стою очарован». Но он уже знает все, поет, чтобы не выдать себя, и вполголоса просит Тригорина увести куда-нибудь Аркадину.

Так постепенно открывается тихая, тоже «вполголоса» и в то же время, при всей внешней сдержанности, огромная сила финала «Чайки». Уход Нины, ее последние слова из треплевской пьесы, тригоринское «Не помню!», выстрел Треплева, наигранно-спокойный голос Дорна, напевающего как обычно «Я вновь пред тобою...»,— каждая из этих заключительных деталей-ударов, соотнесенных с прежними, подобными и контрастными, завершает пьесу с исчерпывающей бесповоротностью.

«Чайка» была рождена Чеховым для провала и для триумфа. Александринский провал во многом объяснялся традиционным подходом к пьесе — с единственно главной героиней-чайкой, которой противостоят пошлые людишки. И наоборот, торжество «Чайки» на сцене Художественного

театра в немалой степени связано с глубоким пониманием многоконфликтности пьесы.

В письме Чехову 25 апреля 1898 года Вл. И. Немирович-Данченко сообщал о создании нового театра и просил разрешения на постановку «Чайки». Мы находим здесь сжатое и точное определение пьесы: «последняя особенно захватывает меня, и я готов отвечать чем угодно, что эти скрытые драмы и трагедии в *каждой* фигуре пьесы при умелой, *небанальной*, чрезвычайно добросовестной постановке захватят и театральную залу» [1].

Сохранившийся и опубликованный экземпляр режиссерской партитуры К. С. Станиславского дает счастливую возможность проследить, как воспринимались постановщиком особенности построения пьесы, развития сюжета, движения характеров.

Режиссерские пометы, наброски, комментарии Станиславского к «Чайке» — богатейший материал, не исчерпанный, не «снятый» ни первой постановкой, ни последующими [2].

Мы говорили о своеобразной «черной рамке» пьесы — от слов Маши о трауре по ее жизни до последней фразы Дорна о самоубийстве Треплева. Станиславский переводит эту особенность на язык сцены. У Чехова в ремарке к началу I действия сказано: «Только что зашло солнце» (XI, 143) — значит, еще светло. Станиславский же в своем режиссерском экземпляре записывает: «Пьеса начинается в темноте» (стр. 121). И помечает в начале IV действия: «Полутемнота...» (стр. 247). Такое «обрамление темнотой» подсказано перекличкой первых и последних фраз пьесы.

Острыми штрихами подчеркивает режиссер разницу между «молодыми» и «старшими» героями, связанными с

---

[1] «Ежегодник МХТ», 1944, т. I. М., 1946, стр. 101—102.

[2] «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссерская партитура К. С. Станиславского. Ред. и вступит. статья С. Д. Балухатого. Л.— М., «Искусство», 1938. Дальше указывается только номер страницы.

искусством. Монолог о новых формах и о рутине в IV действии Треплев по чеховскому тексту произносит в полном одиночестве. Режиссер вносит свое уточнение: Треплев пишет, зачеркивает, размышляет под аккомпанемент оживленного разговора в столовой, звона посуды (там находятся Аркадина, Тригорин, Шамраев и другие).

Затем приходит Нина. У Чехова они с Треплевым вдвоем. И здесь маленькая, но значительная поправка. Нина произносит тургеневские слова «И да поможет господь всем бесприютным скитальцам», рыдает (XI, 190) — Станиславский добавляет: «В столовой смех. (Это очень грубый эффект, но на публику действует. Конечно, не стою за него.)» (стр. 283).

Важен не сам по себе этот штрих, показавшийся постановщику слишком грубым, но общее направление работы: Станиславский настойчиво выделяет успокоенность, если так можно сказать, заданную оживленность «старших» на фоне страданий и бедствований молодых.

К Аркадиной, этой обворожительной пошлячке (по определению Немировича-Данченко), Станиславский беспощаден. Сцена ее бурного и аффектированного признания в любви Тригорину (с целью увезти его с собой, от Нины), после чего она так хладнокровно-деловито бросает самой себе: «Теперь он мой», а затем с наигранной небрежностью замечает: «Впрочем, если хочешь, можешь остаться»,— эта сцена очень точно прокомментирована в режиссерских записях. «Я не стыжусь моей любви к тебе»,— восклицает Аркадина (XI, 176). Станиславский комментирует: «Говорит таким же тоном и с таким же пафосом, с каким обыкновенно говорят в мелодраме» (стр. 233).

Замечательно «расписана» сцена ссоры Треплева и Аркадиной. У Чехова она вся на резких перепадах — от полного примирения матери и сына к неожиданному разладу, разрыву, взаимным оскорблениям — и к плачу их обоих, утешениям, снова примирению, на этот раз печальному, безутешному.

Станиславский подробно описывает, как Аркадина осторожно разматывает повязку сына (после первого покушения на самоубийство), рассматривает рану, как разводит лекарство, прикладывает смоченную тряпочку к голове, забинтовывает. После первых выпадов Треплева против Тригорина — «благороднейшая личность!» — Аркадина застывает, не выпуская бинта из руки; в ответ на новые оскорбления Треплева по адресу Тригорина она, уже «не помня себя, швыряет в лицо Треплева конец скатанного бинта, который она держала в руке. Отходит от сына. Треплев вне себя с остервенением срывает с себя повязку, чуть не кричит на мать. Оба стоят на противоположных концах стола. Треплев бросает в сторону матери повязку. Аркадина швыряет стул, на который опиралась, направляется к двери гостиной. Треплев идет вокруг стола и кричит ей вслед. Аркадина, не помня себя, со слезами в голосе кричит исступленно. Возвращается к Треплеву» (стр. 227).

Вся эта разработка соответствует одной-двум кратким ремаркам драматурга: «снимает у него с головы повязку», «накладывает новую повязку», «<Треплев> срывает с головы повязку» (XI, 173—174).

По мысли Станиславского, «игра» с бинтом как бы фокусирует состояние героев. Поэтому так точно отмечает он переход от осторожного разматывания бинта — к полной оторопелости, когда Аркадина застывает и — почти в беспамятстве швыряет бинт.

Удивительно метко схвачена суть этой сцены: актриса, вечно подтянутая, равно играющая на сцене и в жизни, вся как будто сделанная самою собой — впервые в пьесе теряет самообладание, контроль, в первый раз предстает перед зрителем искренней до конца: и как женщина, борющаяся за своего Тригорина, и как любящая, многогрешная мать. Только в этот момент, утратив свою постоянную «осанку», она ощутила — ненадолго — любовь к сыну. Потому так стремителен переход: «Ничтожество!» и — «Милое мое дитя, прости» (XI, 174).

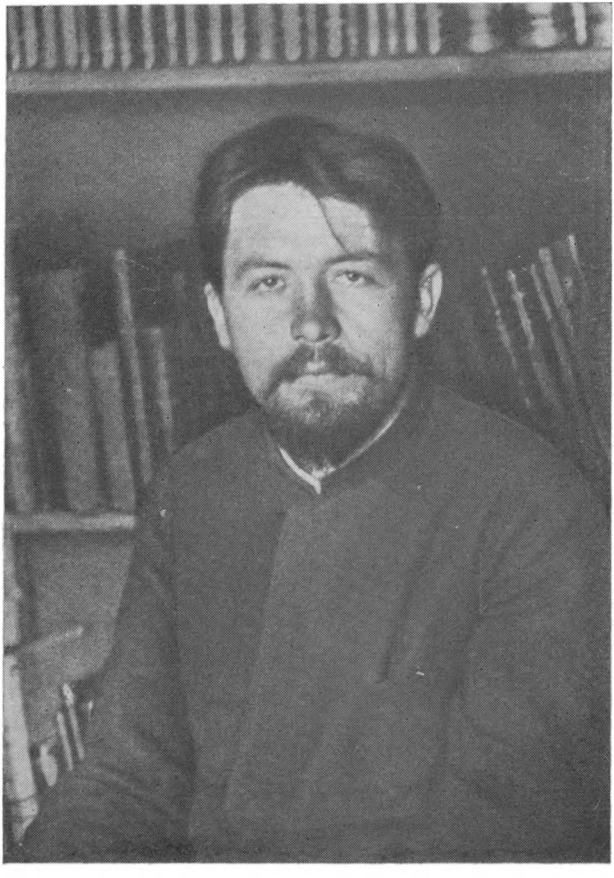
Столь же суров Станиславский к Тригорину — намного строже, чем критики, увлекавшиеся выискиванием «чеховского» в беллетристе Тригорине. В сцене объяснения с ним Аркадиной ее бешеная воля и сильная, хотя и артистически сыгранная страсть противостоят его слабохарактерности. Он сам говорит о себе: «Вялый, рыхлый, всегда покорный...» (XI, 177).

У Чехова он сначала взволнованно и нетерпеливо признается ей, что увлечен Ниной, а затем, после ее бурных похвал, неистовых комплиментов, сникает и подчиняется.

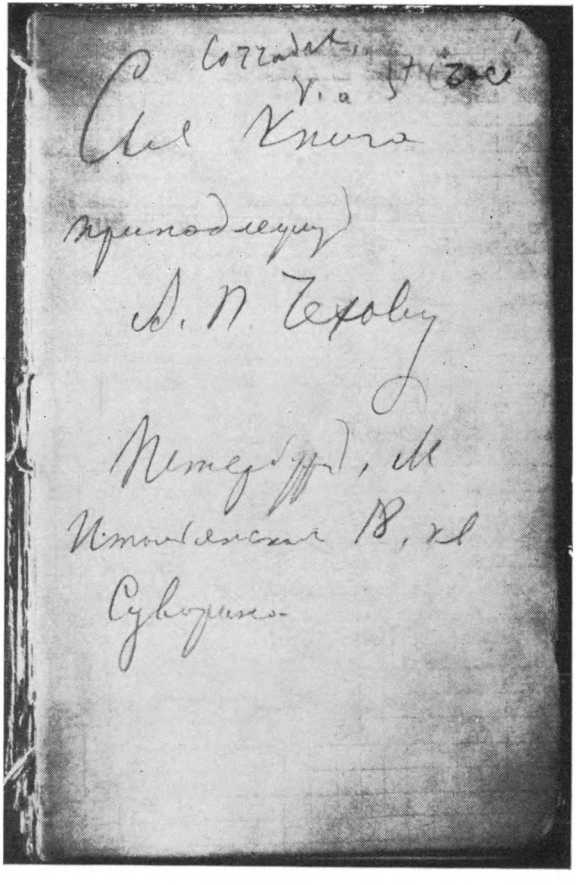
У Станиславского «кривая» душевного состояния Тригорина вычерчена так: подбежав к Аркадиной, он просит ее остаться — «говорит энергично и смело, уверенно» (стр. 231). Но после того как она, все мгновенно поняв, отрицательно качает головой, «Тригорин раскисает совсем, уже несмело говорит умоляющим тоном: «Останемся»,— и — раскисши — садится на стул». Затем — новая волна восторга у Тригорина — он «с восторгом поверяет ей свою тайну». Но после театральных признаний, объятий Аркадиной — Тригорин уже не хочет оставаться, он «безмолвно качает головой,— смотря в одну точку, он совсем раскис» (стр. 265). Проходит пауза, «Тригорин сидит кислый, смотря в одну точку, потом лениво тянется, достает книжку и записывает (больше ведь ничего ему не остается делать!!)» (стр. 237).

Здесь, однако, развивая то, что заложено в чеховском тексте, Станиславский — уже не только как постановщик, но и как исполнитель роли Тригорина — пошел дальше Чехова и даже несколько оторвался от него. Известно, что автору пьесы Тригорин — Станиславский очень не понравился. В письме сестре 4 февраля 1899 года он говорил по поводу отзыва в «Курьере» («Станиславский играет Тригорина каким-то расслабленным»): «Ведь Тригорин нравится, увлекает, интересен...» (XVIII, 63). Еще раз в письме Горькому после просмотра спектакля: «Тригорин (беллетрист) ходил по сцене и говорил, как паралитик; у него «нет своей воли», и исполнитель понял это так, что мне было тошно

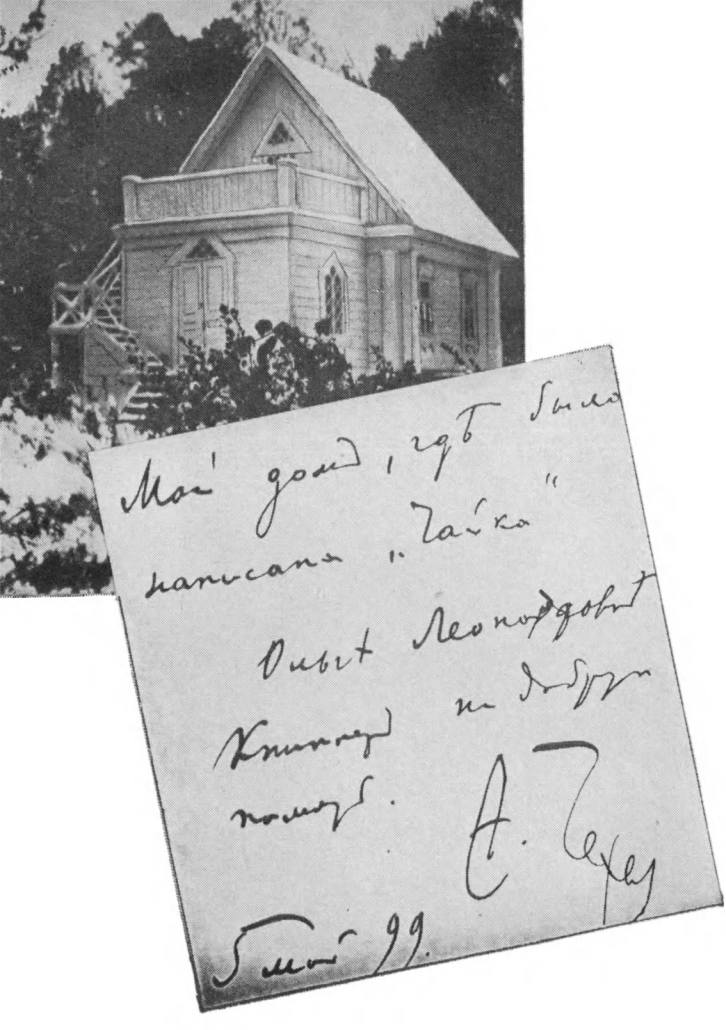
*Записные книжки Чехова*



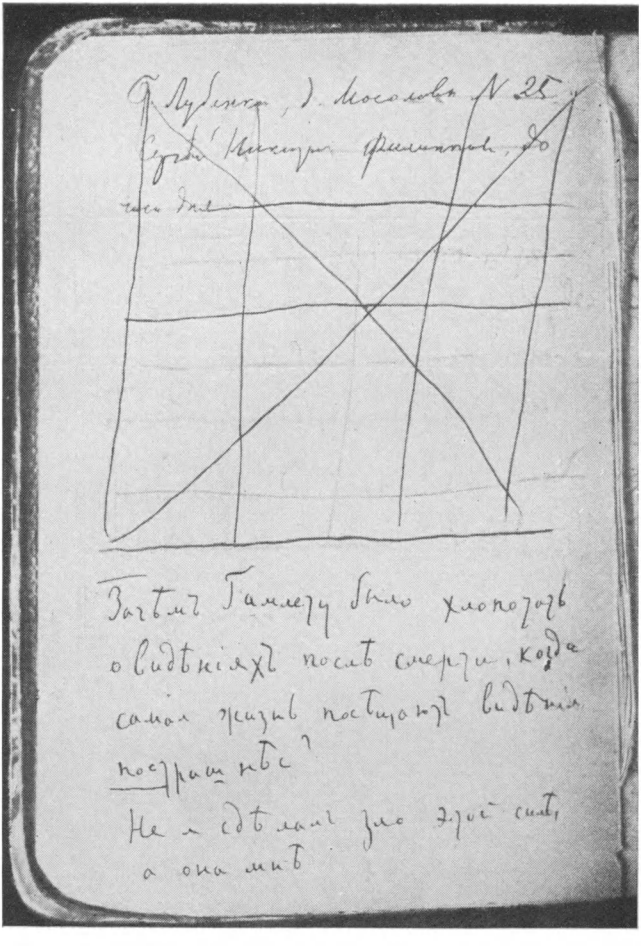
*А. П. Чехов. 90-е годы*




*I записная книжка Чехова, стр. 1*




*Флигель и дарственная надпись (4-а)*




***Записная книжка, стр. 10***

Александрия 212 стр.

Ионычъ

(рассказ)

I

Когда в губернском городѣ С. пріѣзжие уставались на скуку и однообразие жизни, то ссылались на отсутствие развлечений, какой бы оправдывался, говорили, что, напротивъ, в С. очень хорошо, что в С. есть библіотека, театр, клубъ, бывают балы, что наконецъ есть умныя, интересныя, пріятныя семьи, с которыми можно завести знакомство. И указывали на семьи Туркиных, как на самую образованную и гостеприимную.

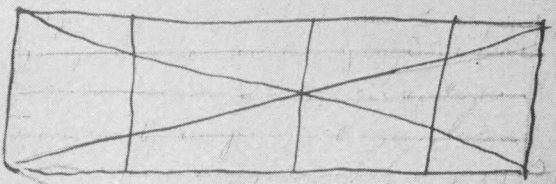
Эта семья жила на главной улицѣ, возлѣ губернаторскаго дома. Сам Туркин, Иванъ Петровичъ, полный, красивый брюнетъ с бакенами, устраивал любительские спектакли в благотворительныя цѣли, сам играл сурьезныя генералов и при этомъ кашлялъ очень сильно. Он знал много анекдотов, любил поговорить, любил шутить и острить, и всегда у него было такое выраженіе, что нельзя было понять, шутит он, или говорит серьезно. Жена его Вера Іосифовна, художница, миловидная дама в пенсе-нэ, писала повѣсти и романы и охотно читала их возлѣ своей гостиной. Дочь Екатерина Ивановна, молодая дѣвушка, играла на роялѣ. Одним словом, у каждаго члена семьи был какой нибудь свой талантъ. Туркины принимали гостей радушно и показывали им свои таланты весело, с серд-

*Рукопись рассказа «Ионыч»*

не чирикаетъ, а поетъ очень хорошо.

Когда живешь дома, въ покоѣ, то жизнь кажется обыкновенною, но едва выйдешь на улицу и станешь наблюдать, разспрашивать, напримѣръ, женщинъ, то жизнь — ужасна. Окрестности Карлсбадскихъ прудовъ на видъ тихи и мирны, но на самомъ дѣлѣ жизнь въ нихъ — адъ. ~~и страшна, до дикости мир~~

Эти краснощекія дамы и старушки такъ здоровы, что отъ нихъ даже пахнетъ идеей.



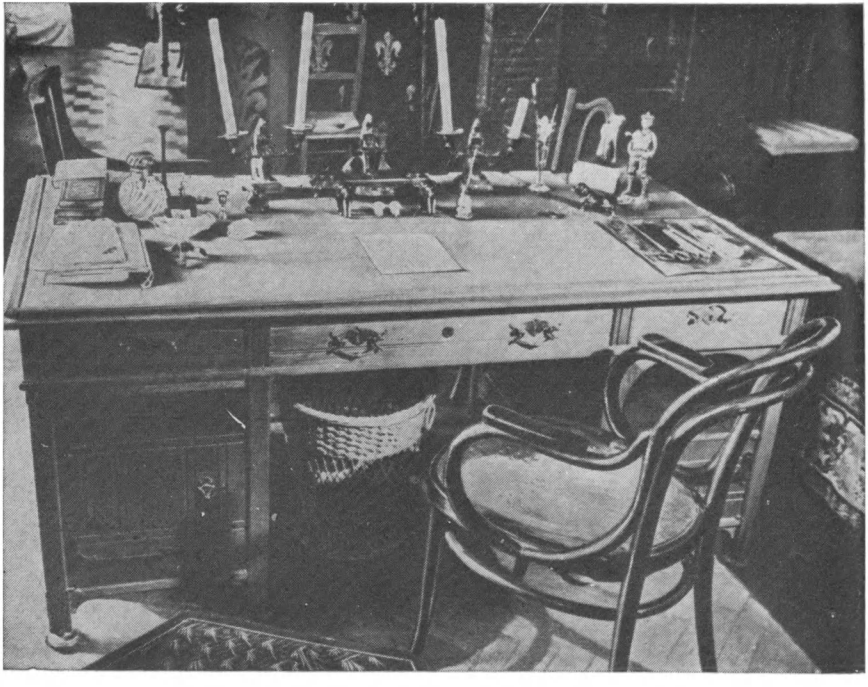
Имѣніе скоро пойдетъ съ молотка, кругомъ бѣдность, а лакеи все еще одѣты шутами.

Увеличилось не число нервныхъ болѣзней и нервныхъ больныхъ, а число врачей, способныхъ наблюдать эти болѣзни

Чѣмъ культурнѣе, тѣмъ несчастнѣе.

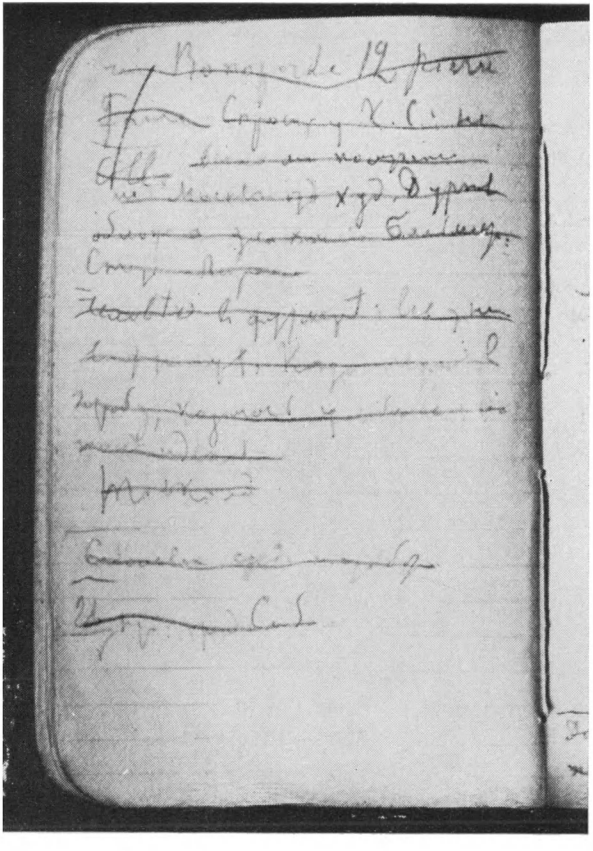
Жизнь расходится съ философіей: счастливѣетъ безъ праздности, доставляетъ удовольствіе только то, что не нужно.

*I записная книжка, стр. 73*

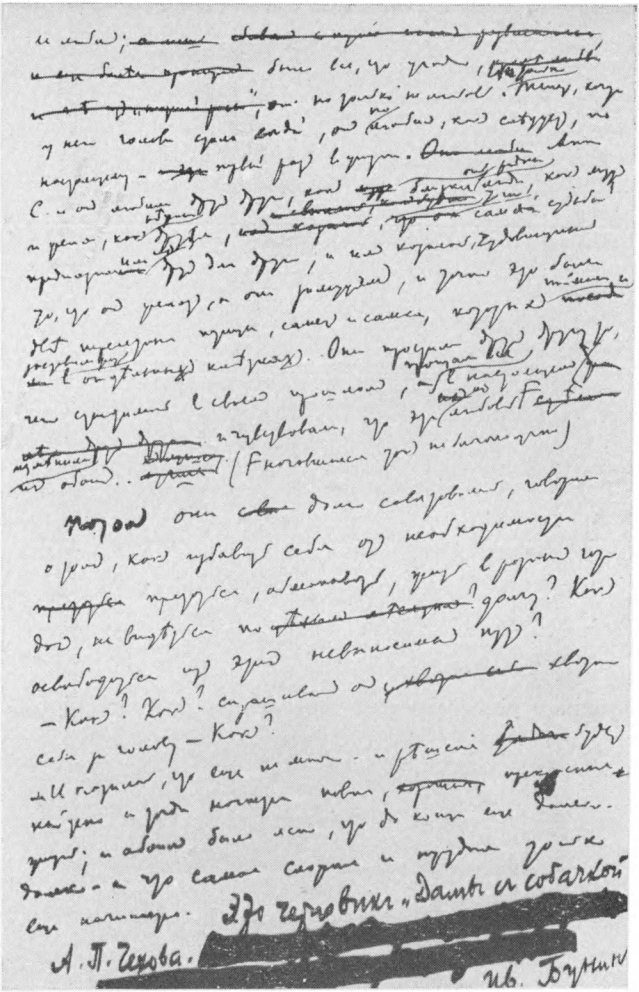


*Письменный стол Чехова в Ялте*

*А. П. Чехов. 1899*



*III записная книжка, стр. 7*
*с записью к «Человеку в футляре»*



*Страница черновой рукописи рассказа «Дама с собачкой»*

близки... Помогите же мнѣ. Помогите, а то я сдѣлаю глупость, я насмѣюсь надъ своею жизнью, испорчу ее... Не могу дольше... №1

ДОРНЪ. Что? Въ чемъ помочь?

МАША. Я страдаю. Никто, никто не знаетъ можетъ страданій! [кладетъ ему голову на грудь, тихо]. Я люблю Константина.

ДОРНЪ. Какъ всѣ нервны! Какъ всѣ нервны! И сколько любви... О, колдовское озеро! [нѣжно] №2 Но что же я могу сдѣлать, дитя мое? Что? Что?

№3 ЗАНАВѢСЪ.

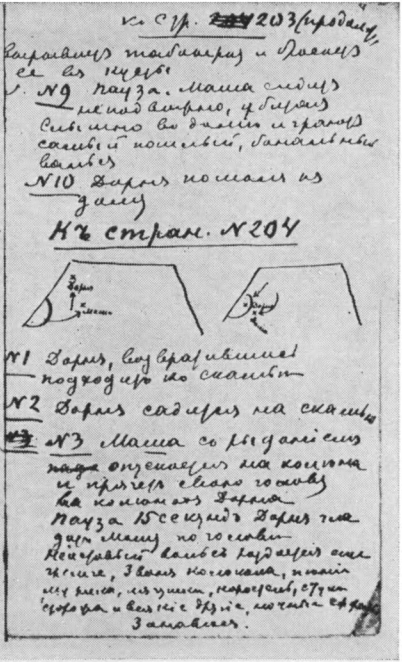
## ДѢЙСТВІЕ ВТОРОЕ.

Площадка для крокета. Въ глубинѣ направо домъ съ большою террасой, налѣво видно озеро, въ которомъ отражается, сверкаетъ солнце. Цвѣтники.—Полдень. Жарко. Съ боку площадки, въ тѣни старой липы, сидятъ на скамьѣ Аркадина, Дорнъ и Маша. У Дорна, на колѣняхъ раскрытая книга.

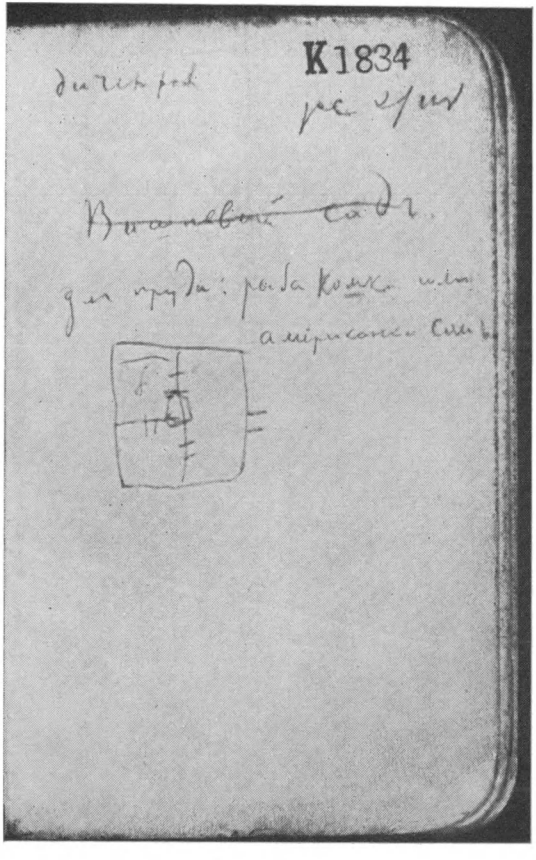
АРКАДИНА [Машѣ]. Вотъ встанешь [обѣ встаютъ]. Станемъ рядомъ. Взять двадцать два года, а мнѣ почти вдвое. Евгеній Сергѣичъ, кто изъ насъ моложавѣе?

ДОРНЪ. Вы, конечно.

АРКАДИНА. Вотъ-съ... А почему? Потому что я работаю, я чувствую, я постоянно въ суетѣ, я



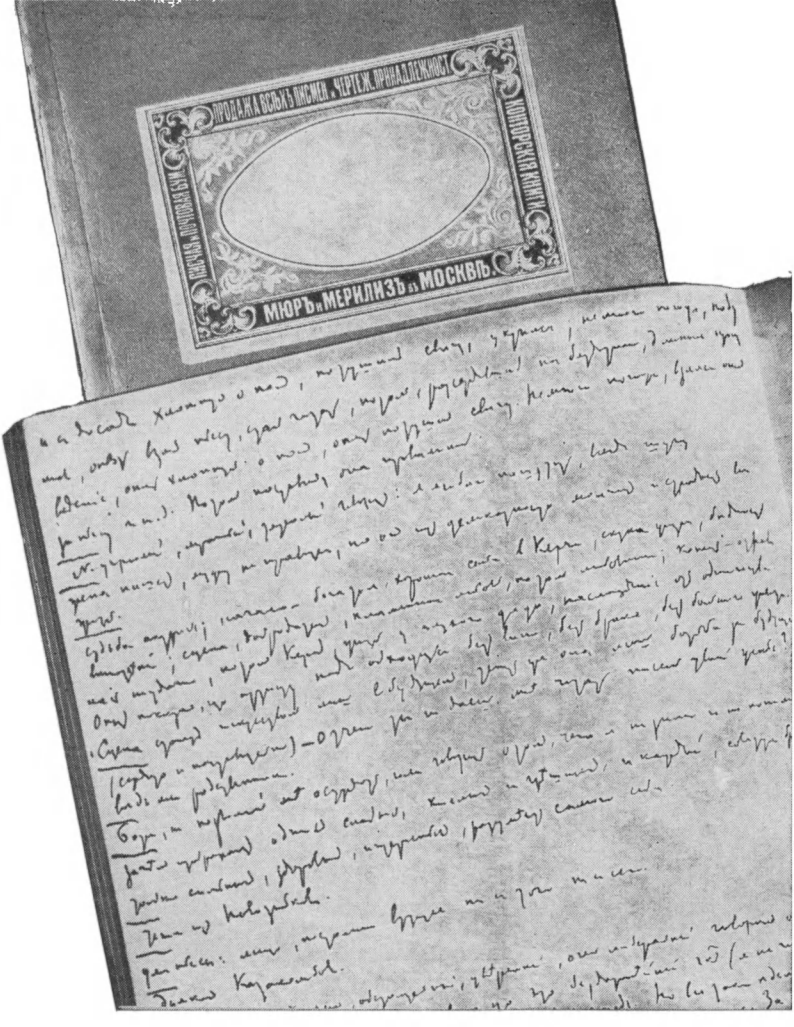

*Страница режиссерского экземпляра К. С. Станиславского («Чайка»)*




*III записная книжка — форзац с записью «Вишневый сад»*

*А. П. Чехов в Ялте. 1900*

*Дом Чехова в Ялте. 1900*




*IV записная книжка, последняя страница*

смотреть» (XVIII, 145. См. также письмо Вл. И. Немировичу-Данченко 3 декабря 1899 года) [1].

У Тригорина действительно нет своей воли, но есть личность, обаяние, он лишен самодовольства, не опьянен славой. Просто слабовольному человеку Маша не стала бы рассказывать о своей жизни, о неудачной любви.

Смысл чеховской пьесы ощутим, но трудно извлекаем. Аркадина скупа, но ее нельзя играть просто как скупую. Тригорин не просто вялый. Те или иные качества героев словно растворены в других. Десять раз оказывается Аркадина невнимательной к сыну, но вдруг пробуждается в ней материнское чувство к сыну — «оборвышу». Акцентируя одно, режиссер, исполнитель, исследователь рискуют недооценить другое. Ни одна сторона образа героя не оказывается абсолютной — она не уничтожает другие, неожиданные, казалось бы неподходящие.

Вот почему так интересен режиссерский комментарий Станиславского к «Чайке» — он поучителен не только тогда, когда постановщик находит точный сценический эквивалент тексту, но и в случаях «непопаданий».

Примером глубокого и органического проникновения в текст пьесы может служить финал «Чайки», как он прочитан и понят Станиславским.

После того как Треплев, оставшись один после ухода Нины, медленно, задумчиво вышел из комнаты, входят — шумно, весело, оживленно, даже кружась в вальсе,— Аркадина, Дорн, Шамраев, Тригорин, Маша, Полина Андреевна. Так же весело рассаживаются. Следует эпизод с тригорин-

---

[1] Об утрировке образа Тригорина в исполнении Станиславского писали Чехову Е. Коновицер — 18 декабря 1898 г. («Станиславский изобразил Тригорина оригинально, но не таким, каким Вы его написали»); Е. М. Шаврова — 23 декабря 1899 г. («Станиславский играет слишком расслабленного»); Н. М. Ежов— 29 января 1899 г. («он утрирует робость, застенчивость», ОР ГБЛ).

ским «неузнаванием» чайки. Долго всматривается герой в чучело, пытаясь вспомнить; как помечает Станиславский: «Пауза очень важная (чтобы сидящие за столом не отвлекали в эту минуту внимание публики от Тригорина и Шамраева)» (стр. 293).

Затем — выстрел Треплева, уход и приход Дорна, его слова Тригорину: «Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился». У Чехова после этой фразы — «Занавес». Станиславский делает необычайный по смелости и по внутренней оправданности шаг: он продлевает сценическое время. Вот что происходит перед зрителями после заключительной фразы Дорна:

«Исступленный Тригорин; он остолбенел. Дорн грозит ему пальцем: тише, мол». Дорн опять запел, как ни в чем не бывало, и пошел в комнату, где застрелился Треплев.

Монотонный голос Маши, читающей цифры лото, и вполголоса пение Аркадиной (веселый голос). Тригорин бледный, подошел к спинке стула Аркадиной, остановился, так как не решается сказать ей ужасную весть» (стр. 295).

Этот контраст между страшным смыслом последней фразы Дорна и «веселым голосом» Аркадиной еще раз показывает, какими сильными средствами пользовался режиссер, проникая в сложную суть чеховской пьесы. Иногда эти средства оказывались чересчур сильнодействующими, но общий итог содружества писателя и постановщика был исключительно плодотворным. Продолжив действие — чуть-чуть, на несколько мгновений, Станиславский устраивает героям как бы новую и последнюю проверку: не предусмотренную автором, но подготовленную им.

Аркадина ведет себя как ни в чем не бывало, всецело занятая собой, она ничего не может почувствовать — ей хорошо.

Выразителен и «монотонный голос» Маши. Это проведено сквозь все IV действие — остальные играют в лото весе-

ло, Аркадина, расшалившись, пищит, Шамраев басит, а Маша — «говорит монотонным голосом», «Тем же бесстрастным голосом», «очень грустным, еще более монотонным голосом», «еще грустнее и монотоннее» (стр. 273), «Тот же монотонный голос», «Опять этот монотонный, бесстрастный голос», «Опять тот же голос» (стр. 275). Голос Маши как низкая крайняя нота, так точка отсчета застольного веселья, шума, смеха остальных, особенно Аркадиной. Затем — после встречи и прощанья Нины — Треплева — та же игра в лото, смех и, наконец, развязка.

То особое положение образа Маши, о котором шла речь, здесь, в режиссерской разработке, превосходно оттенено, положено «на голоса».

Сценическое решение финала, предложенное Станиславским, сыграло важную роль для многих постановок «Чайки», и не только на сцене Художественного театра. Вспоминается, например, спектакль в Московском театре им. Ленинского комсомола, поставленный Анатолием Эфросом. Там тоже занавес закрывался не сразу после сообщения Дорна о Треплеве. Весело пела что-то про себя Аркадина (в превосходном исполнении артистки Е. Фадеевой) [1]. А Маша, прерывая игру, вставала и настороженно вслушивалась — как будто начиная чувствовать, безотчетно понимать, что́ случилось.

---

[1] Веселый голос, оживление Аркадиной внутренне оправдано — в этот трагический момент как бы фокусируется все ее поведение, вся «роль» по отношению к сыну. Осенью 1974 г. мы смотрели «Чайку» на сцене Ленинградского театра им. Ленинского комсомола в постановке Г. М. Опоркова. Постановщик решил финальную сцену совсем по-иному. После выстрела Треплева и слов доктора Дорна о лопнувшей склянке с эфиром Аркадина (Л. И. Малеванная) начинает биться в истерике и рыданиях. Выглядит все это очень эффектно, но, в сущности, никак не оправдано.

В целом же образ Аркадиной раскрыт ленинградской актрисой весьма талантливо и убедительно.

В разгар работы над «Чайкой» Станиславский не знал, «с какого конца к ней подходить». Надо ли это понимать так, что, закончив свою партитуру, он уже точно знал ответ? Вряд ли. Можно постигать «Чайку», но, очевидно, нельзя ее постичь — до конца, так, чтобы вопросов больше не оставалось. Можно по-разному ставить ее на сцене, но нельзя поставить раз и навсегда. Нельзя создать единственный эталон для всех. И может быть, нечто особенно важное заключено в том, что глубже всех проник в смысл пьесы человек, который был лишен заданности и не знал, как к ней подступиться.

# 9

## «МУЖИКИ» — ПОВЕСТЬ И ПРОДОЛЖЕНИЕ

В первой половине 90-х годов, не позже конца 1894 года Чехов внес в записную книжку:

«Лакей Василий, приехав из Петербурга домой в Верейский уезд, рассказывает жене и детям разные разности, а они не верят, думают, что он хвастает, и хохочут. Он наедается баранины» (I, 42, 3).

Е. Н. Коншина указывает в комментариях к этой заметке, что она вошла в измененном виде в III главу повести «В овраге»: «Анисим рассказывает отцу о своей столичной жизни. «И все врет,— проговорил старик в восхищении.— И все врет» [1]. Однако заметка предвосхищает мотив не только повести «В овраге», но и повести «Мужики», первой в чеховской «мужицкой трилогии»: «Мужики» (1897), «Новая дача» (1899), «В овраге» (1900).

Лакей Василий из приведенной заметки позднее станет Сергеем, а затем — Николаем. Первая фраза повести «Мужики» — «Лакей при московской гостинице «Славянский базар», Николай Чикильдеев, заболел» (IX, 192).

Важная особенность: первоначальная чеховская запись шире произведения, к которому относится; она таит в себе прообразы, «предмотивы» нескольких будущих произведений.

Вот другой пример: «Имение скоро пойдет с молотка, бедность, а лакеи всё еще одеты шутами» (II, 46, 2, затем —

---

[1] «Из архива А. П. Чехова», стр. 130.

I, 73, 5). В этой записи, связанной с работой над рассказом «У знакомых», предугадываются и мотивы пьесы «Вишневый сад».

Запись о «лакее Василии» характерна еще в одном отношении. Мотивы повестей «Мужики» и «В овраге» носят в этой «гибридной» заметке полуюмористический характер. Здесь уже намечена тема города и деревни — двух разных, далеких друг от друга, даже не понимающих друг друга миров (в этом смысле тут предощущается и тема рассказа «Новая дача»). Но, кажется, ничего еще не предвещает той суровой, трагической атмосферы, которая определит обе мужицкие повести. Снова мы встречаемся с этой чертой художнического мышления Чехова: он идет от анекдотически забавного ко все более углубленному, серьезному, горестному осмыслению смешного мотива, случая, эпизода [1].

Повесть «Мужики» Чехов писал в феврале 1897 года. 5 февраля он закончил работу по переписи населения. 6-го — уехал в Москву, остановился в Большой Московской гостинице. 1 марта — уже сообщал в письме А. С. Суворину, что «написал повесть из мужицкой жизни» (XVII, 37).

Всего несколько месяцев прошло со дня катастрофического провала «Чайки». Меньше месяца оставалось до обеда в «Эрмитаже», когда у Чехова горлом хлынет кровь и он окажется в клинике Остроумова. Это время — конец 1896 года — начало 1897-го — может быть, одно из самых тяжелых в его писательской биографии. О настроении, в каком он тогда находился, пожалуй, лучше всего свидетельствует письмо Вл. И. Немировичу-Данченко 26 ноября 1896 года:

«О чем говорить? У нас нет политики, у нас нет ни общественной, ни кружковой, ни даже уличной жизни, наше городское существование бедно, однообразно, тягуче, неинтересно...» Безотрадные слова о том, что кругом «тундра и эскимосы» и «общие идеи, как неприменимые к настоящему, так же быстро расплываются и ускользают, как мысли о

---

[1] См. нашу статью «Смех Чехова» («Новый мир», 1964, № 7).

вечном блаженстве»,— эти горькие признания увенчивались выводом, по-чеховски строгим:

«Короче, в нашем молчании, в несерьезности и в неинтересности наших бесед не обвиняй ни себя, ни меня, а обвиняй, как говорит критика, «эпоху», обвиняй климат, пространство, что хочешь, и предоставь обстоятельства их собственному роковому, неумолимому течению, уповая на лучшее будущее» (XVI, 405, 406).

В «Чайке» писателя волновали, пользуясь словами из этого письма, «общие идеи», мысли об искусстве, о любви, бунт против рутины в театре, литературе, в жизни. Пьеса была полна скрытых лирических «взрывов», намеков, символов; в ней раскрывался конфликт между мечтами, верой, отчаяньем молодых героев и реальной действительностью — «Груба жизнь!». Теперь Чехов пишет повесть «Мужики», где сюжет сливается с «собственным роковым, неумолимым течением» жизненных обстоятельств.

Конечно, сопоставляя таким образом пьесу и повесть, мы несколько «спрямляем» путь Чехова: два этих произведения находятся не на одной линии. Они в разных плоскостях. Писатель мог бы сказать о себе словами Тригорина: «Едва кончил повесть, как уже почему-то должен писать другую, потом третью, после третьей четвертую...» (XI, 166). Но в его мысленной работе над произведениями такой строгой последовательности не было. В творческом воображении одновременно развивались разные замыслы и сюжеты.

Сопоставление пьесы «Чайка» и повести «Мужики» в известной мере условно. И все-таки оно возможно: два этих произведения не образуют одного ряда; но, сравнивая их, мы ощущаем тот сдвиг в самой атмосфере чеховского творчества, который во многом связан с александринской катастрофой.

Чеховская повесть потрясла читателей и критику.

Н. И. Иванюков, профессор-экономист, писал о ней Чехову в Ниццу 10 октября 1897 года: «Ее читали, обсуждали, по поводу ее много спорили. Впечатление от нее было ошелом-

ляющее. Как обухом по голове» *(ОР ГБЛ)*. Почти в тех же выражениях отзывался в рецензии на «Мужиков» А. М. Скабичевский: рассказ «производит впечатление ошеломляющего удара, от которого долго не можешь опомниться» [1]. М. О. Меньшиков в письме Чехову 12 апреля 1897 года говорил, что «ошеломлен этой тяжелой картиной» *(ОР ГБЛ)*.

И вместе с тем, признаваясь в страшном, ошеломляющем впечатлении от повести, читатели подчеркивали холодную объективность повествования, свободного от прямого авторского вмешательства. Лучше всего это впечатление выражено в известном письме А. И. Сумбатова-Южина (май 1897 года): «Ни одной слезливой, ни одной тенденциозной ноты. И везде несравненный трагизм правды, неотразимая сила стихийного, шекспировского рисунка; точно ты не писатель, а сама природа. Понимаешь ли ты меня, что я этим хочу сказать?» [2]

Есть перекличка между словами Чехова о «роковом, неумолимом течении» жизни и — Сумбатова-Южина: «точно ты не писатель, а сама природа». О «Чайке», о вещах, ей предшествовавших,— «Студент», «Рассказ старшего садовника» — так сказать было бы нельзя.

Не только народники были смущены и возмущены жестокостью чеховского изображения мужицкой жизни. Вот один из примеров, правда, более позднего времени. Хорошо знавший Сергея Есенина литератор свидетельствует: «К Чехову он [Есенин] относился как к одному из своих злейших

---

[1] А. Скабичевский. «Сын Отечества», 25 апреля 1897 г.

[2] Записки ОР ГБЛ, вып. 8. «А. П. Чехов», 1941, стр. 62. В сходных выражениях передавал свое впечатление Фингал (И. Н. Потапенко) в статье «О критиках и мужиках»: «Это — страшная картина деревенской бедноты, беспомощности, но это только картина. Автор не предлагает вам никакого обязательного вывода. Вы сделаете его сами...» («Новое время», 1897 г., 20 апреля, № 7594).

врагов <...> Очень может быть, что он ненавидел Чехова за повесть «Мужики»...» [1]

Бунин, вспоминая о времени, когда все было «на переломе, все менялось», говорит о переходе от «Устоев» Златовратского к чеховским «Мужикам» [2]. Эта повесть действительно расшатывала самые устои стародавних надежд, веры в нетронутость сельского мира, неподверженность «язвам» городской цивилизации. Однако выводы из этого бесспорного факта делались часто односторонне.

И полемика, разгоревшаяся вокруг «Мужиков», освещалась в некоторых работах схематически заданно; в частности — вопрос о «соотношении» города и деревни в повести Чехова, имеющий непосредственное отношение к работе писателя над повестью и ее продолжением.

Многие исследователи писали о том, что повесть «посрамила» народников, и — ставили на этом точку. Но Чехов не только развенчивал либерально-народнические иллюзии и самоутешения. Он расходился и с легальными марксистами, писавшими о сплошном деревенском «мраке» и городском «свете». П. Б. Струве, выступавший под псевдонимом Novus, увидел в повести «ужасающую картину человеческой зоологии или даже деревенского озверения, т. е. превращения человека в животное» [3]. По его мнению, повесть свидетельствовала о преимуществах городского, буржуазного уклада.

Н. К. Михайловский со страниц «Русского богатства» оспаривал тезис Струве о безоговорочном превосходстве городской цивилизации над миром деревни. Нельзя, утверждал он, видеть в деревне только мрак, а «в горьком, каторж-

---

[1] Ив. Грузинов. Сергей Есенин разговаривает о литературе и искусстве. Воспоминания, М., Всероссийский союз поэтов, 1927, стр. 16.

[2] А. Бабореко. И. А. Бунин. Материалы для биографии. М., «Художественная литература», 1967, стр. 53.

[3] Novus. «Мужики» Чехова. «Новое слово», 1897, май, кн. VIII, стр. 42.

ном существовании рабочего человека этого мрака не замечать»[1].

Разбирая повесть «Мужики», Михайловский обнаруживал не только свою народническую ограниченность. Он тонко уловил важную особенность произведения: повесть «Мужики» не исчерпывалась «мужицкой» проблематикой.

И он писал о ее концовке, об уходе Ольги и Саши в город после смерти Николая: «Господа, подайте милостыню своего внимания подлинной вдове и сироте рабочего человека, где бы он ни работал, в деревне ли, в городе ли; и не сшибайте лбами двух разрядов людей, жизнь которых, в разном роде, но одинакова темна и скудна, одинаково заслуживает участия».

Когда Михайловский писал о «каторжном существовании» рабочего человека, он не знал, что, создавая повесть, Чехов одновременно обдумывал и ее продолжение: оно говорило о существовании подневольного человека в условиях уже не мужицкого, но городского ада. С самого начала произведение возникало в сознании автора в двойном охвате — деревенском и городском[2].

Во Второй книжке появляется запись:

«Когда живешь дома, в покое, то жизнь кажется обыкновенной, но едва вышел на улицу и стал расспрашивать, например, женщин, жизнь ужасна. Окрестности Патриарших

---

[1] Н. К. Михайловский. «Мужики» Чехова. «Русское богатство», 1897, кн. VI.

[2] Чтобы читатель не запутался в черновиках, напомним: повесть «Мужики» в том виде, как она опубликована, состоит из девяти глав. Чехов работал над ее продолжением, задумывавшимся одновременно с основной частью повести,— он успел написать X главу и начало XI; действие там перенесено из деревни в город, в Москву.

Работа над повестью и ее продолжением шла одновременно — это видно по заметкам в I, II и III записных книжках, а также по записям на отдельных листах, где заготовки к основной «деревенской» части и «городской» (продолжение) идут вперемежку.

прудов на вид тихи и мирны, но на самом деле жизнь в них ад» (II, 49, 3; перенесено в Первую книжку — I, 73, 1).

То, что эта заметка относится к продолжению повести, оставшемуся неоконченным, сомнений не вызывает. X глава, с которой начинается продолжение, открывается словами: «Сестра Ольги, Клавдия Абрамовна, жила в одном из переулков близ Патриарших прудов...» (IX, 480). К ней, профессиональной проститутке, приедет, вернее, придет пешком Ольга с дочкой Сашей после смерти Николая Чикильдеева. Слова записи — «расспрашивать, например, женщин» — не случайны. В продолжении «Мужиков» действуют, главным образом, женщины: Ольга, ее сестра-проститутка, Ольгина дочь Саша, которую ждет та же судьба.

Можно только подивиться чутью Михайловского: не зная о продолжении повести, он уловил «двуоборотность» чеховских представлений об аде существования подневольного человека — в деревне и в городе.

Когда мы сегодня читаем повесть и ее продолжение (то есть черновые заготовки, X главу и недописанную XI), мы начинаем ощущать целостность всего произведения, не доведенного до конца, но мысленно сведенного автором воедино.

В повести город овеян воспоминаниями героев — Николая и Ольги, их стремлением вырваться из деревенского царства тьмы, нищеты, голода, вернуться в столицу-матушку. Ольга рассказывает вполголоса, нараспев о московской жизни, как она служила горничной в меблированных комнатах.

«— А в Москве дома большие, каменные,— говорила она,— церквей много-много, сорок сороков, касатка, а в домах все господа, да такие красивые, да такие приличные!» (IX, 196).

«О, господи»,— тоскует ее больной муж Николай,— «хоть бы одним глазом на Москву взглянуть! Хоть бы она приснилась мне, матушка!» (IX, 204).

П. Струве вполне мог бы «засчитать» подобные строки в

пользу города. Однако в них чувствуется скрытый трагический смысл. Не город они характеризуют, а героев, их тоску по хорошей жизни, их наивную веру, похожую на самообман.

Все произведение, если говорить не только о напечатанном тексте, но о том виде, в каком оно задумывалось и писалось, строится так: сначала, в деревенской части, герои мечтают о Москве; затем, оказавшись в городе, у этих «тихих и мирных», но страшных Патриарших прудов, в «ужасных» переулках, они тоскуют по деревне.

В заметках к продолжению повести (на отдельных листах):

«Когда Саша рассказывала про деревню, то и метранпаж, сидя в своей комнате, слушал» (XII, 313, л. 19, № 15. Метранпаж — сосед Клавдии Абрамовны, у которой живет дочь Ольги Саша).

«Лакей <...> просит Сашу рассказывать ему про деревню» (XII, 315, л. 20, 12. Речь идет о старике лакее Иване Макарыче, о котором в основной, печатной части повести вспоминал как о своем благодетеле Николай. Гл. III, IX, 198).

С этими записями на отдельных листах перекликается заметка в записной книжке:

«На Мл. Бронной <то есть у тех же Патриарших прудов>. Девочка, никогда не бывавшая в деревне, чувствует ее и бредит о ней, говорит о галках, воронах, жеребятах, представляя себе бульвары и на деревьях птицы» (I, 75, 4).

А в рукописи, оставшейся незаконченной, состоящей из X и недописанной XI главы, Ольга получает письмо из деревни; в кривых буквах письма ей «чудилась особая, скрытая прелесть». И за ее мыслями о деревне, о кладбище, где лежит ее муж, о «зеленых могилах» следуют слова: «И странное дело: когда жили в деревне, то сильно хотелось в Москву, теперь же, наоборот, тянуло в деревню» (IX, 483—484).

Таким образом, перед нами два художественных единства: законченная, целостная повесть «Мужики», опубликованная вещь, входит в другое произведение, которое не было доведено до конца. И то, что известно читателю как самостоятельная повесть, в авторском сознании было соотнесено с другой частью — «городской».

Читая «Мужики» в этом объеме, то есть повесть и продолжение, мы видим: детали «деревенской» части тихо перекликаются с соответствующими местами «городской».

Когда Николай и Ольга в начале повести, приехав в деревню Жуково, выходили на косогор, Ольга говорила, крестясь на церковь: «Хорошо у вас здесь!.. Раздолье, господи!» (IX, 193). А в XI главе продолжения повести она думает о кладбище, где лежит ее муж: «от зеленых могил веет спокойствием, позавидуешь усопшим,— и такой простор, такое приволье!» (IX, 483).

Вот каким «простором», «привольем» обернулись в финале ее слова о «раздолье».

В первой главе повести (приезд в деревню) говорилось: «Стали ложиться спать. Николая, как больного, положили на печи со стариком; Саша легла на полу...» (IX, 195). В продолжении повести (гл. X) Саша, живя у тетки Клавдии Абрамовны, ночевала на полу, «между кроватью и комодом, а если приходил гость, то ложилась в прихожей» (IX, 482). В записной книжке: «И она <Саша> стала заниматься проституцией и уже спала на кровати, а обнищавшая тетя уже ложилась на коврике около ее постели...» (I, 85, 4).

Можно сказать, что фраза из повести — «Саша легла на полу» — находится в двух художественных измерениях. Во-первых, в масштабе повести, как сообщение о бытовых условиях жизни Саши в деревне, в избе. Во-вторых, в пределах произведения, которое осталось незаконченным, эта фраза соотносится со словами из продолжения: всю жизнь, и в деревенской избе, и в деревянном доме близ Патриарших прудов, Саша спала на полу и получила кровать только то-

гда, когда «сменила» тетю; и уже теперь не она, а «обнищавшая тетя» ложится спать на коврике.

«Мужики» вырисовывались в творческом сознании писателя как единая, целостная вещь; деревенская и городская части возникали в органическом сцеплении, в контрастном единстве, в выразительном сопоставлении материала. Эта соотнесенность двух частей, подчеркивающая повсеместность ада — деревенской и городской жизни героев, становится особенно явственной, когда прослеживается развитие характеров в повести и в продолжении. На эту сторону исследователи не обращали достаточного внимания. Многие авторы подходили к повести преимущественно с социально-бытовой, с «этнографической» стороны; рассматривали ее как документ, как материал, как картину крестьянской жизни 90-х годов прошлого века. Но чеховские «мужики» — не однородная масса, это разные люди со своими характерами. Неверно подходить к повести так же, как, например, к книге «Остров Сахалин», которая действительно представляет собою опыт исследования сахалинской каторги, социальных, юридических, бытовых, санитарных и т. д. условий жизни на острове. В работах последнего времени эта односторонность подхода к чеховской повести, невнимание к художественной стороне, анализу характеров действующих лиц преодолевается. Назовем как один из примеров книгу «Русская литература конца XIX — начала XX в. Девяностые годы» (М., «Наука», 1968). Автор главы «Проблемы реализма и натурализма» Е. Б. Тагер справедливо пишет о повести «Мужики»: «Казалось бы, сжатая эпопея Чехова, начиная с ее заглавия, носит обобщенно-безличный характер. Эпизоды, из которых складывается произведение, картины нужды, бесправия, пьянства и побоев, приезд станового для сбора недоимок, деревенский пожар, крестный ход с живоносной иконой — все это повседневный и всеобщий обиход, одинаковый для любого героя повести. И тем не менее Чехов не ограничивается изображением этого <...> С поразительным лаконизмом, несколькими беглыми чертами вос-

создает он разные индивидуальности, отличные друг от друга грани характера, проступающие на общем фоне деревенской подавленности и одичалости» (стр. 169—170) [1].

Дело, однако, не ограничивается тем, что автор «Мужиков» рисует разные человеческие образы; это, в конце концов, черта, присущая каждому художнику. Самое главное не просто в том, что Чехов дает анализ характеров, но — в *характере анализа*. Иначе говоря, в том, под каким углом характеризуется персонаж; исходя из чего ведет автор моральный отсчет, дает оценку образа. Не определив этого, трудно понять ту, говоря еще раз словами Чехова, «суть, которая решает судьбу всякого рассказа».

Вернемся к заметке, относящейся к продолжению «Мужиков»,— об окрестностях Патриарших прудов с их скрытым «адом» (II, 49, 3). Как уже говорилось, Чехов перенес ее в Первую записную книжку, которая является основным сводом его черновых записей. Однако он не просто перенес; после слов: «Окрестности Патриарших прудов на вид тихи и мирны, но на самом деле жизнь в них — ад» — он приписал: «и так ужасна, что даже не протестует» (I, 73, 1). Приписал и зачеркнул. Однако эти слова еще ближе подводят к «сути» произведения. Само представление Чехова об аде жизни, о трагизме современной ему действительности складывается из двойного, вернее, двуединого; первое: жизнь — скрытый ад, второе — никто не протестует.

С записью к продолжению «Мужиков» перекликается заметка к рассказу «Крыжовник»: «Все-таки протестует одна только статистика» (III, 36, 7). В окончательном тексте это место выглядит так: «...мы не видим и не слышим тех, которые страдают, и то, что́ страшно в жизни, происходит где-то за кулисами. Все тихо, спокойно, и протестует одна только немая статистика: столько-то с ума сошло, столько-то

---

[1] См. там же, в гл. «Новый этап в развитии реализма», о чеховском подходе к изображению мужицкой жизни, чуждом бытописательству (стр. 125).

ведер выпито, столько-то детей погибло от недоедания...» (IX, 273).

Перекличка черновых заметок к продолжению повести «Мужики» и к рассказу «Крыжовник» из «футлярной трилогии» Чехова внутренне закономерна. В сущности, тема футляра — сквозная, определяющая все его творчество, особенно 90-х — 900-х годов,— касается не только жизни героя интеллигентного сословия, но и людей из народа.

Тема равнодушия развивается у Чехова по двум руслам: перед нами либо образованный человек — душевно успокоившийся, либо человек из народа, забитый, замученный жизнью, доведенный до тупости и безразличия» [1].

В самом деле — рассказ учителя Буркина о человеке в футляре начинается с разговора о жене старосты Мавре: «Женщина здоровая и не глупая, во всю свою жизнь нигде не была дальше своего родного села...» (IX, 253). Именно в связи с этим Буркин говорит о людях, которые, «как рак-отшельник или улитка, стараются уйти в свою скорлупу», и вспоминает о Беликове: «Да вот, недалеко искать, месяца два назад умер у нас в городе некий Беликов, учитель греческого языка, мой товарищ» (IX, 254).

Проблематика повести «Мужики» и ее продолжения связана с образом этой Мавры, этих людей, уходящих в свою скорлупу. Вот запись к повести (на отдельном листе):

«В городе ни разу не были ни бабы, ни бабка» (XII, 313, л. 19, № 2). Дальше еще придется говорить о героине повести Марье, жене Кирьяка, брата Николая. Эта запись ведет к ней. В повести в ответ на слова Ольги о Москве, о больших каменных домах и красивых приличных господах «Марья сказала, что она никогда не бывала не только в Москве, но даже в своем уездном городе; она была неграмотна, не знала никаких молитв, не знала даже «Отче наш» (IX, 196).

---

[1] См. в нашей статье «Чехов и романтизм». В кн. «К истории русского романтизма». М., «Наука», 1973, стр. 492—493.

Ассоциативно-образная связь персонажей — Марья, Мавра, человек в футляре — помогает понять идейное содержание чеховского творчества; произведения о мужиках и образованных «человеках в футляре» связываются общей проблематикой — она не заявлена, не декларирована, но с неизбежностью проступает при внимательном чтении и сопоставлении повестей и рассказов разных рядов. И, добавим к этому, особенно при чтении черновых заметок, набросков к этим повестям и рассказам.

Однако, говоря о двух разных руслах сквозной темы, мы никак не можем сглаживать разницу между персонажами двух глубоко различных рядов. В самом деле, одно дело — забитые, обездоленные герои «Мужиков», совсем другое — учитель Беликов, боящийся жизни, пытающийся запереть ее в циркуляр, в параграф, в футляр. Речь идет именно о двух руслах творчества, но вовсе не об одном ряде образов и персонажей Чехова [1].

Чехов не издавал своих произведений о деревне отдельным изданием, но выпустил в свет книгу — «Мужики» и «Моя жизнь» (Спб., 1897, изд. А. С. Суворина) [2].

Так же как и понятие «человек в футляре», у Чехова получает широкий, многоохватный смысл представление о «крепостном» человеке; его художественное внимание уст-

---

[1] В рецензии на сборник «В творческой лаборатории Чехова» (1974) Г. Бердников пишет, что я в статье о «Мужиках» — повести и продолжении — якобы ставлю в один ряд Беликова и забитых людей из народа («Вопросы литературы», 1975, № 8, стр. 289—291). Однако «два русла» и «один ряд» — совсем не одно и то же. Как видим, то, что пишу я, не соответствует тому, что приписывает мне рецензент.

[2] Михайловский, о чьей позиции уже говорилось, обратил внимание на этот факт. Чехов, писал он, издал «Мужиков» отдельной книжкой вместе с другим рассказом «Моя жизнь», в котором городская культура изображалась в своем роде еще более мрачными красками, чем деревенская (или, вернее, отсутствие культуры) в «Мужиках»...» («Кое-что о г. Чехове». «Русское богатство», 1900, № 4, стр. 134.)

ремлено к разным формам закрепощенности человека после отмены крепостного права.

19 февраля 1897 года он записал в дневнике: «Обед в «Континентале» в память великой реформы. Скучно и нелепо. Обедать, пить шампанское, галдеть, говорить речи на тему о народном самосознании, о народной совести, свободе и т. п., в то время, когда кругом стола снуют рабы во фраках, те же крепостные, и на улице на морозе ждут кучера,— это значит лгать святому духу» (XII, 335).

Эта запись дала толчок для заметок к продолжению «Мужиков»: «Господа порядочны, говорят о любви к ближнему, о свободе, о помощи бедному, но все же они крепостники, так как не обходятся без лакеев, которых унижают каждую минуту. Они что-то скрыли, солгали святому духу» (XII, 315, лист 20-й, целиком посвященный повести «Мужики» и продолжению, № 8. Ср. там же — «...говорят о свободе, широко пользуясь услугами рабов» (XII, 316).

Мысль о людях — крепостных и крепостниках,— навеянная конкретным фактом, впечатлениями от обеда в память реформы, перерастает в художественное раздумье, связывается с замыслом произведения, переплетается с другими заметками к нему.

Может быть, еще интереснее перекличка между заметкой в «Континентале» и дневниковой записью — воспоминанием о провале «Чайки». Чехов просидел тогда два-три акта в уборной актрисы Левкеевой, в чей бенефис давалось представление. С горечью вспоминал он, как униженно держались актрисы по отношению к чиновникам: «это были <...> крепостные, к которым пришли господа» (XII, 334).

Единая ассоциация охватывает большой круг людей — от лакеев на обеде в память великой реформы — «тех же крепостных» — до актрис — «крепостных, к которым пришли господа» (ср. в книге о Сахалине — Чехов пишет, что русский чиновник и каторгу сводит к крепостному праву. X, 174).

Повесть «Мужики», посвященная конкретной теме, свя-

зана с большой сферой размышлений писателя — о футлярности, о закрепощенности человека.

Тема духовной и душевной «притерпелости», подчинения жизненным обстоятельствам решается у Чехова не только в нравственно-психологическом плане, она получает различные социальные аспекты. Художник как будто последовательно перебирает людей разных социальных, сословных пластов, непрерывно испытывает своего героя, его способность к противостоянию среде, к пробуждению.

Вот почему мало сказать, что герои «Мужиков» — несхожие индивидуальности. Характер героя повести определяется не просто общим укладом и его, героя, отношением к этому укладу. Он одновременно и живое лицо, и образ, испытуемый автором, который решает проблему человека и футляра.

В судьбе Николая Чикильдеева, приехавшего лечиться, а на деле — умирать в родную деревню, есть свой скрытый сюжет. Николай — не просто лакей. Он, если так можно сказать, предельно залакеен; к нему можно отнести слова учителя Буркина о людях в скорлупе. В сущности, его лакейская профессия исчерпывает всю его натуру. В самом деле, в повести он произносит лишь несколько фраз, и все они — только о «Славянском базаре», о ресторанных делах. Когда они приезжают в деревню, Ольга, крестясь на церковь, восклицает: «Хорошо у вас здесь!.. Раздолье, господи!» Церковный колокол бьет ко всенощной, и Николай мечтательно произносит: «Об эту пору в «Славянском базаре» обеды» (IX, 193). С этой фразой он появляется. А вот его последняя бессловесная «реплика»:

«Николай, который не спал всю ночь, слез с печи. Он достал из зеленого сундучка свой фрак, надел его и, подойдя к окну, погладил рукава, подержался за фалдочки — и улыбнулся. Потом осторожно снял фрак, спрятал в сундук и опять лег» (IX, 212).

В этом фраке для него — вся жизнь, самое дорогое, светлое, чуть ли не святое. Николай Чикильдеев — не человек в

футляре, а человек во фраке. И в этом важнейшая особенность его характера. Весь его оставшийся путь — от фрака, который он достает из «зеленого сундучка», до «зеленой могилы», о которой будет вспоминать и плакать в городе Ольга.

«Я все вижу без описаний,— говорил А. И. Сумбатов-Южин в упоминавшемся выше письме Чехову,— а фрак вернувшегося «в народ» лакея я вижу со всеми швами, как вижу бесповоротную гибель всех его, Чикильдеева, светлых надежд на жизнь в палатах «Славянского базара». Я никогда не плачу: когда он надел и затем уложил фрак, я дальше долго не мог читать» [1].

Вот как углубился смысл первой записи к «Мужикам» — о лакее Василии, который приехал домой и рассказывает жене и детям разные разности, а они не верят. В этой записи был лишь слабый намек на то трагическое, что до слез будет доводить первых читателей повести. Но намек, почти неуловимый, есть, он ощутим. В этом и состоит процесс образного мышления, что из тончайших, почти незаметных «дуновений» постепенно возникают сложные, многозначные образы, картины, характеры.

Ольга, жена Николая, на первый взгляд, ничем на него не похожа. Разница их характеров проступает уже в первый момент приезда в деревню, в репликах — ее о «раздолье», его об обедах в «Славянском базаре». Но и в ее характеристике мы ощущаем ту «точку отсчета», которая позволяет соразмерить с другими персонажами характер Николая. Ольга — всегда в состоянии религиозно-возвышенном, ко всему, что ее окружает, относится с умилением. Это она, жи-

---

[1] В восторженном письме Чехову 22 апреля 1897 года по поводу «Мужиков» Е. М. Шаврова писала: «А Мотька и Саша, с ее ко-ло-ко-ла-ми, и фрак, и ангелочки,— нет, не могу, так это великолепно!» (*ОР ГБЛ*). Сумбатов-Южин и Шаврова почти в одинаковых словах передали впечатление от «несказанной» силы повести, эпизода с фраком: «я дальше долго не мог читать», «нет, не могу...»

вя в деревне, восхищается городскими домами и господами, а в городе восторженно думает о деревне, о природе, о покое зеленых могил. В городе, говорит она, господа, «да такие красивые, да такие приличные!» (IX, 196); а о господах, приехавших смотреть на деревенский пожар, «рассказывает мужу с восхищением: «Да такие хорошие! Да такие красивые! А барышни — как херувимчики» (IX, 208). Кажется, она даже не говорит, а напевает, произносит слова тихо, нараспев, как молитву.

«И-и, касатка,— утешает она избитую пьяным мужем Марью,— слезами горю не поможешь! Терпи и все тут. В писании сказано: аще кто ударит тебя в правую щеку, подставь ему левую... И-и, касатка» (IX, 195—196).

Мы подошли к отличительной особенности чеховской разработки характеров. Именно потому, что писатель снова и снова решал сквозную проблему «души» современного человека, наблюдал разные случаи футлярности, духовной и душевной непробудной притерпелости героя, въевшейся в самое существо привычки к жизни как она есть, именно поэтому в галерее чеховских характеров — героев и героинь— все время ощущаются переклички, скрытые ассоциации. В известном смысле можно говорить о типологии характеров чеховских героев. На примере образа Ольги Чикильдеевой это видно особенно наглядно.

Первый, условно говоря, вариант этого образа — две героини рассказа «Студент», произведения, которое открывает собою два ряда чеховских повестей и рассказов: об интеллигентных, духовных собратьях студента Ивана Великопольского и о людях из народа.

Вспомним вдову Василису и ее дочь Лукерью, которым рассказывает студент о тайной вечéре, о ночи накануне распятия Христа:

«Василиса, женщина бывалая, служившая когда-то у господ в мамках, а потом в няньках, выражалась деликатно, и с лица ее все время не сходила мягкая, степенная улыбка; дочь же ее Лукерья, деревенская баба, забитая мужем, толь-

ко щурилась на студента и молчала, и выражение у нее было странное, как у глухонемой» (VIII, 346).

Эта деликатная, услужливая улыбка Василисы настолько «приросла» к ней, что, когда она заплакала, растроганная рассказом о Христе, она продолжала улыбаться (VIII, 347).

В натуре Ольги есть такая же «деликатность», но только более восторженная. Она не только учит Марью терпеть, как велел Христос, но, в сущности, так же безропотно относится к озверелому пьянице Кирьяку, как и Марья. Свою жену Марью Кирьяк избивает так, что ее потом отливают водой; а у Ольги в городе Кирьяк, напиваясь, вымогает последние копейки, даже те, которых у нее нет,— она их для него выпрашивает у других. Ольга только ходит целый день и шепчет: «Смягчи, господи, его сердце!» (IX, 484). Чувствуя себя безнаказанным, он буянит так, что ее увольняют из меблированных комнат и она пропадает неизвестно где. Одна из записей к продолжению: «Ольгу рассчитали, потому что часто приходил к ней Кирьяк и криком беспокоил жильцов» (XII, 312, л. 18, № 23).

Вначале эта фраза о Кирьяке произносилась Сашей: «Когда Кирьяк буянил, Саша шептала: Господи, смягчи его сердце!» (XII, 313, л. 19, № 7). Чехов «передал» фразу Ольге — в ее устах мысленное обращение к богу, безропотное отношение к теряющему облик человеческий Кирьяку было более естественным. У Саши, как увидим, иные, более сложные отношения с богом.

И еще один образ, родственный Ольге Чикильдеевой: Прасковья, мать Липы из повести «В овраге». Когда-то один купец, у которого она мыла полы, затопал на нее ногами — «она сильно испугалась, обомлела, и на всю жизнь у нее в душе остался страх» (IX, 384).

Василиса из рассказа «Студент» с ее несчастной услужливой улыбкой, Ольга с ее неизлечимой кротостью, покорностью, умилением, Прасковья, на всю жизнь «обомлевшая»,— всё это духовные сестры. Конечно, называя их раз-

ными вариантами одного типа, мы многое упрощаем и схематизируем. Это не варианты, а живые лица. Каждое из них художественно суверенно, но характеры их внутренне родственны.

Марья, предвосхищающая Мавру из «Человека в футляре»,— это, пожалуй, самое крайнее выражение забитости человека — забитости даже буквальной. Когда Ольга рассказывает о Москве, Марья и Фекла, другая невестка старика Чикильдеева, слушают ее, но воспринять смысл не в силах — «обе были крайне неразвиты и ничего не могли понять» (IX, 196). Из всех чувств у Марьи, кажется, осталось одно: страх. Когда в церкви «дьякон возглашал что-нибудь басом, то ей всякий раз чудился крик [Кирьяка]: «Ма-арья!» — и она вздрагивала» (IX, 98). Она настолько запугана и беспомощна, что, когда начинается пожар, мечется около своей избы, «плача, ломая руки, стуча зубами, хотя пожар был далеко, на другом краю» (IX, 205). В отличие от Ольги, она не верит в бога, потому что ничего о нем не знает. «Марья и Фекла крестились, говели каждый год, но ничего не понимали» (IX, 216). Когда у Чикильдеевых забирают самовар за недоимки, бабка кричит, протестует, а Марья и девочки только плачут (IX, 214). Тут в поведении ее и детей нет никакой разницы.

Но, рисуя облик человека, кажется, до конца обесчеловеченного жизнью, забитого и запуганного, Чехов внимательно ищет в его душе малейшие проблески, намеки на пробуждение. Так Николай, этот человек-лакей, у которого за душой нет ничего дороже своего ресторана, каких-нибудь котлет марешаль, испытывает чувство стыда «перед женой за свою деревню» (XII, 311, л. 18, № 11; соответствующее место в повести: «Николай, который был уже измучен этим постоянным криком, голодом, угаром, смрадом, который уже ненавидел и презирал бедность, которому было стыдно перед женой и дочерью за своих отца и мать...»; IX, 203). Он заступается за Сашу, которую высекла бабка. Это добрый, мягкий человек.

Ольга с ее убежденной покорностью судьбе («Терпи и все тут») обнаруживает чувство красоты, отзывчивость к миру природы. С ней связана одна из первых записей в повести: «Иногда при заходе солнца видишь что-нибудь необыкновенное, чему не веришь потом, когда это же самое видишь на картине» (I, 71, 10). Повесть «Мужики» открывается и завершается картиной необыкновенного заката. Он обрамляет и контрастно подчеркивает царство «крика, голода, угара, смрада». В начале повести Николай и Ольга, сидя на краю обрыва, видели, «как заходило солнце, как небо, золотое и багровое, отражалось в реке, в окнах храма и во всем воздухе, нежном, покойном, невыразимо-чистом, какого никогда не бывает в Москве» (IX, 193). А в последней главе Ольга, похоронившая Николая, стоит на краю того же обрыва и плачет, и ей страстно хочется «уйти куда-нибудь, куда глаза глядят, хоть на край света» (IX, 219—220). Здесь и дается описание заката, к которому относилась черновая заготовка: «Весенний закат, пламенный, с пышными облаками, каждый вечер давал что-нибудь необыкновенное, новое, невероятное, именно то самое, чему не веришь потом, когда эти же краски и эти же облака видишь на картине» (IX, 219). В обоих случаях — в закате, открывающем повесть и в завершающем,— подчеркнуто «небывалое», «необыкновенное», даже неправдоподобное. В продолжении повести, в недописанной XI главе, Ольга читает письмо от Марьи: в кривых строках ей «чудилась особая, скрытая прелесть, и, кроме поклонов и жалоб, она читала еще о том, что в деревне стоят теперь теплые, ясные дни, что по вечерам бывает тихо, благоухает воздух и слышно, как в церкви на той стороне бьют часы» (IX, 483).

Не только Николай и Ольга, но и Марья с ее, казалось бы, полнейшей обезличенностью и забитостью, не беспросветна. Пусть она не понимает рассказов Ольги — она привязывается к ней душой.

Вот заметка к финалу повести: «Марья, проводив немного Ольгу, упала на землю и заголосила: «Опять я одна, бед-

ная головонька!» (XII, 315, л. 20, № 15). В печатном тексте эта запись развертывается в картинное описание: Марья причитает, голосит, припадая к земле, оплакивает себя, «бедную-несчастную». И долго еще Ольге и Саше видно, «как она, стоя на коленях, все кланялась кому-то в сторону, обхватив руками голову, и над ней летали грачи» (IX, 221). Так мы расстаемся с ней в повести. А в продолжении она снова напоминает о себе письмом Ольге, за которым встает деревенская жизнь с ее горем, нуждой и с ее «особой, скрытой прелестью».

Заключительные слова повести: «Да, жить с ними было страшно, но все же они люди, они страдают и плачут, как люди, и в жизни их нет ничего такого, чему нельзя было бы найти оправдания» (IX, 220) — этот вывод в полном смысле вырастает как художественный итог, итог характеров.

Это относится и к образам старика Осипа, отца Николая, старухи — «бабки», Феклы, даже звероподобного Кирьяка, который, протрезвев, мучается и кается. Не будем говорить о каждом из них — нас интересует единая тенденция писателя, подход к изображению героев, критерии их оценки. Может быть, особенно явственно проступает эта тенденция в характеристике Клавдии Абрамовны, к которой приезжает ее сестра Ольга с дочерью Сашей.

Клавдия Абрамовна — не просто проститутка, как Николай — не просто лакей. Как для него ресторан, так для нее малопочтенное ремесло — не только способ заработать на жизнь, но сама жизнь, ее смысл и гордость. Читая рукопись X главы, посвященной Клавдии Абрамовне, видишь, как постепенно все больше проступала эта особенность ее характера. Чехов пишет о ее госте-клиенте: «Для нее не было существа выше и достойнее». И надписывает сверху: «Хорошего гостя она обожала». «Принять хорошего гостя,— читаем дальше,— деликатно обойтись с ним, уважить его, угодить было [одно слово неразборчиво] долгом, счастьем, ее гордостью». Затем Чехов зачеркивает неразборчивое слово и вместо него сверху вписывает: «[было] потребностью

ее души» (IX, 482)[1]. В этих дописанных словах — вся суть. Для героини в культе «гостя» есть что-то возвышенное, даже то, что выше религиозного обряда: «отказать гостю, или обойтись с ним неприветливо она была не в состоянии, даже когда говела».

В хорошую погоду Клавдия Абрамовна «прогуливалась по Малой Бронной и по Тверской, гордо подняв голову, чувствуя себя важной, солидной дамой» (IX, 481—482). Есть нечто общее в том, как она идет с поднятой головой, исполненная профессионального самоуважения, и как Николай Чикильдеев говорил с генеральским поваром «о битках, котлетах, разных супах, соусах»; узнав, что котлеты марешаль для господ не готовили, он укоризненно качает головой: «Эх вы, горе-повара!» (IX, 210).

Николай, которому «Славянский базар» вспоминается чуть ли не как земля обетованная, и Клавдия Абрамовна, для которой «обслуживание» господ стало потребностью души,— характеры, внешне не схожие — все-таки соотнесенные. Их роднит единство авторского взгляда, писательского угла зрения.

О чеховской «мужицкой эпопее» писали как об исследовании быта, уклада, крестьянского миропорядка. Это верно, но это лишь одна сторона. Вместе с тем «Мужики» — повесть и продолжение — исследование души обездоленного и униженного человека: крестьян, официанта, горничной, проститутки. Вот почему писателя интересует не только быт проститутки, но и то, в какой мере ремесло обезличило ее, примирило с тем, что́ есть, стало «потребностью души».

В единой системе авторского «отсчета» и оценок находится еще один персонаж, связанный с другими действующими лицами и занимающий особое положение. Мы говорим о

---

[1] Цитируется по рукописи, хранящейся в ЦГАЛИ. Сейчас она заново выверена и подготовлена к печати А. Л. Гришуниным, составителем XI тома нового издания Сочинений и писем Чехова в 30-ти томах.

девочке Саше. В ее судьбе есть приуготованность: она дочь лакея и горничной, племянница проститутки.

Читатель знакомится с ней, когда она еще совсем ребенок («Ей уже минуло десять лет...»). В продолжении повести ей уже 13—14 лет (XII, 314, л. 19, № 31). Судьба ее теряется в черновых записях: пропадает ее мать Ольга, уволенная из меблированных комнат; Саша плачет, томится и на шестой день уходит на улицу добывать денег.

Мысль о детях привлекает внимание автора «Мужиков» начиная с первых черновых записей: о жене и детях лакея Василия, которые не верят его рассказам (I, 42, 3); о внучке, которую высекла бабка (I, 48, 3); о взрослых, желающих смерти тяжело больного человека, в отличие от детей, «которые боятся смерти и, например, при мысли о смерти матери приходят в ужас» (I, 60, 1); о девочке в валенках на печи, ее равнодушных словах о глухой кошке: «Так. Побили» (I, 67, 10).

Вряд ли можно считать случайным, что все эти ранние заметки к повести в первой записной книжке связаны с образами детей. Тема — «мужики» с самого начала связывалась в сознании Чехова с темой — «дети». Перед нами особенность не одного только этого произведения, но, пожалуй, всего творчества писателя — от повести «Степь» с образом Егорушки, мальчика, которому по замыслу автора суждено было кончить жизнь самоубийством, до повести «В овраге», где рассказывается об убийстве ребенка Липы (она и сама входит в повесть почти что ребенком).

Известно, что «Мужики» вырастали на живой почве мелиховского жизненного опыта и впечатлений Чехова. П. И. Куркин, земский врач-статистик, хороший знакомый писателя, в статье о его врачебной земской деятельности говорит: «...когда появились на свет «Мужики» и «В овраге», для всех свидетелей этой полосы жизни Антона Павловича было ясно, когда именно и где, при каких условиях, душа писателя восприняла в себе те лучи народной души, которые получили преломление в этих произведениях: это бы-

ли моменты деятельности Антона Павловича — как земского врача Мелиховского участка в Серпуховском уезде Московской губернии в 1892—1893 гг.»[1].

В образе Саши, в ее судьбе мелиховские впечатления пересекались с сахалинскими[2].

Не задаваясь целью говорить подробно на эту тему, кстати сказать далеко еще не изученную, отметим лишь то, что имеет прямое отношение к второй, городской части «Мужиков» — к образу Саши. Одно из самых сильных впечатлений, может быть даже потрясений, Чехова — сахалинские девочки, сожительницы и проститутки. В книге «Остров Сахалин» он пишет о «повальной проституции ссыльных женщин» (X, 31); о девушках 15—16 лет, которые убавляют свои лета, так как в беднейших семьях кормовые от казны даются только до 15 лет: «Иная уже невеста или давно уже занимается проституцией, а все еще 13—14 лет» (X, 35); говорит об особенно «злокачественной» женской торговле на Южном Сахалине (X, 154—155); описывает семьи, где мать и дочь, «обе поступают в сожительницы к поселенцам и обе начинают рожать как бы вперегонку» (X, 217).

Неотделимы от чеховского представления о сахалинской каторге постоянные мысли о девушках-подростках, бледных созданьях 14-ти лет, «с поношенным лицом» (X, 277 —

---

[1] К [П. И. Куркин]. А. П. Чехов как земский врач. Материалы для биографии (1892—1894 гг.). Журн. «Общественный врач», 1911, № 4, стр. 68. Об отражении мелиховского опыта Чехова в его «мужицких» повестях см.: Ю. К. Авдеев. Мелиховские мотивы в сб. «В творческой лаборатории Чехова». М., «Наука», 1974, стр. 194—201.

[2] Начальница ялтинской женской гимназии В. К. Харкеевич вспоминает о разговоре с Чеховым: кто-то спросил его, почему так мало отразился Сахалин в его творчестве. «Чехов ответил на это какой-то шуткой, потом встал и долго задумчиво шагал взад и вперед по столовой. Совсем неожиданно, не обращаясь ни к кому, сказал: «А ведь, кажется,— все просахалинено». Цит. по кн. «Ученые записки Новгородского гос. пед. ин-та». Новгород, 1967, т. XX, стр. 111.

278), о «подневольном состоянии женщины, ее бедности и унижении». Писатель вспоминает о девушке в Александровске, «которая, по рассказам, стала заниматься проституцией с 9 лет» (X, 290).

При этом тема проституции у Чехова связывается с главной темой — душевного отупения и безразличия человека:

«От постоянной проголоди, от взаимных попреков куском хлеба и от уверенности, что лучше не будет, с течением времени душа черствеет, женщина решает, что на Сахалине деликатными чувствами сыт не будешь, и идет добывать пятаки и гривенники, как выразилась одна, «своим телом». Муж тоже очерствел, ему не до чистоты, и все это кажется неважным. Едва дочерям минуло 14—15 лет, как их тоже пускают в оборот» (X, 222—223).

Слова эти особенно важны для понимания чеховского изображения человека. Мы говорили, что «Мужики» не только исследование уклада, но и исследование «души». Здесь важно не противопоставление одно другому, но взаимосвязь. Это хорошо видно в приведенном отрывке из книги «Остров Сахалин».

Проблема — жив человек или очерствел душою? — решается Чеховым не только в нравственно-психологическом плане, но всегда неотрывно от изучения уклада, быта, окружения, среды.

В образе Саши Чикильдеевой пересеклись две трагические темы, проходящие сквозь все его творчество: детская и женская. Путь Саши — из детства сразу на самое дно жизни. Прослеживая его, Чехов обнаруживает редкостное «двойное зрение»: пристально изучая жизнь и быт, окружающие Сашу сначала в деревне, затем в городе, он внимательно вглядывается во внутренний мир маленькой героини трагической мужицкой и городской эпопеи.

Вот какой предстает она в начале повести:

«Ей уже минуло десять лет, она была мала ростом, очень худа, и на вид ей можно было дать лет семь, не больше. Среди других девочек, загоревших, дурно остриженных,

одетых в длинные полинялые рубахи, она, беленькая, с большими, темными глазами, с красною ленточкой в волосах, казалась забавною, точно это был зверек, которого поймали и принесли в избу» (IX, 199).

Слово «забавная» имеет здесь по-чеховски сложный смысл: забавно, конечно, тем, кто поймал в поле зверька, но не ему самому. Сравнение не столь безобидно, как может показаться; в нем скрыто, спрятано ощущение неволи, в которой оказалась «пойманная» девочка.

Пока это лишь намек на то, что развернется дальше, что с новой силой прозвучит в повести «В овраге»: вспомним хотя бы одно только описание шумной свадьбы Липы, «еще девочки», когда вдруг слышится «тревожный детский плач:

— Милая мамка, унеси меня отсюда, касатка!» (IX, 388).

От матери Ольги Саша унаследовала поэтичность, религиозное чувство, отзывчивость. Глядя на небо, «широко раскрыв глаза», она видит, как «маленькие ангелочки летают по небу и крылышками — мельк, мельк, будто комарики». Два чувства переполняют ее — любовь к богу и радость жизни.

Эти два чувства все больше сталкиваются друг с другом:

«Сидя на бульваре ночью, Саша думала о боге, о душе, но жажда жизни пересиливала эти мысли» (XII, 313, л. 19, № 4). Та же радость жизни — в ее восклицании: «Тетечка милая, отчего мне так радостно?» (там же, № 3). Она говорит той самой «тетечке», о которой упоминается в одной из следующих записей: «Клавдия Абрамовна хотела сводить Сашу к сводне, но та не хотела: «Не надо, чтобы кто-нибудь видел» (там же, № 10). Если для тети это — чуть ли не святое ремесло, «потребность души», то для Саши — стыд, который надо ото всех скрывать.

Вспомним еще раз строки из книги о Сахалине: «...от уверенности, что лучше не будет, с течением времени душа черствеет, женщина <...> идет добывать пятаки и гривенники...» Они помогают лучше понять характер Саши. Кроме

«жажды жизни» и веры в бога есть у нее еще одно чувство, которое Чехов прослеживает с особенным вниманием: уверенность, что лучше не будет, что жить так, как она живет,— на роду написано.

Черновые записи на отдельных листах: «Саша безропотно работала в прачечной: мы не можем быть счастливы, потому что мы простые...» (XII, 313, л. 19, № 18).

«Саша брезговала запахом белья, нечистотой, смрадной лестницей, брезговала жизнью, но была убеждена, что такая жизнь в ее положении неизбежна» (XII, 316, л. 20, № 17).

От матери она унаследовала не только мягкость, доброту, поэтичность, религиозное чувство, но также — «Терпи и все тут». Слова Чехова, приписанные к заметке об ужасной жизни — аде в окрестностях Патриарших прудов: «и так ужасна [жизнь], что даже не протестует» — эти слова находились в главном русле его художнических раздумий, они претворялись в образы, мысль ветвилась и развивалась. Именно на этом пути писательского образного мышления и вырастал образ Саши.

Мы видели: трагизм не только в том, что у Николая была лакейская жизнь, но в том, что нет для него ничего дороже и выше, чем эта жизнь; в том, как душевно возвеличивает свое ремесло Клавдия Абрамовна.

И вот среди добрых, кротких, но «лакейских» душ растет ребенок, девочка, которая с детства убеждена, что «такая жизнь в ее положении неизбежна», или, как сказано в книге о Сахалине, что «лучше не будет».

Теперь мы снова можем вернуться к вопросу о «типологии характеров» у Чехова. Она проявляется не только в том, что писатель создает типологически сходные характеры: например, Василиса и Лукерья («Студент»), Ольга («Мужики»), Прасковья («В овраге»).

В критической литературе о Чехове отмечалось, что у него встречаются и повторяющиеся контрастные пары действующих лиц: например, доктор Рагин и больной

Громов («Палата № 6»), Семен Толковый и татарин («В ссылке»).

Можно уловить сходство во взаимно соотнесенных образах тихой, болезненной Софьи и смелой, загульной Варвары («Бабы»), Марьи и Феклы («Мужики»), Липы и Аксиньи («В овраге»).

Сопоставляя две мужицкие повести, мы улавливаем и перекличку в соотношении образов матери и дочери: кроткая Ольга и Саша, наследующая ее кротость, послушание, покорность жизни как она есть («Мужики»). Забитая, «обомлевшая» на всю жизнь Прасковья и ее дочь Липа [1].

Липа слышала от своей матери примерно то же, что и Саша: «Так уж не нами положено» (IX, 399). Но она уходит из повести, пройдя «сквозь» страшный цыбукинский мир; к ней не пристает его грязь. От повести «В овраге» автора «Мужиков» отделяют несколько лет. Как будто и малый срок, но по чеховским масштабам — большой. Это огромные годы, словно перегруженные напряженной работой мысли художника,— он неутомимо ищет человека, который мог бы противостоять среде — косной, грязной, засасывающей.

Сила чеховских произведений в том, что они пробуждали мысль о пагубности подчинения человека обстоятельствам; об «очерствении» души, при котором человек перестает сопротивляться и погибает — душевно и морально.

Позиция Чехова во многом сходна с тем, что говорит Вершинин Маше в пьесе «Три сестры»: «Само собою разумеется, вам не победить окружающей вас темной массы; в течение вашей жизни мало-помалу вы должны будете уступить и затеряться в стотысячной толпе, вас заглушит жизнь, но все же вы не исчезнете, не останетесь без влияния; таких, как вы, после вас явится уже, быть может, шесть, потом двенадцать и так далее, пока, наконец, такие, как вы, не станут большинством» (XI, 253).

---

[1] Сопоставление этих двух повестей предпринято нами в статье «Чехов и романтизм» («К истории русского романтизма». М., 1973, стр. 496—499).

Чехов не оперирует «стотысячными толпами», для него «три сестры» — это очень много. И когда он прослеживает внутреннюю борьбу, которая идет в душе одной только Саши Чикильдеевой, это исполнено для него такого драматизма, будто он следит за ходом большого сражения.

Почему он оборвал работу над продолжением повести «Мужики», почему остановился в самый трагический момент, когда пропала или погибла Ольга, пошла на улицу Саша,— на эти вопросы у нас нет ответа [1].

В то же время можно уловить и некую общую закономерность работы писателя, проявившуюся в истории повести «Мужики». Не раз он задумывал большое «полотно», которое затем — подобно шагреневой коже — неумолимо сжималось в процессе писания. Так «сжалась» повесть «Степь», так предполагавшийся роман стал повестью «Три года», так серия рассказов обернулась футлярной трилогией.

В критической литературе о Чехове повесть «Мужики» стоит несколько на отшибе. О ней много писали, но часто лишь в социально-бытовом плане, порой даже «этнографическом». Нам хотелось показать единство идейно-образной проблематики творчества Чехова и в этом свете глубокую связь между его «мужицкими» и не «мужицкими» рассказами и повестями. Это единство во многом основывается на общем для разных произведений подходе писателя к изображению человека (не вообще анализ характеров, но характер анализа). Мы оперировали не только опубликованной «деревенской» частью повести, но и «городской», оставшейся

---

[1] Отметим только, что последняя запись к продолжению («И она стала заниматься проституцией...») относится примерно к апрелю 1898 г. Ей предшествует запись, сделанная в Париже: «16 IV <1898> завтрак у Антокольского» (I, 85, 4). За ней следует заметка «Москва с юбилеями, плохим вином, мрачными самолюбиями» (I, 85, 5). Таким образом, последняя запись о Саше находится как бы между Парижем и Москвой, она относится, очевидно, к тем дням, когда Чехов уже собирался возвращаться в Россию (он выехал из Парижа в Петербург 2 мая 1898 г.).

недописанной; пытались восстановить произведение, как оно возникало в сознании Чехова.

Вместе с тем нельзя забывать, что осталось оно не в этом виде. «Мужики» — часть того, что задумывалось, получившая завершенность. Не зная о продолжении повести, трудно догадаться, что Чехов собирался проследить судьбу героев и дальше.

Однако сама незаконченность и обрывочность второй, «городской», части повести не только затрудняют, но в известном смысле и облегчают работу исследователя. Порою в черновой записи более прямо, «оголенно» намечается то, что затем как бы растворится в живом и многозначном образе. Такие фразы, как, например, «жизнь <...> ад и так ужасна, что даже не протестует» (I, 73, 4), или записи о покорности Саши, безропотности, примиренности с жизнью,— все это могло бы в окончательном тексте исчезнуть, этого никто не знает. Однако эти черновые вехи очень важны — они помогают исследователю ориентироваться, понять путь и внутреннюю логику образной мысли писателя.

Следуя за нею, мы начинаем ощущать, как в повести о мужиках, казалось бы обособленной от других повестей и рассказов, возникают мотивы, в чем-то предваряющие чеховскую «футлярную трилогию» (образы Марьи — Мавры — человека в футляре.)

# 10

## В РОДНОМ УГЛУ

Героиня рассказа «В родном углу» Вера Кардина возвращается в свое имение, затерявшееся в бескрайней донецкой степи. Она едет к родным — дедушке и тете, которая давно заменила ей мать. Дома тетя знакомит ее с заводским доктором Нещаповым, которого прочит ей в женихи. Он не нравится Вере, «родное гнездо» кажется чужим—раздражают манерность, неискренность тети, грубость и прожорливость дедушки, старого крепостника. «Неукротимый был человек...— говорит о нем тетя.— Прежде, бывало, чуть прислуга не угодит или что, как вскочит — и «Двадцать пять горячих! Розог!». А теперь присмирел...» (IX, 234).

В конце рассказа Вера, подавленная, негодующая из-за всего, что ее окружает, неожиданно для самой себя в приступе злобы бросается на прислугу Алену (та от страха и неловкости уронила золотые часы) с криком: «Вон! Розог! Бейте ее!» (IX, 242). А затем, опомнившись, решает взять себя в руки и дает согласие выйти за доктора.

Так — в самом кратком и приблизительном пересказе — развивается сюжет. Но, в сущности, в рассказе не один, а два сюжета. Первый, призрачный и обманчивый, связан с ожиданиями, надеждами героини: как она будет счастлива в родном углу. По дороге в имение Вера молитвенно шепчет: «Господи, дай, чтобы мне было здесь хорошо» (IX, 233). И дальше все время напряженно думает, пытается построить свой «сюжет», который был бы непохож на все, что вокруг: «Отдать бы свою жизнь чему-нибудь такому, чтобы быть

интересным человеком, нравиться интересным людям, любить, иметь свою настоящую семью...» (IX, 239).

Однако на все, о чем думает, мечтает, что загадывает Вера, надвигается действительность как она есть, со своим издавна проторенным «сюжетом»; жизнь, какую надо, необходимо, положено вести: нужно сидеть с гостями, а то подумают, что ты гордая; нужно ездить в церковь, а то подумают, что ты неверующая; нужно выходить за доктора Нещапова — «партия, одним словом», «Верочкина судьба» (IX, 234).

Этот второй сюжет, типовой, общеупотребительный, «как у людей», торжествует над первым, отменяет его.

Неотделим от двойного сюжета сквозной поэтический образ, тоже двуединый, построенный на внутреннем столкновении противоположных начал,— образ степи; той самой, украинской, так хорошо знакомой автору повести «Степь».

«Степь, степь — и больше ничего; вдали старый курган, или ветряк; везут на волах каменный уголь... Птицы, в одиночку, низко носятся над равниной, и мерные движения их крыльев нагоняют дремоту. Жарко. Прошел час-другой, а все степь, степь, и все курган вдали. Ваш кучер рассказывает что-то, часто указывая кнутом в сторону, что-то длинное и ненужное, и душой овладевает спокойствие, о прошлом не хочется думать» (IX, 232).

«Степь, степь — и больше ничего...» — однако эти описания, вызывающие в памяти строки из повести «Степь», оказываются чем-то бо́льшим, чем степь только. Символический образ начинает раздваиваться. С одной стороны, связывается с первым сюжетом — с мечтами и надеждами Веры: она «поддалась обаянию степи, забыла о прошлом и думала только о том, как здесь просторно, как свободно; ей, здоровой, умной, красивой, молодой — ей было только 23 года — недоставало до сих пор в жизни именно только этого простора и свободы» (IX, 233).

На другой день после приезда Вера выходит из сада в поле, все «думая о своей новой жизни в родном гнезде»,

стремясь понять, что ждет ее. «Этот простор, это красивое спокойствие степи говорили ей, что счастье близко и уже, пожалуй, есть; в сущности, тысячи людей сказали бы: какое счастье быть молодой, здоровой, образованной, жить в собственной усадьбе!»

Но та же степь, тот же простор говорят ей совсем о другом:

«И в то же время,— читаем дальше,— нескончаемая равнина, однообразная, без одной души, пугала ее, и минутами было ясно, что это спокойное зеленое чудовище поглотит ее жизнь, обратит в ничто»

Близко друг к другу стоят и равно убежденно произносятся слова: «красивое спокойствие степи», синоним счастья, и — «спокойное зеленое чудовище», несущее гибель. И то и другое «спокойное», но тем сильнее контраст, тем разительнее противоположность.

Чехов писал:

«Надо бы оставить Лопасню и пожить где-нибудь в другом месте. Если бы не бациллы, то я поселился бы в Таганроге, года на два на три и занялся бы районом Таганрог — Краматоровка — Бахмут — Зверево. Это фантастический край. Донецкую степь я люблю и когда-то чувствовал себя в ней, как дома, и знал там каждую балочку. Когда я вспоминаю про эти балочки, шахты, Саур-могилу, рассказы про Зуя, Харцыза, генерала Иловайского, вспоминаю, как я ездил на волах в Криничку и в Крепкую графа Платова, то мне становится грустно и жаль, что в Таганроге нет беллетристов и что этот материал, очень милый и ценный, никому не нужен» (П. Ф. Иорданову, 25 июня 1898 года; XVII, 277).

Здесь, в рассказе, этим словам будто придан обратный смысл:

«...сходились все в одну комнату и тут в сумерках говорили о шахтах, о кладах, зарытых когда-то в степи, о Саур-Могиле... Во время разговора в позднее время, случалось, вдруг доносилось «Ка-ра-у-ул!». Это пьяный шел, или грабили кого-нибудь по соседству в шахтах» (IX, 238).

Вначале перед нами, кажется, устойчивый круг ассоциаций: мотивы повести «Степь», рассказа «Счастье». В конце — все перевернулось и вспоминается совсем другое[1]. Контраст поэтичного названия Саур-могила и отчаянного «Ка-ра-у-ул!» продолжает то же раздвоение образа степи, что уже обозначилось в столкновении: «красивое спокойствие степи» и — «спокойное зеленое чудовище».

Ассоциация «степь — жизнь» развивается дальше. Степь все более утрачивает простую пейзажность, становится символическим синонимом бесцельности жизни.

Вера думает, что бессмысленно бороться с тетей, которая становится ей все более ненавистной, с дедушкой: «Какая польза? Это все равно, что в степи, которой конца не видно, убить одну мышь или одну змею» (IX, 241—242).

В конце рассказа вместо одного образа степи — два взаимоотрицающих: прекрасный, неоглядный простор и — безнадежно-бескрайняя равнина.

Героиня решает выйти замуж за доктора, она больше не будет ждать лучшей жизни — «Ведь лучшей и не бывает! Прекрасная природа, грезы, музыка говорят одно, а действительная жизнь другое. Очевидно, счастье и правда существуют где-то вне жизни... Надо не жить, надо слиться в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность, с ее цветами, курганами и далью, и тогда будет хорошо...

Через месяц Вера жила уже на заводе» (IX, 243).

Надо не жить — вот итог, к которому пришла героиня. Ее замужество сродни духовному самоубийству. И ее вывод, безнадежные мысли слиты с двуединым поэтическим образом: степь, стоящая «в ряду» — грезы, музыки, мечты; и — степь, роскошная, безграничная, равнодушная, как символ тупой, однообразной, бессмысленной жизни.

Заметим, что ту же печать «двоемирия» несет и образ

---

[1] Тонкие наблюдения над развитием противоречивого образа степи в рассказе находим в книге В. В. Виноградова «О языке художественной литературы». М., ГИХЛ, 1959, стр. 149—151.

доктора Нещапова, за которого выходит Вера. Вначале он «красивый, интересный», «бледный, стройный брюнет». Затем — «серьезный, без выражения, точно дурно написанный портрет» (IX, 234, 235, 238).

Почему же так круто повернула героиня от своей веры, надежд — к полнейшей разочарованности? Мы подходим к другому мотиву, так же двуединому, связанному и с двойным сюжетом рассказа, и с образом степи — мечты и степи — грубой реальности; это — «Двадцать пять горячих! Розог!» — привычный крик дедушки, «неукротимого» самодура.

«Не в духе твой дедушка»,— шепчет тетя.— «Ну, да теперь ничего, а прежде не дай бог: «Двадцать пять горячих! Розог!» (IX, 236) [1].

Дедушка — вчерашний день жизни, окружающей Веру, так же как доктор Нещапов — ее день завтрашний, внешне более благообразный, но столь же безрадостный. Дедушка, выражаясь некрасовским языком, «последыш», уродливый пережиток, анахронизм. Теперь он уже не кричит: «Розог!», но со злобой, с багровеющим лицом, стуча палкой, спрашивает прислугу:

« — Почему хрену не подали?»

Вера смотрит на дедушку как на нечто диковинное, неуместное, пережившее себя. И вдруг этот утробный, звериный, злобный крик: «Розог!» вырывается у нее самой.

«Вошла Алена и, низко поклонившись Вере, начала выносить кресла, чтобы выбить из них пыль.

— Нашла время убирать,— сказала с досадой Вера.— Уйди отсюда!

---

[1] Не исключено, что в образе дедушки преломились и личные воспоминания Чехова. В его письме к О. Л. Книппер 11 февраля 1903 г.: «Должен сказать тебе, что от природы характер у меня резкий, я вспыльчив и проч. и проч., но я привык сдерживать себя, ибо распускать себя порядочному человеку не подобает. В прежнее время я выделывал черт знает что. Ведь у меня дедушка, по убеждениям, был ярый крепостник» (XX, 44—45).

Алена растерялась и от страха не могла понять, что́ хотят от нее, и стала быстро убирать на комоде.

— Уйди отсюда, тебе говорят! — крикнула Вера, холодея; никогда раньше она не испытывала такого тяжелого чувства.— Уйди!

Алена издала какой-то стон, словно птичий, и уронила на ковер золотые часы.

— Вон отсюда! — крикнула Вера не своим голосом, вскакивая и дрожа всем телом.— Гоните ее вон, она меня замучила! — продолжала она, быстро идя за Аленой по коридору и топоча ногами.— Вон! Розог! Бейте ее!» (IX, 242).

Вера, все время чувствовавшая себя «в родном углу» как в чужом и враждебном, вдруг заговорила, закричала «не своим голосом» — это голос «родного угла», его страшного, неотвязного прошлого, голос дедушки. Ощутив все это, почувствовав себя кровно связанной с родным углом, родственницей не только дедушки и тети, но всего этого дикого степного царства, Вера говорит себе «Довольно!» и просит тетю объявить жениху-доктору о своем согласии: «Поговорите с ним сами... Я не могу...» (IX, 243).

Как это часто бывает у Чехова, внешне как будто нейтральный заголовок — «В родном углу» — получает образное наполнение, обретает второй смысл.

«Человек в футляре» — в этом названии пересеклись два смысла: предметный, непосредственно «футлярный» и второй, переносный. «Крыжовник» — тоже не однозначное понятие, не просто название ягоды; это и неудержимая жажда стать владельцем крыжовника, жизнь, потраченная на крыжовник.

Так и здесь. «В родном углу» — значит, у себя дома, среди родных. Но когда мы прочитываем рассказ до конца, заглавие звучит уже более расширительно: в углу неотвязно-родном, в безнадежно-родимом углу, из которого не вырваться, потому что связан с ним, он проступает в твоих поступках, в твоей душе.

Обратимся к записным книжкам.

Вот первая запись, которая в измененном виде войдет в текст рассказа:

«Варенье. Молодая, недавно вышедшая дама варит варенье. Возле сидит maman. У дочери деспотические руки, короткие рукава. Мать обожает дочь. Священнодействуют. Чувствуется мучительство» (I, 67, 2).

Сделана запись примерно в 1896 году. В рассказе все будет изменено: вместо maman — тетя, вместо дочери — Вера[1]. Однако в заметке схвачено главное — «мучительство», которое как будто висит в воздухе, деспотизм; причем проявляется это в таком безобидно житейском, казалось бы, занятии, как варка вишневого варенья.

То же ощущение несвободы, скрытого «мучительства» во второй заметке к рассказу:

«И от радости, что гости наконец уходят, хозяйка сказала: «Вы бы еще посидели» (I, 76, 2, примерно лето 1897 года, за два месяца до отъезда за границу Чехова).

Эта запись войдет в окончательный текст[2]. Однако Чехов сделает в рассказе существенное добавление. После слов «Гости утомляли ее и стесняли» следует: «И в то же время,— это бывало почти каждый день,— едва начинало темнеть, как ее уже тянуло из дому, и она уезжала в гости куда-нибудь на завод или к соседям-помещикам; и там игра в карты, танцы, фанты, ужины...»

---

[1] «Потом целый день тетя в саду варила вишневое варенье. Алена с красными от жара щеками, бегала то в сад, то в дом, то на погреб. Когда тетя варила варенье, с очень серьезным лицом, точно священнодействовала, и короткие рукава позволяли видеть ее маленькие, крепкие, деспотические руки, и когда, не переставая, бегала прислуга, хлопоча около этого варенья, которое будет есть не она, то всякий раз чувствовалось мучительство...» (IX, 240).

[2] «И когда вечером все они <гости> стали собираться домой, то от радости, что они, наконец, уезжают, она <Вера> сказала:

— Вы бы еще посидели!

Гости утомляли ее и стесняли...» (IX, 237).

Снова мы видим: «родной угол» и окружает героиню и неожиданно проступает в самой ее душе, в характере, поведении.

Интересно проследить, как преобразился мотив — «Двадцать пять горячих!».

Уже находясь в Ницце, Чехов занес в III книжку:

«Институтка: «25 горячих!» Отец обманывает ее, что прислугу еще дерут» (III, 14, 6).

Как видим, сперва Чехов намечал образ институтки-крепостницы, от которой отец скрывает, что прислугу уже драть нельзя. Насколько же усложнился образ «институтки»: «25 горячих!» вызывают у героини рассказа возмущение, когда она думает о дедушке; но затем неожиданно «оказываются» у нее самой. Ей все время представлялось, что она наблюдает за жизнью усадьбы со стороны, но вот вдруг — она сама из того же «родного угла», дворянского гнезда.

Двумя страничками ниже после записи об институтке — последняя запись к рассказу:

«Очевидно, есть прекрасное, вечное, но оно вне жизни, надо не жить, слиться с остальным, потом в тихом покое, равнодушно смотреть...

Надоело (?) тяжко, опостылело; пр — — бороться, но что толку? Ничего не изменится» (III, 16, 3 и 4).

Уже знакомые нам слова (ср. заключительные строки рассказа — IX, 243). Разница между записью и окончательным текстом: в первом случае — мысль о прекрасном «вне жизни», о том, что «надо не жить», во втором же эта мысль, как мы видели, сливается с образом — двойственным, контрастным: степь в ряду «грез» и степь как символ *этой* жизни, равнодушной, бездуховной.

Всего четыре заметки к рассказу «В родном углу» (о варке варенья, о хозяйке и гостях, об институтке-крепостнице, о прекрасном вне жизни). Записи эти могут быть названы опорными пунктами будущего произведения, особенно это относится к двум записям III книжки — об институтке («25 горячих!») и строки к финалу — «надо не жить». Две пер-

вые записи (варенье, хозяйка и гости) как будто бы менее значительны. Однако тоже важны: они не только фиксируют сюжетные мотивы, детали, но уже несут в себе предощущение атмосферы рассказа («Чувствуется мучительство»).

В заметках начинает складываться структура рассказа, два сюжета — ожидание счастья и горестный вывод: оно вне жизни (см. в записи: «Очевидно, есть прекрасное, вечное, но оно вне жизни»).

Это складывание структуры прослеживается, когда мы сравниваем взаимосвязи мотивов в записных книжках и в тексте рассказа. Записи об институтке и о прекрасном вне жизни друг с другом не соотнесены, хотя разделены всего одной страничкой (III, 14, 6 и III, 16, 3—4). Остается только гадать, ассоциировались ли они друг с другом в сознании автора в момент записывания. В тексте рассказа они связываются нерасторжимо. После того как Вера с криком, топоча ногами, бросилась за Аленой, она «вдруг опомнилась и опрометью, как была, непричесанная, немытая, в халате и в туфлях, бросилась вон из дому. Она добежала до знакомого оврага и спряталась там в терновнике, чтобы никого не видеть и ее бы не видели. Лежа тут на траве неподвижно, она не плакала, не ужасалась, а глядя на небо, не мигая, рассуждала холодно и ясно, что случилось то, чего нельзя забыть и простить себе в течение всей жизни.

«Нет, довольно, довольно! — думала она.— Пора прибрать себя к рукам, а то конца не будет... Довольно!» (IX, 242).

Так определяется судьба Веры — эпизод с Аленой поворачивает весь ход сюжета. Героиня не просто решает теперь выйти замуж, но, если можно так сказать, насильно выдает себя замуж. Ей здесь, в родном углу, и место.

Мы видели, что в рассказе «все двоится»: степь, мотив «25 горячих!», образ доктора.

Мы подошли, может быть, к самому главному, что отличает рассказ «В родном углу» и что связывает его с двумя

другими — того же времени,— о которых пойдет речь: так же «двоится» и образ главной героини.

В начале она — «здоровая, умная, красивая, молодая — ей было только 23 года». В конце, после постыдной сцены с прислугой,— подчеркнуто не красивая, «не эстетичная»: «непричесанная, немытая, в халате и туфлях».

Малозаметная, но в высшей степени выразительная деталь — в начале рассказа Вера подъезжает к родному имению, где не была лет десять:

«Вдруг неожиданно глубокий овраг, поросший молодым дубом и ольхой; потянуло влагой,— должно быть, ручей внизу. На этой стороне, у самого края оврага, вспорхнула с шумом стая куропаток. Вера вспомнила, что когда-то к этому оврагу ходили по вечерам гулять; значит уже усадьба близко! И вот в самом деле виднеются вдали тополи, клуня; в стороне черный дым: это жгут старую солому. Вот тетя Даша идет навстречу и машет платком; дедушка на террасе. Боже, какая радость!» (IX, 233).

Здесь овраг — поэтический уголок, он связан с воспоминаниями детства, говорит, что усадьба близко, сейчас героиня увидит родных.

В конце рассказа Вера «добежала до знакомого оврага», но теперь она, наоборот, думает только о том, «чтобы никого не видеть и ее бы не видели». В начале — «Боже, какая радость!»; в конце — «рассуждала холодно и ясно». В начале Вера молитвенно шептала: «Господи, дай, чтобы мне было здесь хорошо». В финале приходит к выводу: «Надо не жить <...>, и тогда будет хорошо». Так возникают два «хорошо» в этом рассказе, построенном на принципе сквозного и многообразного контраста. В начале Вере не терпелось скорее добраться до «родного угла», в конце — она у того же оврага лежит «на траве неподвижно». В начале, приехав, Вера думает «о своей новой жизни в родном гнезде», все хочет понять, что́ ждет ее (IX, 235). В конце — почти те же слова, имеющие уже противоположный смысл:

«В полдень проезжал через овраг в усадьбу доктор Не-

щапов. Она видела его и быстро решила, что начнет новую жизнь, заставит себя начать, и это решение успокоило ее» (IX, 242).

Мечтать о новой жизни — и насильственно «заставить себя начать» новую жизнь,— какая огромная разница, пропасть разделила начало и финал рассказа. Действительно — «чувствуется мучительство».

Есть тут деталь настолько мелкая, что, кажется, уже «недоказуема»: доктор не просто ехал в усадьбу — он «проезжал через овраг в усадьбу».

В самом деле, трудно доказывать неслучайность этой подробности — «через овраг». Остается только поделиться непосредственным читательским ощущением: слова «через овраг» вызывают в памяти два «оврага» в жизни героини — первый, поэтический, радостный, и второй, бесповоротный и безнадежный.

Если сравнивать первоначальные записи и окончательный текст — весь конфликт Веры и «родного угла», конфликт, в котором неожиданно проступает сходство, родство двух, казалось бы, столь разных, несоединимых сторон,— все это чрезвычайно усложнилось и углубилось.

Вывод, точнее сказать — художественный итог, к которому подводит рассказ, глубоко трагичен. Строго говоря, даже безнадежен. Героиня Вера Кардина (ее имя тоже не совсем «нейтрально» в общем контексте), которая с таким отвращением смотрела на жизнь родного угла, выступавшая его скрытым оппонентом, антагонистом, оказывается в этом диком степном царстве своей «по крови». «Умная, красивая, молодая», интеллигентная, она в конце рассказа заговорила «не своим голосом», исступленно закричала так, как кричали ее собратья и предки, сородичи по «родному углу».

На той же странице I книжки, где первая запись к рассказу «В родном углу» (I, 67, 2 — «Варенье. Молодая, не-

давно вышедшая дама варит варенье...»), первая запись к другому рассказу — «Печенег»:

«А это, рекомендую, мать моих сукиных сынов» (I, 67, 7).

И дальше, судя по записям, обдумывание этих двух рассказов — «В родном углу» и «Печенег» — идет какое-то время параллельно.

На 75 странице I книжки к «Печенегу»:

«X. приехал к приятелю Z. ночевать, Z. вегетарианец. Ужинают. Z. объясняет, почему он не ест мяса. X. все понимает, но недоумевает: «Но для чего же в таком случае свиньи?» X. понимает всякое животное на свободе, но не понимает свободных свиней. Ночью он не спит, мучается и спрашивает: «Для чего же в таком случае свиньи?» (I, 75, 6).

На следующей странице — знакомая нам запись к рассказу «В родном углу» — «И от радости, что гости наконец уходят, хозяйка сказала...» (I, 76, 2) [1].

Первая заготовка к «Печенегу»: «А это, рекомендую, мать моих сукиных сынов» — как будто чисто юмористическая фраза. Здесь все смешно: и мать сукиных сынов — витиеватое выражение, в котором скрыт оскорбительный смысл; и то, что сукиными сынами персонаж называет своих собственных детей; и почти что совсем светское слово «рекомендую», после которого с тем большим эффектом, контрастно выделяется эта самая «мать».

Таков комический, как будто из анекдота, исходный момент работы над рассказом «Печенег», как он запечатлен в записной книжке.

А вот заключительный момент — реакция читателя на

---

[1] Еще одной страницей ниже — запись, намечающая сюжет третьего рассказа «На подводе» («Учительница в селе. Из хорошей семьи...»; I, 77, 7—78). После нее — снова заметка к «Печенегу»: «Разговор о свиньях...» (I, 78, 2). История написания этих трех рассказов многое дает для понимания их скрытых взаимосвязей и перекличек.

рассказы «Печенег» и «В родном углу» (напечатанные в «Русских ведомостях» соответственно 2-го и 16 ноября. Написанный раньше рассказ «В родном углу» пришел в редакцию позже и потому был напечатан после «Печенега».)

17 ноября 1897 года Н. И. Коробов, приятель Чехова, писал ему из Москвы в Ниццу:

«Зачем такие пессимистические рассказы в «Русских ведомостях»? Напишите что-нибудь жизнерадостное, что бывает в ранней юности, когда хочется кричать и скакать от радости бытия» *(ОР ГБЛ)*.

30 ноября П. И. Дьяконов, деятель русской хирургии, с которым был связан Чехов (по делам издания медицинского журнала), спрашивал его:

«Напишите мне также о двух Ваших рассказах, помещенных недавно в «Русских ведомостях». Написаны ли они Вами теперь, или они теперь только напечатаны, а написаны еще здесь, в России? Надо сознаться, что общее впечатление от них довольно-таки удручающее. Оно чувствуется тем более, что нельзя отказываться от того, что сама жизнь дает и воспитывает нас именно в таких впечатлениях. Но неужели хорошая природа, в которой Вы живете, разнообразие впечатлений, и другие хорошие стороны путешествия не развеяли в Вас этого настроения»? [1]

Творческая история рассказа «Печенег» — это путь от анекдотической фразы-заготовки до впечатления «довольно-таки удручающего».

Еще не составлен словарь языка Чехова. Если бы он был готов, к слову «печенег» — рядом с ссылкой на одноимен-

---

[1] «Из архива А. П. Чехова», стр. 203.

С этим перекликается отзыв Е. М. Шавровой о третьем рассказе, напечатанном в «Русских ведомостях», «На подводе» (21 декабря 1897 г.): «Я читала и перечитывала его, сделала выписки и теперь почти знаю его наизусть <...>. Но скажите мне, почему, когда слушаешь хорошую музыку или читаешь очень хорошую вещь, то делается грустно и хочется плакать?» *(ОР ГБЛ)*.

ный рассказ — было бы дано примечание: сравни в повести «Моя жизнь»:

«В нашей губернии был обычай: во время сенокоса и уборки хлеба по вечерам на барский двор приходили рабочие и их угощали водкой, даже молодые девушки выпивали по стакану. Мы (с Машей, во время их совместной жизни в Дубечне.— *З. П.)* не держались этого; косари и бабы стояли у нас во дворе до позднего вечера, ожидая водки, и потом уходили с бранью. А Маша в это время сурово хмурилась и молчала, или же говорила доктору с раздражением, вполголоса:

— Дикари! Печенеги!» (IX, 163).

Слово «печенег» употребляется у Чехова не в этнографическом, конечно, смысле, а в переносном. В «Печенеге» речь идет не о кочевом народе, совершавшем набеги на Киевское государство и занявшем южнорусские земли, но о жителе этих же южнорусских земель спустя десять веков.

Иван Абрамыч Жмухин, отставной казачий офицер, возвращается к себе на хутор, который так и зовется «Печенегов хутор»: «Много лет назад какой-то проезжий землемер, ночевавший на хуторе, проговорил всю ночь с Иваном Абрамычем, остался недоволен и утром, уезжая, сказал ему сурово: «Вы, сударь мой, печенег!» (IX, 223).

«Печенег» Жмухин — «старый, сухой и сутулый, с мохнатыми бровями и с седыми, зеленоватыми усами» — доживает свою жизнь. Он едет из города, где писал у нотариуса завещание: с ним приключился легкий удар. Мы знакомимся с ним в тот момент, когда им владеют «грустные, серьезные мысли о близкой смерти, о суете сует, о бренности всего земного». В вагоне он знакомится с белокурым господином средних лет, частным поверенным, и приглашает его к себе.

Первое впечатление от «печенега» — что-то отжившее, с зеленоватыми усами (как будто плесенью покрытыми) — усиливается, когда дается «портрет» Печенегова хутора: «вдали показался невысокий дом и двор, обнесенный забо-

ром из темного плитняка; крыша на доме зеленая, штукатурка облупилась, а окна маленькие, узенькие, точно прищуренные глаза». Портрет героя и описание его дома незаметно соотнесены: зеленоватые усы и зеленая крыша, окна, похожие на прикрытые глаза.

Стоит Печенегов хутор на припеке — «нигде кругом не было видно ни воды, ни деревьев» (IX, 223). Место действия — та же донецкая степь, что и в первом рассказе (вначале упоминается Донецкая дорога).

Жмухин пригласил «белокурого господина» переночевать у него, так как тот едет в деревню, что неподалеку от его хутора. «Печенег» — рассказ о том, как прогостил «белокурый господин» у Жмухина вечер и ночь, а с ранним рассветом, не дождавшись утра, уехал: не мог больше находиться на Печенеговом хуторе.

Выразительная фамилия «печенега» — «Жмухин» — звучит обычно, как, например, «Мухин». Но есть тут и дополнительный оттенок, никак, конечно, не подчеркнутый, лишенный какой бы то ни было аллегорической однозначности и все же едва заметно дающий о себе знать. «Жмухин», « Жмухинское» — что-то жмущее, давящее [1].

Вот описание жмухинского дома: «на стенах висели ружья, ягдташи, нагайки, и вся эта старая дрянь давно уже заржавела и казалась серой от пыли. Ни одной картины, в углу темная доска, которая когда-то была иконой» (IX, 224).

Что-то отжившее, ненужное, заржавевшее, смешавшееся со «старой дрянью». Но все это — лишь одна сторона. Не только отжившее, но и заедающее чужой век, не дающее жить другим.

Мы помним первую запись к рассказу — о «матери моих сукиных сынов». А вот как описана эта мать в рассказе:

---

[1] О прототипе главного героя рассказа — см. в статье Л. П. Громова «Зарубежная страница творческой биографии Чехова». Сб. «Филологические этюды». Русская литература, II. Изд-во Ростовского ун-та, 1974.

«В сенях приехавших встретила женщина, маленькая, худенькая, с бледным лицом, еще молодая и красивая; по платью ее можно было принять за прислугу» (IX, 224).

Она прокрадывается к гостю «бесшумно, как тень», и робко, «тонким голоском» спрашивает, как отдать в ученье двоих сыновей: «Неграмотные, хуже мужиков, и сами же Иван Абрамыч брезгают, не пускают их в комнаты» (IX, 226).

О том, каково ей жить с «печенегом», можно судить из рассказа самого Ивана Абрамыча Жмухина:

«Я человек откровенный и скрывать от вас ничего не желаю. Она из бедного семейства, поповна, колокольного звания, так сказать <...> В первый день, как поженились, она плакала и потом все двадцать лет плакала — глаза на мокром месте. И все она сидит и думает, думает. А о чем думает, спрашивается? О чем женщина может думать? Ни о чем. Я женщину, признаться, не считаю за человека» (IX, 228—229).

А когда гость рано утром, в предрассветный час, уезжает, «в это время жена Жмухина, бледная и, казалось, бледнее, чем вчера, заплаканная, смотрела на него внимательно, не мигая, с наивным выражением, как у девочки, и было видно по ее скорбному лицу, что она завидует его свободе,— ах, с каким бы наслаждением она сама уехала отсюда! — и что ей нужно сказать ему что-то, должно быть, спросить совета насчет детей. И какая жалкая! Это не жена, не хозяйка, даже не прислуга, а скорее приживалка, бедная, никому не нужная родственница, ничтожество...» (IX, 230)[1].

---

[1] В журнальном тексте эта фраза выглядела несколько поиному: «Не хозяйка и даже не прислуга, а скорее приживалка, ничтожество, бедная, никому не нужная родственница» («Русские ведомости», 1897 г., 2 ноября, № 303, стр. 3.) Готовя текст для Собрания сочинений, Чехов перестроил фразу: перенес самое сильное, убийственное слово «ничтожество» в конец, придал ему итогово-заключительный смысл.

Таков путь от юмористической фразы в первой записи: «мать моих сукиных сынов» — к маленькой худенькой женщине с бледным лицом, по платью похожей на прислугу; к заплаканной, жалкой почти девочке, томящейся в неволе, доведенной до положения даже не прислуги, а приживалки, ничтожества.

Развитием образа жены Жмухина оттеняется и сам этот давящий «жмухинский» образ.

Когда прослеживаешь сюжетную линию, связанную с «сукиными сынами» печенега, то еще больше убеждаешься в том, что жмухинское начало только на первый взгляд кажется чем-то принадлежащим вчерашнему дню.

Великовозрастные детки переплюнули своего папашу и невежеством и дикостью. Именно они дали новую жизнь названию хутора — «Печенегов»: «Это прозвище еще более укрепилось, когда дети Жмухина подросли и стали совершать набеги на соседние сады и бахчи» (IX, 223).

Обращает внимание своеобразное обрамление рассказа: когда тарантас со Жмухиным и его гостем, частным поверенным, въезжает на хутор, приезжие видят двух парней, босых, без шапок. Один высоко подбрасывает курицу, другой стреляет, и курица, убитая, падает на землю.

— Это мои учатся стрелять влет,— поясняет Жмухин.

А когда гость уезжает со двора, едва дождавшись рассвета, он снова застает сыновей Жмухина за тем же занятием:

«Старший держал ружье, у младшего был в руках серый петушок с ярким красивым гребнем. Младший изо всех сил подбросил петушка, тот взлетел выше дома и перевернулся в воздухе как голубь; старший выстрелил, и петушок упал, как камень» (IX, 231).

Таковы «пролог» и «эпилог» к рассказу — две почти одинаковые сцены жестокой игры, занятия, вполне достойного жмухинских отпрысков. Дело не только в соотнесенности друг с другом двух этих сцен, но и в их различии: в первом случае подброшенная курица кудахчет и, подстреленная,

ударяется о землю; во втором — красивый петушок, он взлетает как голубь и падает как камень. Это красота петушка, эти сравнения не только вызывают в памяти первую сцену, но и подчеркивают как бы на ее фоне, что тут не просто бессмысленная жестокость; игра-убийство — расправа не только с живым, но и красивым, скрыто поэтичным.

И снова мы воспринимаем раскрытие образов, связанных со Жмухиным, как опосредованную характеристику самого Жмухина. Замученная, превращенная в «ничтожество» жена героя и полудикари-сыновья — все это усиливает ощущение активной, гнетущей жмухинской силы.

В центре рассказа встреча-столкновение Жмухина и его гостя. Именно она зафиксирована в записи о человеке, который недоумевает: для чего же в таком случае свиньи, если не есть мяса (I, 75, 6).

Эта запись затем получает развитие:

«Разговор о свиньях. Помещик перед сном, голый по случаю жары, ходит из угла в угол и говорит. А я, извините, по случаю жаркого климата предпочитаю спать в костюме Адама» (I, 78, 2).

Намечаемый в черновом наброске персонаж еще больше приближен к характеру будущего героя «Печенега», к его речи. «По случаю... климата» — так сказать может человек невежественный, малокультурный.

Как происходит этот «разговор о свиньях» в рассказе? Прежде всего он утрачивает ту непосредственную анекдотичность, какою отмечен в первой записи («Х. понимает всякое животное на свободе, но не понимает свободных свиней...»; I, 75, 6).

Когда Жмухин узнает, что гость вегетарианец, он вначале соглашается с ним: верно, убивать животных грех. В эту минуту он уже, наверное, не помнит, как его сыновья «учатся стрелять влет». Но затем, взглянув на ветчину на столе — беседа идет за ужином,— он сталкивается с неожидан-

ным вопросом, загадкой, мучительной и неразрешимой: «Со свиньями как быть? Куда их?» (IX, 225).

Замечательна эта армейски лапидарная, деловитая фраза: «Куда их?» Казачий офицер Жмухин, ныне в отставке проживающий на хуторе, привык к неукоснительно четким установкам, разрядам, параграфам. Все у него ясно и непреложно делится и распределяется. К вегетарианству он поначалу отнесся как к новой авторитетной идее, «установке». Он уже старый человек, после приключившегося удара думает о боге, о спасении души, и он согласен отказаться от мяса. Но вот только — куда свиней?

«Так. Да. Но позвольте, ведь если их не резать, то они размножатся, знаете ли, тогда прощайся с лугами и с огородами <...> Свинья и есть свинья, и недаром ее свиньей прозвали...» (IX, 225).

Когда сопоставляешь черновую запись и текст рассказа, видишь: то, что в наметке было анекдотически однозначным, связалось с представлением о характере героя — грубом, диком, колоритном, умственно запущенном. Причем, решая проблему «куда свиней?», Жмухин проявляет не одно только невежество. Он искренне хочет стать лучше: «Вот хорошо бы и ему, старику, совсем отказаться от мяса, от разных излишеств. Время, когда люди не будут убивать друг друга и животных, рано или поздно настанет, иначе и быть не может, и он воображал себе это время и ясно представлял самого себя, живущего в мире со всеми животными, и вдруг опять вспомнил про свиней, и у него в голове все перепуталось» (IX, 226).

Свиньи, которых некуда деть, оказываются своего рода барьером, через который перешагнуть он в своем напряженном умствовании просто не может.

Измученный мыслями, непривычным интеллектуальным напряжением, он идет к гостю и начинает с ним ночной разговор. Рассказы Жмухина — о жестоких нравах, о дикости его, Жмухина, сыновей и т. п.— производят гнетущее впечатление на гостя. Весь этот поток чудовищных по

своей грубости историй и философствований увенчивается трагически неразрешимым вопросом: о свиньях.

Гость Жмухина — полная ему противоположность. Тот старый — гость молодой. Тот сухой, жилистый — гость «пухлый». Тот человек крутого, тяжелого нрава — этот, видно, мягкий интеллигент.

Под утро, не выдержав, гость поднимается: «Его бледное, помятое лицо выражало досаду и усталость; видно было, что он замучился, и только кротость и деликатность души мешали ему высказать на словах свою досаду» (IX, 230). И он кротко просит дать ему лошадь.

Таково соотношение главных персонажей рассказа: один, что называется, хам, другой отличается «кротостью и деликатностью души». Но чем разрешается этот, казалось бы, непримиримый контраст?

Гостю подают лошадь, хозяин его провожает: «Милости просим в другой раз!», жена хозяина тоже выходит и хочет спросить совета насчет детей и не осмеливается.

«Частный поверенный оглянулся на Жмухина с каким-то особенным выражением; было похоже, что ему, как когда-то землемеру, захотелось обозвать его печенегом или как-нибудь иначе, но кротость пересилила, он удержался и ничего не сказал. Но в воротах вдруг не вытерпел, приподнялся и крикнул громко и сердито:

— Вы мне надоели!» (IX, 230—231).

Так завершается главная сюжетная линия рассказа, связанная со Жмухиным и его гостем. В момент, когда гость расстается с «печенегом», ему захотелось «обозвать» его — «как когда-то землемеру». Все повторилось: много лет назад землемер, ночевавший на хуторе, уезжая наутро, сказал хозяину сурово: «Вы, сударь мой, печенег!» И вот теперь сюжет идет по второму кругу — после ночных разговоров с хозяином частному поверенному «захотелось обозвать его печенегом или как-нибудь иначе».

«Печенег» — рассказ не об одной встрече и ночевке, но о двух: вторая с неизбежностью, фатальностью повторяет

первую и как бы заново открывает в печенеге — печенегово.

Однако — и в этом, может быть, самое главное, скрытая суть рассказа — финал говорит не только о Жмухине, его дважды подтвержденной печенеговой сущности. Новый свет проливается на фигуру гостя. Когда ему захотелось сказать что-то обидное, вначале «кротость пересилила, он удержался и ничего не сказал». Но в воротах «не вытерпел» и крикнул — громко и сердито — фразу почти мальчишескую по грубости, бесцеремонности [1].

Гнетущая сила Жмухина не только о том, что он заедает век жены, растит сыновей, превосходящих его самого в «печенежестве». Но и в том эта страшная давящая сила, что гость Жмухина, деликатный человек, кроткого нрава, в конце переходит почти что на жмухинский язык, проявляет явную невоспитанность, неинтеллигентность. Он несправедлив к хозяину — тот, хоть и грубый, необразованный человек, принимал его как мог, старался как лучше, был гостеприимен — «Чем богаты, тем и рады, знаете ли!». Еще более несправедливо поведение гостя в конце по отношению к жене Жмухина: она пугливо жалась, искала минутки, чтобы спросить о детях. И когда она слышит: «Вы мне надоели!» — у нее есть все основания подумать, что гость мало чем отличается от ее грубого мужа, с которым она не прожила, а проплакала всю жизнь.

Открывается новая грань в образе «печенега». Он страшен не только свойствами дикой, «азиатской» натуры — он обезличивает, губит, принижает все вокруг себя; больше того, единственный интеллигентный человек на этом печенеговом хуторе, пробыв одну только ночь, сам невольно, про-

---

[1] Интересная деталь. В известном письме брату Николаю о том, что такое воспитанные люди, Чехов среди прочих условий отмечал: «Они <...> уходя, не говорят: с вами жить нельзя!» (март 1886, XIII, 196). В сущности, именно так и поступил гость Жмухина, нарушив тем самым тот кодекс воспитанности, который с молодых лет вырабатывал Чехов.

тив желания заговорил «не своим» голосом, как не своим голосом закричала Вера из рассказа «В родном углу»: «Вон отсюда!.. Вон! Розог! Бейте ее!»

Немаловажная подробность: в газетном тексте далее говорилось: старик не знает, как и чем объяснить «этот странный, неожиданный крик гостя». Готовя текст для собрания сочинений, Чехов изменил «крик» гостя на «окрик». В этой, казалось бы, микропоправке — большой смысл. Слово «окрик», поставленное на место «крика», больше приблизило гостя к печенегу, подчеркнуло их неожиданное минутное родство, дало новый оценочный оттенок в характеристике фразы, которую бросил на прощание гость.

Заглавие рассказа воспринимается не только как прозвище главного персонажа, но как более сложное, образное понятие. «Печенег» — главный персонаж печенегова царства, от которого исходит гнетущая сила, давление. И в «орбиту» заглавия рассказа по-разному входят все действующие лица.

Прослеживая, как углубился смысл первоначальной заметки — разговор двух персонажей о вегетарианстве и «судьбе» свиней,— мы подошли к важной особенности решения конфликта противостоящих друг другу героев у Чехова. Прежде всего открылась некоторая перекличка в построении «Печенега» и написанного незадолго до него рассказа «В родном углу». Там контраст между Верой Кардиной и окружающими ее полудикарями, фальшивыми людьми (дедушка, тетя, доктор), вначале непримиримый, в конце оказывался не абсолютным: проступало родство между героиней и ее «степным» окружением. Здесь, в рассказе «Печенег», крик-окрик гостя, который чем-то сродни озлобленным выкрикам Веры Кардиной, также неожиданно сближает его с хозяином. В обоих случаях гость дикого, степного царства — имения или хутора — оказывался *не только гостем.*

И в этом проявляется одна из самых глубоких, коренных особенностей чеховского решения этического конфлик-

та. Она дает себя знать не только в двух разбираемых рассказах, но и во многих других. Чехов часто дает, казалось бы, ясный, на первый взгляд даже подчеркнутый, «абсолютизированный» конфликт героев — правого и неправого, достойного и недостойного. Но при более внимательном чтении такое последовательно данное соотношение между контрастирующими персонажами вдруг колеблется, и ощущение ясности пропадает.

Особенно, если так можно сказать, наглядный пример ненаглядности чеховской манеры повествования, обманчивой, лукавой простоты в распределении света и тени — рассказ «Враги» (1887). У земского доктора Кирилова скончался единственный сын, шестилетний мальчик. В этот момент к нему врывается некто Абогин, который умоляет его ехать к заболевшей жене. Доктор, потрясенный смертью, ехать не может, но Абогин горячими мольбами все-таки уговаривает его. Когда они приезжают, выясняется, что жена Абогина сбежала, а припадок она разыграла, чтобы отослать мужа из дома. Доктор произносит гневный монолог против Абогина («Меня заставляют играть в какой-то пошлой комедии, играть роль бутафорской вещи!»; VI, 35); против жиреющих, как каплуны, пошляков, которые глумятся над личностью, делают из страдающего человека «бутафорскую вещь».

Помню, еще очень давно, в студенческие времена, я прочитал статью В. В. Ермилова. Она называлась «О чеховской беспристрастности»[1] и была посвящена анализу рассказа «Враги». Написана она была с блеском, темпераментом, с талантом, с напором. Однако беда была в другом: к произведениям Чехова он подходил с таким напором, азартом, а часто и с заданностью, что поэтический текст уже не выдерживал подобных перегрузок. М. Горький сказал, что о Чехове необходимо писать «очень мелко и четко»[2]. В. Ер-

---

[1] «Литературная газета», 1940, 30 января, № 6.

[2] М. Горький. А. П. Чехов. Собрание сочинений, т. 5, 1950, стр. 435.

милов писал о Чехове очень крупно и размашисто, «форсировал» его.

Намеченное в газетной статье критик развил в книжке. По его мнению, рассказ «Враги» написан внешне бесстрастно, но, в сущности, вполне ясно, кто здесь для автора друг, а кто враг. Разбирая детали, он показывал: с Кириловым для автора связано представление о красоте, а с Абогиным — о пошлости. Кирилов — труженик, Абогин — бездельник. Кирилов совершает подвиг врача, Абогин вовлекает его в некрасивую атмосферу своей жизни, на что не имел права [1].

Какое-то время, и даже довольно долгое время, эти оценки и характеристики казались убедительными. И в своей книжке о Чехове я писал нечто сходное о правоте Кирилова, который опоэтизирован, о неправоте Абогина, который развенчан [2].

Закрадывалось, правда, сомнение: как согласовать такой вывод с последними строками рассказа «Враги» о Кирилове:

«Мысли его были несправедливы и нечеловечно жестоки. Осудил он и Абогина, и его жену, и Папчинского (с которым сбежала жена.— *З. П.*), и всех, живущих в розовом полумраке и пахнущих духами, и всю дорогу ненавидел их и презирал до боли в сердце. И в уме его сложилось крепкое убеждение об этих людях.

Пройдет время, пройдет и горе Кирилова, но это убеждение, несправедливое, недостойное человеческого сердца,

---

[1] В. Ермилов. А. П. Чехов. М., ГИХЛ, 1953, стр. 79—87.

[2] А. П. Чехов. Очерк творчества. Издание второе, дополненное. М., ГИХЛ, 1960, стр. 43—48. Эта точка зрения была подвергнута убедительной критике Е. И. Покусаевым в статье «Об идейно-художественной концепции рассказа А. П. Чехова «Враги» (сб. к 90-летию Н. К. Пиксанова — «От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Л., «Наука», 1969, стр. 183—190).

Венгерская исследовательница М. Рев также оспаривает эту точку зрения в статье «Об идейно-художественном своеобразии рассказа А. П. Чехова «Враги» («Annales universitatis Scientiarum Budapestinensis. Sectio philologica moderna», т. I. Budapest, 1969—1970, стр. 161—170).

не пройдет и останется в уме доктора до самой могилы» (VI, 38).

В. Ермилов «парировал» таким объяснением: «Этот примирительный элемент, привнесенный Чеховым в рассказ,— элемент, явно наносный, чуждый всей поэзии произведения — мог отчасти объясняться и «умиротворяющими» влияниями толстовского учения, которые как раз в это время Чехов испытывал.

Так, создав в своем рассказе, в сущности, острый, проникнутый презрением памфлет на либерального барина, Чехов тут же, в самом типичном либерально-гуманном духе, пытается смягчить свой гнев и презрение» (там же, стр. 86).

Однако чем больше вчитываешься в рассказ, тем больше наносная, казалось бы, концовка, чуждая всей поэзии произведения, с этой поэзией связывается. Не говорим о «памфлете на либерального барина»,— как сказал учитель Буркин в рассказе «Человек в футляре»: «Это вы из другой оперы».

Напомним начало «Врагов» — автор описывает горе доктора, его жены, потерявших единственного ребенка: «Во всеобщем столбняке, в позе матери, в равнодушии докторского лица лежало что-то притягивающее, трогающее сердце, именно та тонкая, едва уловимая красота человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка. Красота чувствовалась и в угрюмой тишине...» (VI, 29).

«Ничтожные люди!» — кричит в озлоблении доктор в лицо Абогину, весь его монолог пересыпан оскорбительными словами: «шелопаи», «каплуны», «моветоны».

«Все вон! Нанимаю новых! Гадины!» — клянет своих лакеев Абогин.

Оба они, и Абогин, и Кирилов, каждый по-своему, страдают и оба нарушают ту «угрюмую тишину», в которой Чехов видел истинную красоту. Достаточно сопоставить строки о тонкой, едва уловимой красоте человеческого горя,

которую умеет передавать одна только музыка, и все эти оскорбления, гневные выкрики (снова вспоминается «крик-окрик»), чтобы почувствовать, как далеки несдержанные, ожесточенные речи героев от того тихого «камертона», с которого рассказ начинался.

«Вообще фраза, как бы она ни была красива и глубока, действует только на равнодушных, но не всегда может удовлетворить тех, кто счастлив, или несчастлив,— пишет Чехов по поводу речи Абогина,— потому-то высшим выражением счастья или несчастья является чаще всего безмолвие» (VI, 30). Не только Абогин, но и Кирилов нарушили этот чеховский «закон безмолвия», тишины, его неписаную заповедь сдержанности, которая для писателя — синоним человеческого достоинства.

Смысл рассказа «Враги» не в том, что один из героев истинный человек, «друг», а другой, фальшивый, «враг». В основе этого произведения, глубоко характерного для Чехова и по проблематике и по построению сюжета, решению конфликта, лежит печальная мысль о разобщенности людей, их жестокости друг к другу [1].

Не случайно в заключительных строках сказано: пройдет время, и это убеждение, «недостойное человеческого сердца», «останется в уме доктора». С точки зрения логики, «ума» — доктор прав. Но его правота недостойна сердца; если все люди будут только стоять на одних «точках зрения», забывая о гуманности, это приведет к еще большему их разобщению и непониманию [2].

---

[1] «Главной целью Чехова было все же не сочинять памфлет на Абогина и не поэтизировать плебейскую неприязнь Кирилова к барству,— говорит Е. И. Покусаев в упомянутой статье.— Рассказ написан для того, чтобы вновь и вновь напомнить «проклятые» вопросы бытия: отчего так сравнительно легко люди становятся врагами, усваивают несправедливые, «нечеловечно жестокие» убеждения...» (стр. 140).

[2] «Мы говорим, что служим людям,— скажет герой пьесы «Леший» (1889—1890),— и в то же время бесчеловечно губим друг друга» (XI, 429).

Если сопоставить два произведения — рассказ «Враги», написанный на переломе от Чехонте к Чехову, и — «Печенег», созданный спустя десять лет, мы почувствуем некое скрытое сходство. Доктор намного выше импозантного «льва» Абогина. Но в конце он заговорил «не своим» голосом, не тем, каким ему бы надлежало говорить. И в непримиримом конфликте «врагов» вдруг проступило их родство. Опять-таки гость оказался на одном уровне с хозяином.

В конечном итоге можно установить известную общность в финалах «Врагов» и двух разбираемых рассказов — «В родном углу», «Печенег», в «окриках»: «Ничтожные люди!», «Вон! Розог!» и «Вы мне надоели!»

Теперь, когда мы попытались установить этот сквозной мотив двух рассказов, восходящий к более ранним «Врагам», обратимся к третьему произведению, также написанному осенью — зимой 1897 года,— «На подводе» («Русские ведомости», 21 декабря 1897 года, № 352).

Василий Иванович Немирович-Данченко вспоминает о том, как они жили с Чеховым в Ницце, в русском пансионе,— их комнаты были рядом,— и осенью 1897 года Чехов ему рассказал об одном замысле:

« — Пришло мне, знаете... Очерк один. Сельская учительница в крестьянском возке. Сама в овчинном полушубке, в сапогах. Лицо бурое, грубое, обветренное. Грязью захлестало всю. Шелудивая лошаденка добежала до железной дороги и стоп — проезду нет. Мимо громыхают вагоны. В окнах первого и второго классов мелькают молодые, нежные девушки, хорошо одетые... Учительница смотрит,— в каждой из них себя видит. Такою, какой была несколько лет назад. Подняли шлагбаум... Возок покатился. Мужичонка жесткий, как мозоль, оглядывается: что это-де случилось? Видит, понять не может, чего это учительша ревет...» [1]

---

[1] Вас. Немирович-Данченко. Памятка об А. П. Чехове. «Чеховский юбилейный сборник». М., 1910, стр. 401. Дальше автор приводит слова Чехова спустя несколько лет — что он

Дальше мы приведем запись, которая во многом совпадает с тем, что писатель рассказал Вас. Немировичу-Данченко. Вот более ранняя запись к рассказу, кажется первая:

«Небогатые врачи и фельдшера не имеют даже утешения думать, что служат они одной идее, так как все время думают о жалованье, о куске хлеба» (I, 66, 7).

Время записи — примерно 1895—1896 годы.

В окончательном тексте: «Учителя, небогатые врачи, фельдшера при громадном труде не имеют даже утешения думать, что они служат идее, народу, так как все время голова бывает набита мыслями о куске хлеба, о дровах, плохих дорогах, болезнях» (IX, 248).

Эти слова об учителях, врачах, фельдшерах, думающих только о жалованье, о куске хлеба, о дровах и т. п., вызывают в памяти образ учителя Медведенко из «Чайки» с его вечными неотвязными заботами о деньгах, о хлебе насущном. Только в пьесе он был как бы на «периферии», выступал одним из полюсов, противостоящим другому полюсу — треплевскому. Здесь же все переместилось — от треплевской сферы к медведенковской. Приведенная цитата из окончательного текста продолжается так: «Жизнь трудная, неинтересная, и выносили ее подолгу только молчаливые ломовые кони, вроде этой Марьи Васильевны (главной героини рассказа, учительницы.— *З. П.*); те же живые, нервные, впечатлительные, которые говорили о своем призвании, об идейном служении, скоро утомлялись и бросали дело» (IX, 248).

«Живым, нервным, впечатлительным» был Треплев. Он думал о своем призвании, искал его, с горечью признавался: «Я не верую и не знаю, в чем мое призвание» (XI, 192). Теперь от этих «нервных, впечатлительных» Чехов уходит к небогатым интеллигентам, труженикам, доведенным до положения «молчаливых ломовых коней».

---

«пробовал и разорвал». Это ошибка памяти мемуариста: вскоре, в декабре 1897 года, рассказ с этим сюжетом — «На подводе» — был напечатан.

В первой записи («Небогатые врачи и фельдшера...») речь идет пока не об отдельном человеке, а о разряде людей, которые вынуждены думать не о служении идее, но о куске хлеба. В следующей записи, сделанной после 9 октября и до 15 ноября 1897 года, уже возникает сюжет об учительнице, во многом напоминающий то, что рассказывал Чехов Вас. Немировичу-Данченко:

«Учительница в селе. Из хорошей семьи. Брат где-то офицером. Осиротела, пошла в учительницы по нужде. Дни за днями, бесконечные вечера, без дружеского участия, без ласки, личная жизнь погибает; удовлетворения нет, так как некогда подумать о великих целях, да и не видать плодов... Увидела в вагоне мимо медленно проходившего поезда даму, похожую на покойную мать, вдруг вообразила себя девочкой, почувствовала себя, как 15 лет назад, и, ставши на колени, на траву, проговорила нежно, ласково, с мольбой: о мама! И очнувшись, тихо побрела домой. Раньше писала брату, но не получала ответа, должно быть, отвык, забыл. Огрубела, застыла... Вставала уже при входе инспектора или попечителя и говорила о них: они. Поп говорил ей: всякому своя доля, прощался: рандеву... Доля.» (I, 77, 7, 78).

Сравнивая эту запись с чеховским замыслом в пересказе Вас. И. Немировича-Данченко, мы видим: в записи, сделанной, очевидно, после беседы с мемуаристом в Ницце, в русском пансионе, появились мотивы, которых не было,— это прежде всего образ матери героини.

Учитель Медведенко в «Чайке» был «из простых» — учительница Марья Васильевна в рассказе «На подводе» — «из хорошей семьи». Пойдя в учительницы, она попадает в мир нужды, нищеты, невежества. Но там она меньше всего «луч в темном царстве». Если и «луч», то слабеющий, гаснущий. Это уже намечено и в пересказе Вас. Немировича-Данченко («Сельская учительница в крестьянском возке. Сама в овчинном полушубке, в сапогах.Лицо бурое, грубое, обветренное»), и в черновой записи («Огрубела, застыла»).

В обоих случаях упоминается дорога. В тексте рассказа

мотив дороги развивается, охватывает собой все происходящее: начинается рассказ со строки — «В половине девятого утра выехали из города» (IX, 244), кончается словами возчика Семена: «А вот и Вязовье. Приехали» (IX, 252)[1]. Весь рассказ и умещается между этими словами — «выехали» и «приехали».

Может показаться случайным, однако трудно не обратить внимание: во всех трех рассказах с сюжетом связан мотив дороги: едет на коляске к себе в имение Вера Кардина («В родном углу»), на тарантасе едет ночевать к Ивану Абрамовичу Жмухину его гость, частный поверенный («Печенег»); на мужицкой телеге возвращается из города сельская учительница Марья Васильевна («На подводе»).

Дело не только в том, что от рассказа к рассказу все более скромным оказывается возок, на котором едут герои: коляска, тарантас, телега. И сама дорога, и поездка делаются все менее удобными, все более мучительными.

«В родном углу»: «Вы садитесь в коляску,— это так приятно после вагона,— и катите по степной дороге...» (IX, 232).

«Печенег»: «Всю дорогу от станции до хутора молчали: говорить мешала тряская езда. Тарантас прыгал, визжал и, казалось, рыдал, точно его прыжки причиняли ему сильную боль, и частный поверенный, которому было очень неудобно сидеть, с тоской посматривал вперед: не видать ли хутора» (IX, 223).

В рассказе «На подводе» не только еще более страшная, грязная, топкая дорога — она сливается с представлением об однообразной жизненной колее учительницы Марьи Васильевны: «... и казалось ей, что на всем пути от города до своей школы она знала каждый камень, каждое дерево.

---

[1] См. об этом в книге М. Рыбниковой «По вопросам композиции». М., 1924, стр. 46; В. В. Голубкова «Мастерство А. П. Чехова». М., Учпедгиз, 1958, стр. 152; а также в ст.: H. Hamburger. The function of the time component in Cexov's «На подводе». В кн.: «VII Международный конгресс славистов». Варшава, 1973, стр. 263.

Тут было ее прошлое, ее настоящее; и другого будущего она не могла представить себе, как только школа, дорога в город и обратно, и опять школа, и опять дорога...» (IX, 244).

Рассказ строится так: возвращаясь из города в школу, учительница Марья Васильевна думает о своей печальной, тяжелой, однообразной жизни и каждый раз ее невеселые мысли «перебиваются» дорогой. Они выезжают в лес, колеи глубокие, в них журчит вода. Обогнавший Марью Васильевну помещик Ханов несколько раз говорит со смехом: «Какова дорога?» Она задумывается и как бы пробуждается от крика возчика: «Держись, Васильевна!» Потом телегу заливает холодной, мутной водой, когда они переезжают реку.

Безотрадные мысли и — такая безнадежная, вязкая, топкая дорога. Вдруг, как неожиданный просвет, женщина в окне проходящего поезда, похожая на мать. В черновой записи: героиня, «ставши на колени, на траву, проговорила нежно, ласково, с мольбой: о мама! И очнувшись, тихо побрела домой». В тексте рассказа это происходит не на прогулке, а на все той же дороге из города в школу, совпадающей с линией сюжета. И героиня не становится на колени, а не вылезая из телеги, плачет.

В записи сказано: «И очнувшись, тихо побрела домой». Вот как это выглядит в тексте:

«На площадке одного из вагонов первого класса стояла дама, и Марья Васильевна взглянула на нее мельком: мать! Какое сходство! У матери были такие же пышные волосы, такой же точно лоб, наклон головы. И она живо, с поразительной ясностью, в первый раз за все эти тринадцать лет, <...> почувствовала себя, как тогда, молодой, красивой, нарядной, в светлой, теплой комнате, в кругу родных; чувство радости и счастье вдруг охватило ее, от восторга она сжала себе виски ладонями и окликнула нежно, с мольбой:

— Мама!

И заплакала, неизвестно отчего...» Кончается эта сцена так:

«Да, никогда не умирали ее отец и мать, никогда она не

была учительницей, то был длинный, тяжелый, странный сон, а теперь она проснулась...

— Васильевна, садись!

И вдруг все исчезло. Шлагбаум медленно поднимался. Марья Васильевна, дрожа, коченея от холода, села в телегу» (IX, 251—252).

Если в записи Марья Васильевна, «очнувшись», тихо бредет домой, то в тексте рассказа героине приходится очнуться два раза: первый раз, когда она плачет о матери, ей кажется, что прошлое живо, никогда не умирали ее отец и мать и не была она учительницей — «то был длинный, тяжелый, странный сон, а теперь она проснулась...». Но сразу же ей приходится «проснуться» от этого «пробуждения», от этого приснившегося, примерещившегося, обманчивого видения. Снова перед ней грубая реальность самой жизни, дороги, телеги.

Так кончается — безобразным пробуждением от зыбких как сон воспоминаний — третий рассказ, «На подводе». Трагический смысл его в том, что рвутся связи между героиней и ее прекрасным прошлым. «Светлая, теплая комната» — светлый сон, не больше. А реальность — это жизнь с вечными заботами «о дровах, плохих дорогах, болезнях» (IX, 248). И учительница, «из хорошей семьи», Марья Васильевна пьет чай с мужиками уже почти как своя: «...и сама становилась красной, как мужики, и думала опять о дровах, о стороже...» (IX, 249).

С одной стороны, ее угнетают мысли о жизни грубой, беспросветной, о дикости и невежестве крестьян, о жульничестве школьных попечителей. С другой, она сама давно уже «ввязла» в грубую жизнь, сама несет черты этой жизни, накладывающей свою беспощадную печать на всех — и на нее, Марью Васильевну, и на ее возчика старика Семена с его вздорными рассуждениями, и на помещика Ханова, погибающего неизвестно для чего и почему.

Можно сказать, что Марья Васильевна, подобно героям рассказа «В родном углу», «Печенег»,— и гость в окружаю-

щем ее «царстве», и в то же время принадлежит ему, несет на себе его печать.

Отмечая сходство, нельзя этим ограничиваться: важная черта отделяет рассказ «На подводе» от тех двух рассказов. Там — на первом плане дикость, грубость, «неукротимость» крепостников, «печенегов». Здесь — нищета, нужда, заботы, невежество. Нет никаких оснований подтягивать друг к другу три самостоятельных произведения, конструировать из них некую скрытую трилогию. Речь идет о другом. Все три рассказа относятся к тяжелейшей для Чехова поре — осени — зиме 1897 года, то есть спустя год после провала «Чайки», спустя полгода после серьезного заболевания, приступа рокового чахоточного кровотечения. Внутреннее родство этих трех рассказов — в их эмоциональной окрашенности, художественной атмосфере, в характере раскрытия идейно-образного конфликта [1].

Связывает эти рассказы некий общий конфликт интеллигентного человека с грубыми и фальшивыми людьми: с крепостником-дедушкой и лицемерной тетей («В родном углу»); с печенегом в одноименном рассказе; с безнадежной жизнью-дорогой, унылой и однообразной «колеей» («На подводе»). Во всех трех рассказах этот конфликт оказывается не абсолютным — в том смысле, что в душе, в характере, в поведении «гостя» неожиданно проступают черты «хозяйские». И Вера Кардина, и присяжный поверенный, и учительница Марья Васильевна вдруг начинают говорить «не своим» голосом. Вера кричит на прислугу в духе дедушки; с этим мы сравнили «крик-окрик» гостя в «Печенеге». По-своему изменилась и Марья Васильевна — вспомним еще раз запись к рассказу «На подводе»: «Вставала уже

---

[1] На общее в судьбе и в характерах персонажей этих трех рассказов указывает Л. И. Пох в статье — «От замысла — к воплощению. Из наблюдений над записными книжками и рассказами А. П. Чехова 90-х годов» (Сб. «Литература и время». Кишинев, «Штиинца», 1973, стр. 4).

при входе инспектора или попечителя и говорила о них: они» (ср. в окончательном тексте — IX, 248).

Такая особенность в решении конфликта у Чехова ведет к коренным принципам его творчества. Дело не только в том, что писатель отказывается от деления героев на «подлецов» и «ангелов». С этим связано его настойчивое стремление раскрыть общий дух времени, налагающий — хотя и по-разному — печать на всех. Это время после отмены крепостничества с сохранением многих и многих форм человеческой закрепощенности — духовной и душевной. Крепостник-дедушка и его внучка Вера; «печенег» и его гость; попечитель — малограмотный мужик, хозяин кожевенного заведения, который «неумен, груб», и Марья Васильевна, которая говорила о попечителе: «они»,— все это люди, друг другу противопоставленные и друг с другом все же связанные.

Таков один из самых важных чеховских творческих принципов в изображении человека, в раскрытии конфликтов между — говоря языком Антоши Чехонте — «толстыми» и «тонкими». Принцип этот не «задан» писателю. В черновых записях такое соотношение между героями-«антагонистами» едва намечено, оно проступает только потом, когда вчерне намеченные ситуации, споры и столкновения героев развиваются, получают углубленное решение.

Во всех трех рассказах мы видим своеобразное наступление грубой, дикой среды на героя — и оно сильнее героя. Именно потому, что герой оказывается для этой среды чем-то «своим».

Самое высокое, светлое в душе героя безжалостно попирается. Почти молитвенные мечты Веры Кардиной о счастье оборачиваются полнейшим разочарованием в себе и в жизни, неверием, что счастье вообще возможно. Светлые воспоминания учительницы — хрупкий сон, который длится несколько мгновений.

Вера Кардина вначале еще видела красоту в служении

народу: «О, как это, должно быть, благородно, свято, картинно — служить народу, облегчать его муки, просвещать его. Но она, Вера, не знает народа...» (IX, 238—239). Но уже тогда она чувствовала: учить мужицких детей в то время, как тетя Даша получает доход с трактиров и штрафует мужиков,— комедия.

Во всем том, с чем сталкивается учительница Марья Васильевна, уже не остается ничего от представлений о «картинности» служения народу.

Глядя на помещика Ханова, Марья Васильевна не понимает: «Зачем этот чудак живет здесь? Чтó могут дать ему в этой глуши, в грязи, в скуке его деньги, интересная наружность, тонкая воспитанность?» (IX, 246).

Так открываются некоторые сквозные черты героев этих трех рассказов. Вера Кардина — «умная», «образованная». Гость «Печенега» отличается «кротостью и деликатностью души». И во всех случаях — ощущение неуместности, никчемности всех этих «тонкостей».

Столь же трагически решается тема любви. Вера Кардина, вначале мечтавшая о счастье, думает, глядя на своего жениха: «Проживем как-нибудь» (IX, 242). О любви здесь речи нет и быть не может. Жена «печенега» вышла за него по злой нужде, он ее за человека не считает — какая уж там любовь. В третьем рассказе — «На подводе» — помещик Ханов нравится учительнице. Но о любви она может помечтать какой-то миг, чтобы затем сразу же понять и ощутить всю невообразимость личного счастья:

«...Хотелось думать о красивых глазах, о любви, о том счастьи, какого никогда не будет...

Быть женой? Утром холодно, топить печи некому, сторож ушел куда-то; ученики поприходили чуть свет, нанесли снегу и грязи, шумят; все так неудобно, неуютно...» (IX, 247—248).

О любви думать нельзя, потому что жизнь неудобна, неуютна, полна грязи. И все это унылое рассуждение ге-

роини кончается выводом: «В ее положении какой бы это был ужас, если бы она влюбилась!»

Вот как далеко отошел Чехов от того времени, когда писал «Чайку», пьесу, где «пять пудов любви».

Рассказы были написаны один за другим в такой последовательности: «В родном углу», «Печенег», «На подводе» (хотя публиковались в другом порядке: «Печенег», «В родном углу», «На подводе»). Знакомство с записными книжками показывает, что работа над ними шла во многом одновременно. За первой записью к рассказу «На подводе» («Небогатые врачи и фельдшера...»; I, 66, 7) следует заметка к рассказу «В родном углу» (о приготовлении варенья, в котором «чувствуется мучительство»; I, 67, 2). На той же странице I книжки — первая запись к «Печенегу» («А это рекомендую, мать моих сукиных сынов»; I, 67, 7).

Три рассказа возникали в сознании автора — если судить по записным книжкам — почти одновременно. Так же шло и дальнейшее их развитие. Оно отражено в записных книжках неполно, прерывисто, пунктирно. Однако в скупых отрывочных заметках зафиксированы весьма важные опорные пункты сюжета и образных мотивов будущих рассказов.

Само, если так можно выразиться, «схватывание» произведения в черновой памятке происходило по-разному.

Первый по времени написания рассказ «В родном углу» намечается в узловых моментах развития сюжета (мотив «25 горячих», мысль о прекрасном «вне жизни»).

«Печенег» начинается с полуанекдотических заготовок: «мать моих сукиных сынов», «для чего же в таком случае свиньи?», «по случаю жаркого климата». В тексте они получают осложненное, более серьезное, драматическое наполнение.

В первой записи к рассказу «На подводе» — мысль о разряде людей («небогатые врачи, фельдшера», к ним затем прибавятся учителя). Во второй заметке уже схвачен весь сюжетно-образный остов произведения («Учительница в се-

ле...»). Намечена судьба учительницы, эпизод с «привидевшейся» покойной матерью.

По аналогии вспоминается история «Душечки». Там тоже сначала запись о разряде женщин: «Внутреннее содержание этих женщин так же серо и тускло...» Затем — наметка характера: «Была женой артиста — любила театр...»

Обратим внимание на «соотношение» между первыми анекдотическими записями и окончательным текстом в рассказе «Печенег». «Мать моих сукиных сынов», «для чего же в таком случае свиньи?» — эти заметки как будто предвещают анекдот. Однако рассказ в целом как сюжетно-композиционная конструкция к анекдоту никак не сводим.

Нам открывается важная особенность творчества зрелого Чехова, заметно отличающая его от Антоши Чехонте. В ранний период писатель создает рассказы, которые как будто вышли из анекдота и сохранили на себе печать его характерной структуры: «Смерть чиновника», «Толстый и тонкий», «Маска» «Ушла», «Неудача» и мн. др. В 90-е годы складывается иной тип рассказа: он тоже восходит к анекдоту, к первоначальным записям анекдотически смешным, забавным, парадоксальным. Но, входя в состав произведения, они остаются в тексте своеобразными «осколками». Анекдот уже не определяет общего построения рассказа, а присутствует в нем скрыто, как бы в разобранном, расщепленном виде.

И автора интересует уже не сам анекдот, но его трагикомический контраст с унылой повседневностью жизни. Особенно наглядно это видно на примере творческой истории повести «В овраге». Сначала записывается анекдотическая история: «На похоронах фабриканта дьячок съел всю зернистую икру. Его толкал поп, но он окоченел от наслаждения, ничего не замечал и только ел...» (См. I, 87, 11). В тексте повести эта история остается, но центр тяжести переносится на то, что́ за ней: «Съел всю икру, а в банке фунта четыре. И прошло уж много времени с тех пор, дьячок давно умер, а про икру все помнили. Жизнь ли была

так бедна здесь, или люди не умели подметить ничего, кроме этого неважного события, происшедшего десять лет назад, а только про село Уклеево ничего больше не рассказывали» (IX, 378).

Ранний Чехов рисует смешное, анекдотическое. Для зрелого Чехова анекдот становится парадоксальной точкой отсчета: вот как бедна и не смешна жизнь.

Фраза о «матери моих сукиных сынов» своим комизмом контрастно оттеняет трагическую участь жены печенега («не жена, не хозяйка, даже не прислуга, а скорее приживалка, бедная, никому не нужная родственница, ничтожество»).

Сопоставленные друг с другом три рассказа: «В родном углу», «Печенег» и «На подводе» — в их окончательном тексте и в черновых записях — выступают как определенный момент творческого развития Чехова в один из самых тяжелых периодов. Живы еще боль, потрясенность после катастрофического провала «Чайки», чувство непонятости художника, осмеянного публикой и прессой. И не исключено, что личные переживания Чехова могли косвенно отразиться в том общем конфликте интеллигентного человека и «хамского» окружения, который по-разному раскрыт в трех рассказах; в ощущении напора грубой жизни, ее наступления на одинокого человека. Речь идет, конечно, об опосредованном преломлении — прямое перенесение биографических моментов в сферу творчества бесперспективно.

На смену трем рассказам, образующим своеобразную «не-трилогию», придут три рассказа, уже тесно и непосредственно связанные между собой сюжетом и действующими лицами,— «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви».

# 11

## ЧЕЛОВЕК В ФУТЛЯРЕ

Это сочетание примелькалось, стало привычным — чем-то средним между цитатой и пословицей. И живет уже не только как заглавие рассказа, но и как неотъемлемая принадлежность языка — литературного и разговорного. В основе выражения контраст, парадоксальное сведéние живого, одухотворенного, разумного и — футляра: в нем хранятся разные вещи, но всегда вещи, предметы неодушевленные, вроде очков, перстня, инструмента.

На память приходит другое заглавие, такое же распространенное и столь же неожиданное: «Мертвые души». Мертвой оказывается душа — символ бессмертия. Хотя в романе-поэме речь идет о ревизских душах, название, конечно, шире этого непосредственного реестрового смысла.

Название «Человек в футляре» звучит как тихий сигнал о бедствии, почти как «человек за бортом». Но ощутимо и анекдотическое начало, без которого вообще нет Чехова, ни раннего, ни позднего. Оно почти неуловимо и практически «недоказуемо» — но оно есть.

Человек не может быть в футляре; если он там оказывается, это уже не человек, а труп. И футляр — гроб.

Как родилась ассоциация: человек — футляр — гроб? Какая предыстория у этого образа — одного из самых значительных и знаменательных в творчестве Чехова?

Однако — что понимать под предысторией? Если говорить о теме футляра в широком смысле, она звучит у автора «Толстого и тонкого» с первых лет творчества. Такую

предысторию можно было бы рассматривать на очень большом материале. Но ведь нас интересует не вообще тема футляра, а вполне определенный и конкретный образ.

Снова мы убеждаемся, что судьба «Чайки», ее беспрецедентный провал и здесь оставил свою веху.

В I книжке появляется запись:

«Если кто присасывается к делу, ему чуждому, например, к искусству, то неминуемо становится чиновником. Сколько чиновников около науки, театра и живописи! Тот, кому чужда жизнь, кто неспособен к ней, тому ничего больше не остается, как стать чиновником» (I, 70, 2).

В этой заметке понятия «человек» и «жизнь» расподобились. Как и при каких обстоятельствах родилась у Чехова мысль о человеке, неспособном к жизни, это мы узнаем из дневниковой записи от 4 декабря 1896 года. Она представляет собой ту же запись, но более развернутую. Чехов не просто перенес заметку из I книжки в дневник, но и развил ее (мы уже частично цитировали эту дневниковую запись в главе о «Мужиках», когда речь шла о крепостных — лакеях, «рабах во фраках», и артистах):

«4 декабря. О спектакле 17 октября <речь идет о провале «Чайки»> см. «Театрал», № 95, стр. 75. Это правда, что я убежал из театра, но когда уже пьеса кончилась. Два-три акта я просидел в уборной Левкеевой. К ней в антрактах приходили театральные чиновники в вицмундирах, с орденами, Погожев со звездой; приходил молодой красивый чиновник, служащий в департаменте государственной полиции. Если человек присасывается к делу, ему чуждому, например, к искусству, то он, за невозможностью стать художником, неминуемо становится чиновником. Сколько людей таким образом паразитирует около науки, театра и живописи, надев вицмундиры! То же самое, кому чужда жизнь, кто неспособен к ней, тому больше ничего не остается, как стать чиновником. Толстые актрисы, бывшие в уборной, держались с чиновниками добродушно-почтительно и льстиво (Левкеева изъявляла удовольствие, что Погожев

такой молодой, а уже имеет звезду); это были старые, почтенные экономки, крепостные, к которым пришли господа» (XII, 334).

Так, в критические минуты жизни, страшнейшего провала пьесы, рождается у Чехова мысль о человеке, который неспособен к жизни, к творчеству и поэтому именно становится чиновником; мысль о рутине отдаленно напоминает монологи Треплева.

Примерно в это же время (середина и начало второй половины 90-х годов) появляются отзывы и записи Чехова, связанные с отдельными приметами «футляра» — не в обобщенно-символическом, но скорее лишь в предметно-бытовом плане.

22 или 23 сентября 1895 года Чехов пишет брату Александру о брате Иване — он «даже в хорошую погоду берет с собой зонтик» (XVI, 264).

Еще более отчетливо фиксируется та же деталь в дневнике:

«С 15 по 18 августа (1896) у меня гостил М. О. Меньшиков <...> М. в сухую погоду ходит в калошах, носит зонтик, чтобы не погибнуть от солнечного удара, боится умываться холодной водой, жалуется на замирание сердца» (XII, 333).

Михаил Павлович Чехов писал о Меньшикове: «К нам приехал в полном смысле человек в футляре» [1].

О Меньшикове — прототипе учителя Беликова — писали не раз, однако связь тут гораздо более опосредованная, нежели это выглядит в некоторых работах [2].

Дневниковая характеристика Меньшикова не была забыта. Как раз в то время, осенью 1896 года, Чехов работал над пьесой «Дядя Ваня», которая рождалась в результате коренной переделки «Лешего».

---

[1] М. П. Чехов. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. «Московский рабочий», 1964, стр. 262.

[2] См., к примеру, статью Д. Заславского «Человек в футляре». «Киевская мысль», 1916, № 168.

В I действии «Дяди Вани» Войницкий замечает по поводу Серебрякова:

«Жарко, душно, а наш великий ученый в пальто, в калошах, с зонтиком и в перчатках» (XI, 198) [1].

Найденная деталь и дальше не раз напоминает о себе. На обороте письма к И. Д. Сытину 1896 года Чехов набрасывает начало рассказа «Шульц». Невеселым октябрьским утром ученик первого класса Костя Шульц идет в гимназию. Впереди него идет учитель математики — «в цилиндре и в высоких кожаных калошах, солидных на вид и которые, как кажется, строго и неумолимо скребут по тротуару. Сколько мог взять сапожник за эти калоши, и думал ли он, когда шил их, что они будут так хорошо выражать характер человека, который их теперь носит?» (IX, 479).

Здесь футлярная деталь в еще большей степени становится характерологичной: не просто человек в солидных калошах — эти строго и неумолимо скребущие по тротуару калоши выражают характер персонажа, их «носителя» [2].

Так постепенно два ряда представлений, понятий, дета-

---

[1] Кстати сказать, перед нами одно из дополнительных свидетельств того, что Чехов именно в это время работал над пьесой «Дядя Ваня». Вряд ли «футлярные» приметы Серебрякова могли появиться раньше августа 1896 г., когда Чехов их зафиксировал в дневнике по наблюдениям за мелиховским гостем Меньшиковым.

На это обратил внимание В. Лакшин в кн.: «Толстой и Чехов» (М., «Советский писатель», 1963, стр. 209).

[2] Если идти дальше в глубь творчества Чехова, искать то, что более отдаленно предшествует этой детали, можно вспомнить и героя рассказа «Панихида» (1886). Он, степенный, благочестивый человек, носит «солидные калоши, те самые громадные неуклюжие калоши, которые бывают на ногах только у людей положительных, рассудительных и религиозно-убежденных» (IV, 162).

Мы не раз видели, что у чеховских образов, деталей, штрихов своя сложная предыстория, состоящая из разных ступеней: на протяжении многих лет образ как бы «толкается», напоминает о себе снова и снова, пока не складывается — схватывается — в главных чертах, определяющих его структуру.

лей, относящихся к «человеку» и к «футляру», все настойчивее и теснее связываются между собой ассоциациями [1].

Говоря о предыстории образа «человека в футляре», упомянем еще одно выражение — из «Рассказа неизвестного человека». Один из главных персонажей — петербургский чиновник Орлов, существо бездушное, циничное, аморальное. «Неизвестный человек», от лица которого ведется повествование, пишет ему письмо, в котором говорит (цитируем по журнальному тексту):

«...с какою нежною, чисто ханскою заботливостью вы оберегаете себя от голода, холода, физического напряжения,— от всего, что может причинить вам боль и беспокойство! Перед действительною жизнью и природой, с которою борется всякий здоровый и нормальный человек, вы разыграли труса и с головою спрятались в халат. Как вам мягко, уютно, тепло, удобно — и как скучно!» [2]

Здесь тоже есть, как нам кажется, некоторое предвосхищение «футлярного» образа. Интересно, что, редактируя повесть для собрания сочинений (соответствующий VI том вышел в 1901 году), Чехов внес в эти строки изменения. Вместо «вы разыграли труса и с головой спрятались в халат» — он написал: «как рано ваша душа спряталась в халат, какого труса разыграли вы перед действительною жизнью и природой...» (VIII, 224).

В журнальном варианте только намечался образ человека, спрятавшегося от действительности. В тексте Собрания сочинений, появившемся тогда, когда уже был написан «Человек в футляре», Чехов еще сильнее подчеркнул футлярность героя, у которого «душа спряталась в халат».

---

[1] Добавим к этому и запись к продолжению «Мужиков»: «Иван Макарыч во всякую погоду ходил с зонтом и в калошах» (XII, 314, № 19, № 36). В более раннем рассказе «Убийство» Яков Иваныч «калоши носил даже в сухую погоду» (IX, 44). Трудно назвать другую художественную деталь, которая бы так постепенно оформлялась и так многократно, в разных ракурсах, возникала в создании художника.

[2] «Русская мысль», 1893, № 3, стр. 102—103.

«Человек в футляре» — не первый рассказ трилогии (по времени появления заметок в записной книжке). В ту пору, когда еще не родился этот образ, Чехов уже обдумывал другой рассказ из будущей трилогии — «Крыжовник». Вот одна из записей к этому рассказу — она тоже имеет отношение к рождающемуся образу футлярного человека:

«За дверью счастливого человека должен стоять кто-нибудь с молоточком, постоянно стучать и напоминать, что есть несчастные, и что после непродолжительного счастья непременно наступит несчастье» (I, 71, 4).

В окончательном тексте говорится о «человеке с молоточком» (IX, 273). Этот антипод «человека в футляре» рождается раньше, чем сам «человек в футляре». И можно предположить, что «человек с молоточком» из «Крыжовника» по контрасту пододвигал автора к мысли о «человеке в футляре».

Рассказы маленькой трилогии не только связаны между собой идейно-тематически, общностью действующих лиц — еще в период подготовительной работы они в полном смысле взаимодействовали друг с другом: образ, деталь одного рассказа вызывали отклик, продолжение или, наоборот, контрастное противопоставление в другом.

И вот наконец в записной книжке появляется запись, в которой две образные темы — «человек» и «футляр» — связываются в одно неразрывное, парадоксальное, «траги-анекдотическое» сочетание:

«Человек в футляре: все у него в футляре. Когда лежал в гробу, казалось, улыбался: нашел идеал» (III, 30, 4).

Эти слова, внесенные в III книжку, напоминают дневниковую запись о Меньшикове. Но многое отделило от непосредственно-личного наблюдения объективный и обобщенный образ.

Теперь мы можем уточнить сказанное о долговременности развития художественных образов. Здесь несколько фаз. Первая — до появления записи в писательской книжке. Запись — не первоисходный момент. Это итог накопленных впе-

чатлений, все более явственной переклички, сближения разных деталей (контраст, аналогия, более сложные соотношения). Вторая фаза — дальнейшее развертывание детали, наброска, образа, включающихся в текст рукописи. То, что в записной книжке еще только мысленно «привязывалось» к тексту, становится частью художественной структуры. Третья — развитие образа вместе с текстом, когда автор возвращается к тексту, готовя новые публикации, издания, переиздания.

Может показаться: приведенная запись (III, 30, 4) — почти готовый образ. Главное уже схвачено. Однако то, что является итогом развития, объединения, преобразования предшествующих впечатлений, примет, подробностей и т. п., оказывается теперь в начале нового творческого «маршрута». Большой и сложный путь — от первой записи к тексту рассказа.

В заметке III, 30, 4 намечены три опорных пункта той образной ассоциации, которая лежит в основе рассказа: человек — футляр — гроб. Самый общий каркас записи и рассказа совпадают. Но само представление о футляре пока еще довольно общее, нерасчлененное: «все у него в футляре». Переписывая в I книжку, Чехов конкретизирует это «все».

«Человек в футляре, в калошах, зонт в чехле, часы в футляре, нож в чехле. Когда лежал в гробу, то казалось улыбался: нашел свой идеал» (I, 86, 2).

Здесь «гроб» увенчивает ряд чехлов и футляров. Их обозначенная предметность резче, чем в первом случае (III, 30, 4), подчеркнула ассоциацию.

Напомним окончательный текст:

«Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в чехле, и часы в чехле из серой замши, и когда вынимал перочинный нож, чтобы очинить карандаш, то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник. Он носил темные

очки, фуфайку, уши закладывал ватой, и когда садился на извозчика, то приказывал поднимать верх» (XI, 254).

Перед нами три степени конкретности образа:

1) Все в футляре (первая запись).

2) Калоши, зонт в чехле, часы в футляре, нож в чехле (вторая запись).

3) Калоши, зонтик, теплое пальто на вате, часы в чехле из серой замши, нож в чехольчике, лицо в «чехле» — поднятый воротник, темные очки, вата в ушах; фуфайка, поднятый верх экипажа.

С каждым разом портрет становится более подробным, обстоятельным. Однако суть постепенного развертывания образа в том, что все более предметное описание резче подчеркивает другой, «внепредметный», обобщенно-символический смысл. В этом — противоречивая особенность художественного мышления. Оно оперирует «предметностями». И сгущение конкретного, зримого служит усилению обобщающего смысла образа.

Два начала, человек и футляр, образуя новое единство, обретали огромную потенциальную художественную силу. Запись закрепляла суть найденного парадокса, но не исчерпывала его.

В самом деле — в записи человек как бы уходит в футляр полностью. Фраза о гробе добивает его окончательно. Гроб — предел его безотчетных устремлений, в нем находит герой идеал, к которому стремился всю жизнь.

Герой записи уникален, исключителен, неправдоподобен — трудно представить второго такого же.

В рассказе он не просто «зафутлярен», но активно излучает свою «футлярность». Чехольчик ножика малозаметен, но поднятый верх экипажа в ясный день — это уже примета общего вида. Герой не только замыкается в себе — он грозит включить в футляр все окружающее; боится сам и устрашает других. Этот «человечек, ходивший всегда в калошах и с зонтиком, держал в руках всю гимназию целых пятнадцать лет! Да что гимназию! Весь город!» (IX, 255).

Сначала у него в руках зонтик — затем он держит в руках весь город. Так растут масштабы «человечка».

Запись говорит об одном персонаже, рассказ — о жизни в футляре.

Пафос записи — отделенность «человечка» от жизни. Главное в рассказе — его слитность со средой, окружающей жизнью, которой он боится и которую запугивает.

Беликова хоронят, он лежит в гробу с «кротким, приятным, даже веселым» выражением, «точно он был рад, что, наконец, его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет. Да, он достиг своего идеала!» (IX, 263).

Здесь итог рассказа и записи совпадают. Но Чехов идет дальше заключительной «гробовой» черты. В рассказе за приведенными словами следует:

«И как бы в честь его, во время похорон была пасмурная, дождливая погода, и все мы были в калошах и с зонтами».

Так появляется новое измерение, новый масштаб, которого не было в черновой записи: человека в футляре, всю жизнь ходившего в калошах и с зонтиком, хоронят тоже «человеки» в калошах и с зонтами.

Вспоминается сходное движение детали в рассказе «Дама с собачкой». Сначала в губернском театре, куда приехал Гуров, появляется вместе с героиней ее муж — длинная фигура с ученым значком, похожим на лакейский номер. А затем, когда Гуров и Анна Сергеевна идут к выходу, у них перед глазами мелькают какие-то люди, «и все со значками».

Примета одного персонажа, разрастаясь, начинает мелькать, рябить, становится признаком многих; лакейский значок делается знаком жизни.

Развитие образа человека в футляре — от записи до окончательного текста — состоит в том, что все больше снижается исключительность персонажа. Замкнутый в футляр, он сливается с футлярной жизнью, оказывается ее крайним, гротесково заостренным выражением.

В записи человек в футляре бесчеловечен. В рассказе у

него обнаруживается своя долгожизненность, и она перекрывает «гроб».

В рассказе появляются новые структурные аспекты главного образа. Подобно самому герою, рассказ как бы закольцован футлярными мотивами.

Так, в начале повествования упоминается, что учитель Буркин и ветеринарный врач Иван Иваныч говорили о Мавре, жене старосты: она «во всю свою жизнь нигде не была дальше своего родного села, никогда не видела ни города, ни железной дороги, а в последние десять лет все сидела за печью и только по ночам выходила на улицу» (IX, 253. Мы помним, что эта подробность впервые намечалась в повести «Мужики»: «Марья сказала, что она никогда не бывала не только в Москве, но даже в своем уездном городе...», IX, 196).

А в конце, после того как окончен рассказ Буркина об учителе Беликове, читаем: «оба <Буркин и Иван Иваныч> укрылись и задремали, как вдруг послышались легкие шаги: туп, туп... Кто-то ходил недалеко от сарая; пройдет немного и остановится, а через минуту опять: туп, туп... Собаки заворчали.

— Это Мавра ходит,— сказал Буркин» (IX, 265).

Образ Беликова окружен не только своим, личным футляром: рассказ о нем и начался в связи с разговором о Мавре:

«— Что же тут удивительного!» — говорит о ней Буркин, приступая к рассказу о другом человеке, напоминающем «рака-отшельника», уходящего в свою скорлупу.

Мавра ходит по своей «орбите», но она пересекается с Беликовым — при всей социальной разнородности этих образов.

Есть еще один поворот в развитии футлярного образа, также выраженном в композиционном обрамлении рассказа.

Мы знакомимся с героями — Иваном Иванычем и Буркиным — в тот момент, когда они после охоты расположились на ночлег в сарае старосты. Иван Иваныч сидит снаружи у

входа и курит трубку; его освещает луна. Буркин лежит внутри на сене, в потемках.

Весь рассказ о Беликове Буркин ведет, оставаясь скрытым. Мы его не видим, а только слышим. И только после того как рассказ окончен, «Учитель гимназии вышел из сарая» (IX, 264).

Далее следует описание лунной ночи, широкой сельской улицы с избами, стогами, ивами. «Налево с края села начиналось поле; оно было видно далеко, до горизонта, и во всю ширь этого поля, залитого лунным светом, тоже ни движения, ни звука» (IX, 264).

Буркин и Иван Иваныч идут спать, минут через десять Буркин уже спит. «А Иван Иваныч все ворочался с боку на бок и вздыхал, а потом встал, опять вышел наружу и, севши у дверей, закурил трубку».

Так, перебивая друг друга, сменяются два плана: темный сарай, откуда доносится голос невидимого рассказчика, и — ширь поля, далекий вид до горизонта. Даже выход из сарая Ивана Иваныча, отмеченный мимоходом, как простая, незначительная подробность, в этом свете не совсем нейтральна; она тоже подчеркивает смену двух планов, связанную, хотя и не прямо, с развитием главного мотива — футляра.

Намечаются несколько линий в развитии этого центрального мотива: образ Мавры, которая наводит Буркина на мысль о Беликове, портрет Беликова — от калош до поднятого верха экипажа; темный сарай, откуда доносится рассказ Буркина о Беликове, и — ширь поля.

Рассказ «Человек в футляре», на первый взгляд такой хрестоматийно ясный, в действительности имеет сложную структуру.

Композиционно он строится так, что в одном футляре оказывается другой. Футляры входят друг в друга, ассоциативно перекликаются. Пользуясь современным термином, они моделируют жизнь, окружающую героев. Есть мир Мавры, мир Беликова, есть темный сарай, в котором не видно

человека. И даль поля еще резче подчеркивает все эти футляры — большие и малые, прямые и символические[1].

Развитие образа человека в футляре мало походит на простое развертывание, прямолинейную реализацию замысла. Центральный образ претерпевает существенные изменения. Человек, напоминавший в записи какую-то «вещь в себе», олицетворявший гиперболизированную идею замкнутости, отделенности от жизни, обретает затем все бóльшую активность, стремится распространить идею футляра на все окружающее.

И, развиваясь, этот главный образ выходит за рамки не только первоначальной записи, но и всего рассказа.

Выслушав буркинское жизнеописание Беликова, Иван Иваныч хочет — именно в связи с тем, о чем шла речь,— поведать «одну очень поучительную историю». Она и составляет содержание рассказа «Крыжовник».

Маленькая трилогия была опубликована в таком порядке: «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви». Но, повторяем, в записных книжках последовательность появления заметок к рассказам иная: «Крыжовник», «О любви», «Человек в футляре».

Замысел «Человека в футляре» возникал как некий итог трилогии, уже после того как были намечены образы и мотивы рассказов «Крыжовник» и «О любви».

Вот самая первая запись — с нее начинается «Крыжовник» и, стало быть, вся трилогия:

---

[1] Есть еще один аспект сквозного футлярного образа: дом главного героя тоже несет на себе «беликовские» черты: «И дóма та же история: халат, колпак, ставни, задвижки, целый ряд всяких запрещений, ограничений, и — ах, как бы чего не вышло!» (IX, 256). Жилище оказывается своеобразным продолжением футлярного портрета. Теме дома — вместилища беспросветного быта — и противостоящего ему сада у Чехова и Блока посвящен наш доклад на Блоковской конференции в Тарту 21 апреля 1975 г. См.: «Тезисы I Всесоюзной (III) конференции — Творчество А. А. Блока и русская литература XX века». Тартуский гос. ун-т. Тарту, 1875, стр. 116—117.

«Заглавие: Крыжовник. Х. служит в департаменте, страшно скуп, копит деньги. Мечта: женится, купит имение, будет спать на солнышке, пить на зеленой травке, есть свои щи. Прошло 25, 40, 45 лет. Уж он отказался от женитьбы, мечтает об имении. Наконец 60. Читает многообещающие соблазнительные объявления о сотнях десятинах рощах, реках, прудах, мельницах. Отставка. Покупает через комиссионера именьишко на пруде... Обходит свой сад и чувствует, что чего-то недостает. Останавливается на мысли, что недостает крыжовника, посылает в питомник. Через 2—3 года, когда у него рак желудка и подходит смерть, ему подают на тарелке его крыжовник. Он поглядел равнодушно... А в соседней комнате уже хозяйничала грудастая племянница, крикливая особа. (Посадил крыжовник осенью, зимою снег и уж не вставал. Глядя на тарелку с крыжовником: вот все, что дала мне в конце концов жизнь!) Он — сын разорившихся помещиков, часто вспоминает детство, проведенное в деревне» (I, 56, 6).

Перед нами одна из самых подробных чеховских черновых записей к рассказу — она схватывает общий сюжет и намечает отдельные подробности. Это не план, а довольно характерная для Чехова конкретизированная наметка рассказа в целом. Так же строятся наброски к рассказам «Анна на шее», «Душечка», «Ионыч», «Архиерей», «Скрипка Ротшильда».

Мы не найдем подобных целостных наметок к большим повестям, вроде «Три года» или «Моей жизни», а также к пьесам. Чеховский рассказ больше поддается такому предварительному черновому охвату.

Однако, хотя приведенный отрывок намечает и облик героя «Крыжовника» и линию сюжета достаточно определенно, вряд ли можно назвать черновой отрывок рассказом в миниатюре. У нас уже была возможность убедиться, насколько отстоит претворение замысла от самого замысла.

Так и здесь. Мечта о крыжовнике приходит к герою наброска только после того, как куплено имение. В рассказе

же крыжовник с самого начала главное в мечте героя: «Ни одной усадьбы, ни одного поэтического угла он не мог себе представить без того, чтобы там не было крыжовника» (IX, 270).

Самые существенные изменения касаются финала.

В первом черновом отрывке герой Х., умирая, глядит на тарелку с крыжовником равнодушно. В последних строках наброска он раскаивается, что потратил всю жизнь на крыжовник: «...вот все, что дала мне в конце концов жизнь!»

Несколькими страничками ниже, в той же Первой книжке, читаем:

«Крыжовник был кисел: «Как глупо», сказал чиновник и умер» (I, 62, 4).

Здесь еще сильнее выражено сожаление героя о бессмысленно проведенной жизни.

В рассказе этот момент пробуждения героя, хотя и запоздалого, снимается. Николай Иваныч, о котором рассказывает его брат Иван Иваныч, молча со слезами смотрит на полную тарелку крыжовника: «Он не мог говорить от волнения, потом положил в рот одну ягоду, поглядел на меня с торжеством ребенка, который, наконец, получил свою игрушку, и сказал:

— Как вкусно!

И он с жадностью ел и все повторял:

— Ах, как вкусно! Ты попробуй!» (IX, 272) [1].

Итак, три «встречи» героя с крыжовником:

1) Глядит на тарелку равнодушно.

2) «Как глупо».

---

[1] «...Рукописи часто опровергают автора,— говорит Виктор Шкловский.— Опровергают то, что он задумал первоначально». И как пример приводит работу над рассказом «Крыжовник» (О трудностях труда. «Литературная Россия», 1973, 26 октября, № 43, стр. 8).

См. также об истории рассказа «Крыжовник»: Б. Мейлах. Талант писателя и процессы творчества. Л., «Советский писатель», 1969, стр. 391—393.

3) «Ах, как вкусно!»

В первом варианте — герою, безнадежно больному, уже все равно. Во втором — он перед смертью прозрел, его постигло полное разочарование. В третьем варианте герой не пробуждается, не прозревает — он счастлив и доволен. Родись он второй раз — начал бы все то же самое сначала.

В первых двух вариантах в финале приходит смерть. Она — итог пустоты и нелепости жизни персонажа. Мы помним, что многие записи-«анекдоты» строились так: человек хлопотал, волновался, тратил силы и нервы из-за какой-нибудь ерунды и незаметно его настигала смерть. Ему казалось — вот-вот, еще немножко, а пробегáла вся жизнь.

В последнем варианте — окончательном тексте — нет никакого возмездия. Герой живет, все больше входя во вкус, наслаждаясь, радуясь, проникаясь чувством исполненности всех желаний. Ему ничего другого не надо.

Первый рассказ трилогии говорил о футляре как символе неспособности к жизни, страха перед ней, запугивания всех живущих.

Второй рассказ раскрывает футляр как самодовольство чиновника-собственника. Рассказывая о своем брате, Иван Иваныч замечает: «Этому желанию запереть себя на всю жизнь в собственную усадьбу я никогда не сочувствовал» (IX, 269).

Усадьба — футляр собственника.

В первом рассказе контрастировали темный сарай и ширь поля. Здесь тоже в контрастном сопоставлении даны усадьба, в которой пожизненно заключает себя персонаж, и — далекий вид, громадное поле: «Теперь, в тихую погоду, когда вся природа казалась кроткой и задумчивой, Иван Иваныч и Буркин были проникнуты любовью к этому полю и оба думали о том, как велика и прекрасна эта страна» (IX, 266).

В записи I, 71, 4, как мы помним, упоминался человек с молоточком — без него счастливый остается непробудно самодовольным. Мы предположили, что человек с молоточком

мог по контрасту приблизить Чехова к образу человека в футляре.

Но и образ человека в футляре в свою очередь оказал обратное действие на развитие сюжета «Крыжовника».

На 86 странице Первой книжки — хорошо знакомая нам запись о человеке в футляре: «...когда лежал в гробу, то казалось улыбался: нашел свой идеал» (I, 86, 2).

А на следующей, 87-й:

«— Человеку нужно только 3 арш. земли.

— Не человеку, а трупу. Человеку нужен весь земной шар» (I, 87, 9).

Нам не кажется случайным, что почти непосредственно после слов о гробовом идеале человека в футляре появляется запись о трех аршинах земли, нужных трупу, которая войдет в текст «Крыжовника» (см. IX, 269). Это своеобразный ответ на футлярно-гробовые мечтания персонажа.

Первая ассоциация рассказа «Крыжовник»: собственность — смерть. Она перекликается с тем, что было в первом рассказе: футляр — гроб.

Если в первых записях речь шла о физической смерти персонажа, то в рассказе — образ человека духовно непробудного, как бы заживо погибшего в самодовольстве.

Вторая ассоциация, проходящая сквозь рассказ «Крыжовник»: собственник — животное. В начале рассказа персонаж — «добрый, кроткий человек» (IX, 269). В финале:

«Иду к дому, а навстречу мне рыжая собака, толстая, похожая на свинью. Хочется лаять, да лень. Вышла из кухни кухарка, голоногая, толстая, тоже похожая на свинью, и сказала, что барин отдыхает после обеда. Вхожу к брату, он сидит в постели, колени покрыты одеялом; постарел, располнел, обрюзг; щеки, нос и губы тянутся вперед,— того и гляди хрюкнет в одеяло» (IX, 271).

Этот мотив намечался еще в черновых, подготовительных заметках: «собака похожая на свинью» (III, 33, 3).

Как и в первом рассказе, гротесковый портрет раскрывает характер человека-аномалии, теряющего свою принадлеж-

ность к роду человеческому. Лицо Беликова закрыто, как чехлом, поднятым воротником, темными очками, ватой в ушах. Оно внешне тяготеет к футляру. Лицо Николая Ивановича вытягивается, напоминает морду животного, в конце рассказа оно уже почти совсем свиноподобно.

Портрет третьего героя-рассказчика, поведавшего историю своей несостоявшейся любви, также подчеркнуто выразителен. Впервые герой рассказа «О любви», помещик Алехин, появляется в «Крыжовнике». Буркин представал невидимый в потемках сарая; Алехин впервые показывается на пороге пыльного амбара, в котором шумит веялка. Это «мужчина лет сорока, высокий, полный, с длинными волосами, похожий больше на профессора или художника, чем на помещика. На нем была белая, давно не мытая рубаха с веревочным пояском, вместо брюк кальсоны, и на сапогах тоже налипли грязь и солома. Нос и глаза были черны от пыли» (IX, 267).

Три описания внешности героев трилогии — и каждое представляет собой портрет, как бы сдвинутый до неузнаваемости, портрет, в котором можно только угадывать, как выглядел герой раньше, до своей метаморфозы.

Есть и существенная разница. Портрет Беликова гротескно заострен, почти карикатурен. Портрет Николая Ивановича дан более правдоподобно, с меньшей гиперболичностью. Алехин изображен и вовсе достоверно, почти даже натуралистично.

Беликов, Николай Иваныч, Алехин — и разные характеры, и разные степени отхода от человечности, отступления от нормы, ее нарушения.

Беликов боялся жизни. Николай Иваныч свел ее к тарелке с кислым, но своим — и поэтому вкусным — крыжовником. Алехин — человек, отступивший перед любовью, испугавшийся ее. По-своему он тоже причастен к футляру.

О любви говорится не только в рассказе, который так и назван — «О любви». В сущности, в каждом из произведений, образующих трилогию, своя история любви. В центре «Чело-

века в футляре» — рассказ о плачевной попытке Беликова вступить в союз с Варенькой. Уже один тот факт, что он увлекся ею, вызывает у всех удивление. «Быть может, мы не допускали даже и мысли, что человек, который во всякую погоду ходит в калошах и спит под пологом, может любить» (IX, 258).

И оказывается — может, относится к любви со всей своей футлярной строгостью, серьезностью, ответственностью. Вспомним, как драматически переживает герой свое смешное и жалкое падение на лестнице на глазах Вареньки: «Вернувшись к себе домой, он прежде всего убрал со стола портрет, а потом лег и уже больше не вставал» (IX, 263).

Это звучит неожиданно, но это так — за крах своей любви человек в футляре платит жизнью! У него есть своя, футлярная цельность. И когда любимая катается на велосипеде, а ее брат вышвыривает Беликова из своего дома, когда все кругом нарушают, «позволяют» себе и манкируют,— он, человек в футляре, жить не может. И он умирает. Есть тут и некое подобие драмы — то, чего нет в первоначальных записях к рассказу.

Н. Круковская в письме Чехову 9 октября 1898 года говорила о том, что его сатирические персонажи не отделены от обыкновенных людей: «Когда я читала последние Ваши вещи — «Человека в футляре», и «Любовь» <«О любви»>, и «Ионыча»,— я подумала — господи, ведь вот оно, вот — то страшное и темное, что может со всяким человеком случиться — вот как просто и незаметно из него душа живая уходит».

Уже первые читатели рассказа уловили эту, пользуясь сегодняшним ходким словом, неоднозначность образа Беликова. О. А. Смоленская писала о нем Чехову в 1899 году: «Со дня рождения его держали под крышкой, под колпаком, давили его и задавили в нем все человеческое». И спорила с мнением, что образ этот исчерпывается «приверженностью к циркуляру» [1].

---

[1] Этот и другие отзывы о чеховском рассказе приводит Е. М. Сахарова в подготовленной к печати статье «Глазами

Студент из Одессы Ф. Мускатблит признавался: *«Я чуял* человека в футляре. Я знал его — иначе я б его *не узнал»* (1899).

Н. Кончевская в письме из Севастополя 11 апреля 1900 года вспоминала, как она прочитала рассказ о Беликове: «вся Россия показалась мне «в футляре».

Знакомство с читательскими письмами по-своему довершает картину движения рассказа — от суховатой четкости первых набросков психологического портрета ко все большей сложности и даже драматичности образа «человека в футляре». Преодолевается его абсолютная исключительность, уникальность, гротесково резкая отграниченность от людей. Чем больше вырастал характер героя — тем больше он врастал в толщу жизни того времени, оказывался родственным не только строго определенному разряду приверженцев циркуляра, но многим, разным людям. Хотя, конечно, социально-исторические рамки образа при этом не размывались. Типическое — не значит вездесущее.

Н. Душина в письме Чехову (март 1899 года) делилась впечатлением от второго рассказа трилогии — «Крыжовник»: ей было одновременно «и жутко и жалко» бедного, одинокого, черствого душой человека.

Мы говорили о любовной теме в трилогии. В «Крыжовнике» она представлена как бы в нулевой форме. В первой записи герой, мечтая купить имение, отказывается от женитьбы (I, 56, 6). В рассказе он женится — «на старой, некрасивой вдове, без всякого чувства» — только ради денег, нужных для покупки имения. Женится и сводит жену в могилу.

После двух рассказов, где любовное чувство или чудовищно искажено или вовсе отсутствует,— рассказ о любви,

---

читателей» — она предназначена для сб. «Чехов и его время», второго в серии чеховских сборников, издаваемых Институтом мировой литературы им. А. М. Горького. Читательские письма Чехову хранятся, как мы помним, в Отделе рукописей Библиотеки СССР им. В. И. Ленина.

не карикатурной, не гротесковой, а настоящей. Но о любви, которая не состоялась потому, что не посмела быть, не отважилась на собственное существование.

Вот один из первых набросков к рассказу:

«Мы не признавались друг другу в любви и скрывали ее робко и ревниво. Мне казалось невероятным то, что моя тихая грустная любовь могла бы нарушить жизнь мужа, детей, всего этого дома, где меня так любили. И куда бы я мог увлечь ее?..» См. полностью — I, 84, 2 [1].

Однако рассказ говорит не только о том, как любовь не поверила в себя, не призналась самой себе. Еще до знакомства с четой Лугановичей герой рассказа Алехин уже во многом изменился. Он начинал как человек, вдохновленный идеей,— хочет работать, уплатить долг, который возник из-за того, что отец много тратил на его образование. Ему кажется, что рабочую жизнь легко помирить с культурными привычками.

Почти вслед за приведенной заметкой «Мы не признавались...» (I, 84, 2) идет другая, также очень важная:

«Помещик: Я сначала тоже жил на интеллигентный манер, подавал после завтрака кофе с ликером, но поп выпил мои ликеры в два присеста, и я бросил так жить и стал обедать в кухне» (III, 28, 3, затем I, 86, 4. Ср. этот мотив в рассказе; IX, 278).

Еще до того как оказывается несостоятельной любовь Алехина, он терпит поражение в быту, в укладе жизни. И уже только изредка вспоминает о своей цивилизованности, когда, как почетный мировой судья, ездит на заседания: «После спанья в санях, после людской кухни сидеть в кресле, в чистом белье, в легких ботинках, с цепью на груди — это такая роскошь!» (IX, 278).

---

[1] Интересно сопоставить эту запись с окончательным текстом, где получает развитие чисто логическое, «благоразумное» обоснование невозможности любви, приводятся новые аргументы; см. IX, 282—293.

Сложную эволюцию претерпевает герой рассказа «О любви»: он, помещик, становится чуть ли не чернорабочим. Затем, полюбив «молодую, прекрасную, добрую, интеллигентную, обаятельную женщину», открывает в себе, в своей душе богатство, о котором не подозревал[1]. Но все это гибнет, не получая никакого выхода.

Возвращаясь к портрету Алехина, мы видим, как выразительно передана вся эта метаморфоза в его облике: помещик, похожий больше на профессора или художника и одновременно на собственного батрака. А затем, после купания: «Алехин, умытый, причесанный, в новом сюртуке, ходил по гостиной, видимо с наслаждением ощущая тепло, чистоту, сухое платье, легкую обувь...» (IX, 268). В конце рассказа о нем говорится: «человек с добрыми, умными глазами». В облике Алехина много обличий. Постепенно словно проясняется его портрет. Из-под одного лица как будто выступает другое, истинное, скрытое под пылью забот, работ, быта.

Мы познакомились с тремя творческими «биографиями» маленькой трилогии — как они отражены в записных книжках. Развитие главного образного мотива в каждом рассказе проходит по-разному. Исходным моментом движения первого образа является футлярная внешность персонажа, вызывающая ассоциацию — неожиданную и оправданную — с гробом. Во втором рассказе такой первоисходный момент — усадьба, крыжовник как венец желаний героя. В третьем — сложные «взаимоотношения» героя со своим чувством, в котором он не решается признаться ни любимой женщине, ни самому себе.

---

[1] В записной книжке: «Когда любишь, то какое богатство открываешь в себе, сколько нежности, ласковости, даже не верится, что так умеешь любить» (I, 88, 3). Эти слова, включенные в журнальный текст рассказа, были Чеховым исключены при подготовке собрания сочинений. Выше, в главе «Дама с мопсом», говорилось об этом.

Человек и футляр, человек и его собственность, человек и его любовь — три взаимосоединенные сферы идейно-образного содержания рассказов. Здесь нет строгого деления. Название «Человек в футляре» можно было бы отнести ко всей трилогии. Тема собственничества, меркантильности звучит и в рассказе «О любви» (Алехин вспоминает о милой даме, которая и в объятиях думала, почем теперь говядина за фунт). Во всех трех произведениях рассказывается история любви (или женитьбы без любви).

Хотя развитие главных образов складывалось по-разному, они обнаруживают глубокое родство — и не только в сюжете, в тематике, проблематике. Сходно и построение трех рассказов: повествование самого героя, роль «сдвинутых» портретов, контрасты футлярных и антифутлярных мотивов.

Три героя рассказанных историй находятся не в одинаковом положении: в самом деле, перед нами прошли истории Беликова, Николая Иваныча Чимши-Гималайского и Алехина. Рассказчики — Буркин, Иван Иваныч и Алехин. Таким образом, Алехин одновременно принадлежит к героям рассказов и к героям-рассказчикам. Его биография дана в форме автобиографии. Его есть за что «судить», но он сам первый судит себя.

Мы видели, что эта неравноценность героев как сатирических объектов выражена и в портретах. У Беликова вместо индивидуальной внешности — футлярный комплект от зонтика и калош до полога кровати. У Николая Иваныча — потеря человеческого облика, сходство с животным. Внешность Алехина, неузнаваемо измененная, затем как будто снова восстанавливается.

Представим себе на минуту, что об Алехине рассказывал не он сам, а кто-то другой. Тогда бы три человека делились историями, относящимися к другим людям. Резкая линия ограничила бы тех, кто рассказывает, от тех, о ком идет речь. У Чехова же все дано в гораздо более сложной форме: Буркин рассказывает о своем коллеге («некий Беликов, учи-

тель греческого языка, мой товарищ»); Иван Иваныч — о своем брате; Алехин — о самом себе. Так постепенно приближается объект повествования к героям-рассказчикам.

Об отношениях Буркина и Беликова не говорится ничего. Николай Иваныч одновременно и далек от Ивана Иваныча, и по-братски близок. После слов — «постарел, располнел, обрюзг; щеки, нос и губы тянутся вперед,— того и гляди, хрюкнет в одеяло» — непосредственно идет: «Мы обнялись и всплакнули от радости и от грустной мысли, что когда-то мы были молоды, а теперь оба седы, и умирать пора».

Одно только это соседство слов «того и гляди, хрюкнет в одеяло» и «мы обнялись и всплакнули» показывает, как сложна чеховская сатира, как она далека от умозрительного деления на хороших и плохих, заслуживающих и не заслуживающих осмеяния.

То, что о Николае Иваныче рассказывает его родной брат, лишает сатирический образ полной отделенности от других персонажей, напоминает о родстве героев рассказов и героев-рассказчиков — никто из них не застрахован, не гарантирован от футлярных черт.

— Помни,— как бы говорит читателю Чехов,— сатирические персонажи близко от нас, ближе, чем кажется, они — среди нас, в нас самих.

В образе Алехина происходит полное совпадение героя судимого и судящего.

Таким образом, в маленькой трилогии не только три разных сюжета, но и единый сюжет, сквозное движение образной темы: от экзотически странного, почти неправдоподобного, гротескового человека в футляре — до Алехина, который как в зеркало смотрит в свою жизнь и произносит себе приговор.

Маленькая трилогия предстает перед нами как произведение единое, внутренне законченное. Как будто бы этому противоречит тот факт, что Чехов предполагал продолжить цикл рассказов, пополнить новыми произведениями.

28 сентября 1899 года он писал своему издателю А. Ф. Марксу: «Присланы в корректуре также рассказы «Человек в футляре», «Крыжовник» и «О любви»,— рассказы, принадлежащие к серии, которая далеко еще не закончена и которая может войти лишь в XI или XII том, когда будет приведена к концу вся серия» (XVIII, 230).

Есть основание думать, что Чехов не только предполагал продолжить цикл, но и начал эту работу. На наш взгляд, вероятно, что четвертым рассказом, вначале предполагавшимся для цикла, был «Ионыч». Мы уже касались творческой истории этого рассказа (в главе «Зерно и растение»). Попробуем теперь взглянуть на нее с другой точки зрения: как она соотносится с работой писателя над тремя рассказами цикла.

Первые записи к трилогии, как мы помним, связаны с «Крыжовником». Затем появляется запись к рассказу «О любви». Дальше, еще до записей к «Человеку в футляре», идут заметки к «Ионычу». «Серьезный мешковатый доктор влюбился в девушку...» (см. полностью I, 72, 3); «От кредитных бумажек пахло ворванью» (I, 76, 14); «Мальчик лакей: умри, несчастная!» (I, 83, 4).

Стало быть,— судя по записным книжкам — рассказ «Ионыч» писатель задумывает тогда, когда уже началась мысленная работа над «Крыжовником» и «О любви» и незадолго до записи к «Человеку в футляре».

Но одновременность работы еще мало что доказывает.

Вторым основанием предполагать, что «Ионыч» сначала предназначался для цикла рассказов («Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви»), является форма записи-плана к рассказу. Эта запись о Филимоновых (в окончательном тексте — Туркиных) дается от первого лица: «...через три года я пошел в 3-й раз», «когда я уходил от Филимоновых, то мне казалось...» (I, 85, 7).

Не свидетельствует ли это о том, что вначале «Ионыч» строился как рассказ некоего лица, наподобие рассказов учителя Буркина, врача Ивана Иваныча, помещика Алехина?

В-третьих — построение рассказа «Ионыч» заставляет вспомнить многое из того, что говорилось об идейно-художественном строе трех рассказов цикла. Так же, как и Беликов, и Николай Иваныч, и Алехин, Ионыч являет собою пример человека, который оказывается неспособным на большое сердечное чувство. Его любовь так же терпит крах. Так же, как в трех рассказах цикла, дается «сдвинутый» портрет героя. Изменение его натуры передается изменениями внешности — «пухлый, красный», «горло заплыло жиром, голос у него изменился, стал тонким и резким». Владелец крыжовника Николай Иваныч в конце рассказа ассоциировался с животным, со свиньей; Ионыч — скорее с каплуном.

Однако точки пересечения «Ионыча» с маленькой трилогией говорят не только в пользу их общего происхождения: выросший на общей «футлярной» почве цикла рассказ о докторе Дмитрии Ионыче Старцеве перерастал рамки цикла. В отличие от коротких рассказов трилогии «Ионыч» тяготеет к повести. И это особенно существенно. Рассказ-повесть в окончательном тексте представляет собою повествование не от первого лица, но безлично авторское. Отсюда и новые аспекты характеристики героя, раскрытие его внутреннего мира. Читателю доступны мысли Ионыча, являющиеся как бы опорными моментами его внутренней эволюции: «Ох, не надо бы полнеть!», «А приданого они дадут, должно быть, не мало», «Хорошо, что я тогда не женился».

Намеченный в черновом наброске в форме повествования от первого лица, рассказ «Ионыч» затем переоформляется; он отпочковывается от маленькой трилогии, становится произведением самостоятельным, но продолжающим проблематику цикла. Три краеугольных камня трилогии — человек и футляр, человек и собственность, человек и его любовь — определяют идейно-художественный строй и этого рассказа.

По сравнению с рассказами цикла писатель в «Ионыче» гораздо глубже погружается во внутренний мир персонажа. Учитель Беликов в начале и в конце рассказа все-таки один

и тот же — он прожил на наших глазах, так и не расставшись с футляром. Ионыч же в начале — один человек, в конце — другой; и даже уже не человек, а существо, заплывающее жиром. Можно сказать, что главным местом действия является «душа» Ионыча:

«Старцев, слушая ее <Екатерину Ивановну>, рисовал себе...», «Занятно»,— подумал Старцев», «Не дурственно...» — вспомнил он», «Старцев <...> сказал Екатерине Ивановне шепотом, сильно волнуясь», «Она восхищала его...», «Старцева поразило то, что́ он видел теперь первый раз в жизни и чего, вероятно, больше уже не случится видеть: мир, не похожий ни на что другое...», «Он вспомнил о своей любви, о мечтах и надеждах, которые волновали его четыре года назад,— и ему стало неловко», «В душе затеплился огонек», «огонек все разгорался в душе», «огонек в душе погас» и т. д.

Переход от формы повествования, идущего от персонажа («Ich-Erzählung») к авторскому повествованию, выходит за пределы творческой истории рассказа «Ионыч». Он связан с общей эволюцией Чехова-писателя.

# 12

## ДУША И ДУШЕЧКА

Первым значительным произведением зрелого Чехова, написанным от первого лица, была повесть «Скучная история» (1889). В 90-е годы эта форма прочно утверждается. Напомним: «Жена», «Страх (рассказ моего приятеля)» (1892) ;«Рассказ неизвестного человека» (1893); «Рассказ старшего садовника» (1894); «Ариадна» (1895); «Дом с мезонином (рассказ художника)» и «Моя жизнь (рассказ провинциала)» (1896). Наконец, «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви» (1898).

И — рассказ «Ионыч», начатый в той же форме, но затем преобразовавшийся. С этого момента Чехов больше не вернется к форме повествования от первого лица. Все его произведения последующих — последних — лет написаны от лица автора («Случай из практики», «Душечка», «Новая дача», «По делам службы», «Дама с собачкой», «На святках», «В овраге», «Архиерей», «Невеста») [1].

Объяснить этот факт труднее, чем его установить. Очевидно, он связан с общей тенденцией развития Чехова 90-х—900-х годов — с его устремлением в духовный, внутренний мир героя.

Здесь, однако, нужно сделать одну уточняющую оговорку. Наивно было бы думать, что форма произведения с героем-рассказчиком ограничивает автора в раскрытии вну-

---

[1] Правда, заметка к рассказу «По делам службы» в записной книжке дана от первого лица.

треннего мира героя, в психологическом анализе. Все дело в том, что и при этой форме герой-рассказчик и автор не совпадают. Даже становясь как будто на место автора, герой-повествователь им не становится.

Форма Ich-Erzählung никак не означает авторского самоустранения; так же как в пьесе роль автора не исчерпывается ремарками типа «входит, улыбаясь» или «злобно смеется и убегает в левую дверь».

Идея, утверждаемая автором, его позиция, взгляды, оценки — все это не рассуждения, не «цитаты», но то, что заложено в строе произведения, что постепенно проступает сквозь личную интонацию героев, их споры, столкновения. В какой бы форме ни велось повествование, автор не сводим ни к кому из персонажей. Бессмысленно искать Чехова непосредственно в «неизвестном человеке», в «старшем садовнике», в Тригорине или в Пете Трофимове. Автор не говорит «устами одного из героев», потому что он — понятие «стоустое».

Отказ Чехова конца 90-х — начала 900-х годов от Ich-Form нельзя понимать прямолинейно: и в этой повествовательной форме Чехов мог глубоко и объективно раскрывать внутренний мир героя.

Сказанному не противоречит тот факт, что объективная форма повествования — от безличного, непосредственно невыявленного, всеведущего автора — открывала новые возможности раскрытия внутреннего мира героя.

«Ионыч», «Душечка», «Дама с собачкой», «Архиерей», «Невеста» — достаточно поставить в ряд эти произведения конца 90-х — начала 900-х годов, чтобы обозначилась важная общая для них особенность: герой открывается извне и изнутри. Мы слышим его голос и читаем его мысли; звучат его внутренние монологи. В этом смысле рассказ «Архиерей» — итог развития Чехова-художника, его стремление раскрыть мир души своего героя. Не случайно и такое совпадение: во всех случаях название рассказа является именем

или обозначением главного героя. Это рассказы-портреты и рассказы-исследования.

Мы говорили еще об одном важном уроке маленькой трилогии и «Ионыча»: предмет сатиры и рассказчик не разделены непроходимой чертой. Владелец крыжовника Николай Иваныч и рассказывающий о нем Иван Иваныч — родные братья. В этом проявляется одно из самых значительных художественных завоеваний Чехова. Сатира, смех, анекдот — все это для него не какая-то отдельная область жизни, но скрыто в самой жизни, в ее недрах, в ее мельчайших порах.

Когда думаешь о чеховском юморе и сатире, на память приходят слова Жюля Ренара, записавшего в дневник уже совсем незадолго до смерти:

«Меня не удовлетворяет ни одно определение юмора. Впрочем, в юморе содержится все» [1].

Ионыч появлялся как один из милых обитателей города С., а уходил как некое страшное существо, дошедшее до предела жадности и животности.

Чехов последних лет особенно внимателен ко всякого рода переходным формам жизни — существования — прозябания. Мы находим у него и героев, и негероев, и «полугероев». Строгих границ тут нет. Человек может оказаться в футляре, душа — в халате. И не просто оказаться, но медленно, постепенно, незаметно оказываться.

Чехов — великий диагност человеческой души. А это значит, он представляет все неисчерпаемое многообразие возможных случаев, ситуаций, вариантов.

Герой «Скучной истории» замечал:

«Мои товарищи терапевты, когда учат лечить, советуют «индивидуализировать каждый отдельный случай». Нужно послушаться этого совета, чтобы убедиться, что средства, рекомендуемые в учебниках за самые лучшие и вполне

---

[1] Жюль Ренар. Дневник. Избранные страницы. М., «Художественная литература», 1965, стр. 485.

пригодные для шаблона, оказываются совершенно негодными в отдельных случаях. То же самое и в нравственных недугах» (VII, 270—271).

Ту же мысль повторит Алехин, говоря о любви: «Надо, как говорят доктора, индивидуализировать каждый отдельный случай» (IX, 277).

Название рассказа «Человек в футляре» ассоциировалось с «Мертвыми душами». Но вот другое название — «Душечка». Какая тут может быть аналогия? Перед нами случай особый, сугубо индивидуализированный.

Как это часто бывает у Чехова, заглавие имеет сложный образный смысл. «Душечка» — так называют Ольгу Семеновну, как Старцева называют «Ионыч», Анну Сергеевну — «дама с собачкой». Но ведь «душечка» не только прозвище — это «душа» в уменьшительной форме. Мы вступаем в какой-то особый мир — даже не мир, а мирок. И Ольга Семеновна, как девочка, зовется «Оленькой», и кошка Брыска не просто кошка, а «черная кошечка». Здесь все уменьшено, как в перевернутом бинокле, начиная от первого мужа Оленьки, которого она холит как ребенка («— Какой ты у меня славненький! — говорила она совершенно искренно, приглаживая ему волосы.— Какой ты у меня хорошенький!»), и кончая «мальчишечкой» Сашей [1]; своего первого мужа Кукина она зовет «Ваничкой», второго — «Васичкой».

«Душечка» — само это слово соотносится со многими словами, эпитетами, выражениями в тексте рассказа. Оно образно и, если так можно сказать, морфологически подчинено общему строю рассказа о душе человеческой, доведенной до масштаба «душечки».

Эта «уменьшительность» образа героини ставит ее в осо-

---

[1] Любопытная поправка. В тексте журнала «Семья «душечка» говорила мальчику Саше: «Ты такой умный» («Семья», 1899, № 1, стр. 4). Готовя рассказ для Собрания сочинений, Чехов исправил: «Ты такой умненький». Этот штрих хорошо передает ту атмосферу «уменьшительности», которая наполняет рассказ «Душечка».

бое положение, которое не определишь привычными координатами «положительного — отрицательного героя». То, что душа уменьшена,— это, конечно, момент отрицательный, но душа — не мертвая, не футлярная. И уменьшившись, она во многом осталась душой, не утратила доброты, участливости, способности к самоотречению.

Сложность образа «душечки» вызывала самую различную реакцию у читателей рассказа — от резкого осуждения до самых взволнованных похвал.

«Вот тревожно, как серая мышь, шмыгает «Душечка» — милая, кроткая женщина, которая так рабски, так много умеет любить,— писал Горький.— Ее можно ударить по щеке, и она даже застонать громко не посмеет, кроткая раба» [1].

И — почти противоположный отзыв Льва Толстого. Приятель Чехова П. Сергеенко писал ему, что Толстой читал рассказ четыре раза вслух и называет «Душечку» художественным произведением, цитируя из нее на память различные места *(ОР ГБЛ)*.

В предисловии к чеховскому рассказу Толстой говорил: «Он (Чехов), как Валаам намеревался проклясть, но бог поэзии запретил ему и велел благословить, и он благословил и невольно одел таким чудным светом это милое существо, что оно навсегда остается образцом того, чем может быть женщина для того, чтобы быть счастливой самой и делать счастливыми тех, с кем ее сводит судьба» [2].

Между двумя этими полюсами — горьковским и толстовским — многочисленные отзывы читателей, которые оста-

---

[1] М. Горький. Собрание сочинений, т. V. М., ГИХЛ, 1950, стр. 428 (очерк «А. П. Чехов»).

[2] Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. 41. М., 1957. О высказываниях Толстого по поводу рассказа «Душечка» см. в кн. В. Лакшина «Толстой и Чехов» (М., «Советский писатель», 1963, глава «Любимый рассказ Толстого», стр. 94—115. Второе исправленное изд., 1975, стр. 81—97). Богатый конкретный материал содержится в статье А. С. Мелковой «Творческая судьба рассказа «Душечка» (сб. «В творческой лаборатории Чехова». М., «Наука», 1974).

навливались в недоумении, порой даже в растерянности перед непонятной сложностью образа.

«Я привыкла,— читая Ваши произведения последних лет,— писала Чехову Евгения Ломакина 5 января 1899 года,— всегда выносить более или менее ясное представление цели — ради которой писался Ваш тот или другой рассказ». Тут же читательница стала в тупик: «Почему Вы остановились на подобном типе женщины, что подобный тип знаменует в современной жизни, неужели Вы считаете его положительным благодаря только тем сторонам души, которые открылись в героине во второй половине ее жизни,— считаете ли Вы всю первую половину повести типичной для современного брака, для современной девушки среднего класса и образования?»

В заключение читательница признавалась: «во мне и в большей части моего кружка, тип, выведенный Вами, вызвал не столько сочувствие, сколько вполне отрицательное отношение, а во многих даже насмешку и недоумение» *(ОР ГБЛ)*.

И. И. Горбунов-Посадов, один из самых чутких и внимательных читателей-корреспондентов Чехова, сообщал ему 24 января того же 1899 года:

«Какая-то дама сказала, что «Душенька» [«Душечка»] написана очень мило, но что это насмешка обидная над женщиной. Она совсем не поняла рассказа. По-моему, отношение автора к «Душеньке» никак не насмешка, это милый, тонкий юмор, сквозь который слышится грусть <...> над «Душенькою», а их тысячи...» [1].

При всей широте амплитуды читательских оценок чеховского рассказа есть среди них отзывы, в которых говорится о противоречии между замыслом автора и его реальным воплощением. По мысли Льва Толстого, Чехов хотел осудить и высмеять героиню, однако на деле, как художник,

---

[1] ОР ГБЛ. Опубликовано в «Известиях» ОЛЯ АН СССР», 1959, № 6.

сделал нечто обратное — воспел ее, овеял своей симпатией.

Творческая история рассказа проливает новый свет на это обстоятельство — она помогает понять, с чего начинал автор «Душечки» и к чему пришел; как пересекались в этом произведении разные, почти противоположные аспекты образа.

Снова мы видим, как далеко уходит в прошлое предыстория чеховских произведений. В этом смысле литературная биография рассказа «Душечка» особенно сложна. Самые ранние мотивы или «предмотивы» рассказа относятся к концу второй половины 80-х годов. Таким образом, предыстория «Душечки» измеряется примерно десятилетием, даже немного больше.

В 1893 году в февральской и мартовской книжке журнала «Русская мысль» был напечатан «Рассказ неизвестного человека». В письме к Л. Я. Гуревич 22 мая этого года Чехов сообщал: «Рассказ неизвестного человека» я начал писать в 1887—88 г., не имея намерения печатать его где-либо, потом бросил; в прошлом году я переделал его, в этом же кончил...» (XVI, 67).

В ЦГАЛИ хранятся листки с записями Чехова.

«Вышел я от Григория Ивановича, чувствуя себя побитым и глубоко оскорбленным»,— читаем на одном из них.— «Я был раздражен против хороших слов и против тех, кто говорит их...» (см. полностью XII, 299). Е. Н. Коншина в примечаниях к т. XII, где опубликованы записи Чехова на отдельных листах, предположительно, с вопросительным знаком, указывает, что отрывок мог относиться к «Рассказу неизвестного человека», но в окончательный текст не вошел (XII, 386).

Думается, что вопросительный знак можно снять: связь отрывка с «Рассказом неизвестного человека» больше сомнений не вызывает.

Григорий Иванович — так зовут чиновника Орлова, к ко-

торому поступает лакеем «неизвестный человек» (в печатном тексте он не «Григорий», а «Георгий»). Укажем на то возможное место рассказа-повести, к которому, вероятно, относился отрывок,— конец III главы. Герой описывает разговоры у Георгия Ивановича; заканчивается глава так: «В три или четыре часа гости расходились или уезжали <...>, а я уходил к себе в лакейскую и долго не мог уснуть от головной боли и кашля» (VIII, 185).

Вот другой листок, судя по внешнему виду и почерку относящийся к той же рукописи, что и первый:

«Внутреннее содержание этих женщин так же серо и тускло, как их лица и наряды; они говорят о науке, литературе, тенденции и т. п. только потому, что они жены и сестры ученых и литераторов: будь они женами и сестрами участковых приставов или зубных врачей, они с таким же рвением говорили бы о пожарах или зубах. Позволять им говорить о науке, которая чужда им, и слушать их, значит льстить их невежеству» (XII, 300—301).

Чьи это слова?

По всей вероятности, они принадлежат тому же Георгию Ивановичу Орлову, который на протяжении всего «Рассказа неизвестного человека» зло, насмешливо, саркастично обличает женщин, обвиняет их в невежестве и в несамостоятельности суждений. То, что, казалось бы, составляет достоинство женщины,— способность любить,— на его взгляд, и является главной ее бедой и недостатком.

«Любовь и мужчина составляют главную суть ее жизни»,— развивает он свою излюбленную мысль перед гостями,— «и быть может, в этом отношении работает в ней философия бессознательного; изволь-ка убедить ее, что любовь есть только простая потребность, как пища и одежда...» (VIII, 193).

Особенно едко высмеивает в повести Орлов перебравшуюся к нему Зинаиду Федоровну за то, что она рассуждает о вещах, ей недоступных. «...Нам не мешало бы условиться

раз и навсегда,— наставительно замечает он,— не говорить о том, что нам давно уже известно, или о том, что не входит в круг нашей компетенции» (VIII, 201). С тем же поучением обращается он к ней и дальше: «Ради бога, ради всего святого, не говорите вы о том, что уже известно всем и каждому!..» (см. VIII, 212).

О циничном отношении Орлова к женщине, о стремлении пригнуть ее низко к грязи, о «вечных ссылках на бабью логику» скажет в прощальном письме к нему «неизвестный человек».

Не только в рассуждениях Орлова идет речь о судьбе и положении женщины. В сущности, именно этот вопрос решает и не может решить героиня рассказа Зинаида Федоровна. Она ушла от мужа к Орлову. Узнав правду об этом недостойном человеке, которого она любила искренно и наивно, она уходит от него вместе с «неизвестным человеком». Она вовсе не хочет довольствоваться ролью женщины «при» ком-то.

«Все эти ваши прекрасные идеи»,— бросает она в лицо «неизвестному человеку»,— «я вижу, сводятся к одному неизбежному, необходимому шагу: я должна сделаться вашею любовницей. Вот что нужно. Носиться с идеями и не быть любовницей честнейшего, идейнейшего человека — значит не понимать идей. Надо начинать с этого... то есть с любовницы, а остальное само приложится» (VIII, 241).

Она уходит из жизни, кончает самоубийством, потому что не хочет и не может смириться с таким положением и ролью [1].

Обычно писавшие о «Рассказе» главное внимание обращали на идейную эволюцию «неизвестного человека», его разочарование в революционном подполье, в терроре. Но есть

---

[1] В журнальном тексте в этом разговоре героиня добавляла: «Вот если б, впрочем, я встретилась еще с третьим каким-нибудь идейным человеком, потом с четвертым, с пятым... быть может, вышло что-нибудь <...> Но надоело... Будет» (VIII, 542).

тут и другая тема, связанная с образом Зинаиды Федоровны. Она-то сейчас нам особенно важна.

Мы видим, что отрывок «Внутреннее содержание этих женщин так же серо и тускло...» глубоко связан с «Рассказом неизвестного человека» — и с философией Орлова, и с судьбой Зинаиды Федоровны, попытавшейся освободиться от неизбежной участи женщины «при», служанки, любовницы, низшего существа.

С. Балухатый первый обратил внимание на то, что отрывок этот во многом предвосхищает рассказ «Душечка» [1].

Теперь можно уточнить: возникший в ходе работы над «Рассказом неизвестного человека» в 1887—1888 годах, отрывок заключал в себе мотив, который будет затем развит в рассказе «Душечка» [2].

Первая заметка, уже непосредственно относящаяся к «Душечке», появилась в середине 90-х годов в Первой записной книжке:

«Была женой артиста — любила театр, писателей, казалось, вся ушла в дело мужа, и все удивлялись, что он так удачно женился; но вот он умер; она вышла за кондитера, и оказалось, что ничего она так не любит, как варить варенье, и уж театр презирала, так как была религиозна в подражание своему второму мужу» (I, 48, 1).

Нетрудно обнаружить перекличку в построении заметки «Внутреннее содержание этих женщин...» и записи «Была женой артиста...». В первом случае: говорят о литературе, потому что они жены писателей; будь они женами участковых или зубных врачей, говорили бы о пожарах или о зубах. Во втором: была женой артиста — любила театр; стала женой набожного кондитера — начала театр презирать.

В обоих случаях сначала — лицо, представляющее искусство, с которым связывает судьбу героиня, затем, наоборот,

---

[1] С. Балухатый. Записные книжки Чехова. «Литературная учеба», 1934, № 2, стр. 58.

[2] Об этом говорит и А. С. Мелкова в упоминавшейся выше статье.

человек, весьма далекий от искусства; подчиняясь ему, героиня отрекается от своего прежнего увлечения искусством.

Вместе с тем отчетливо проступает и разница. В первом случае идет речь о женщинах, о целом их разряде. Имеются в виду многие. Ученые и литераторы, участковые или зубные врачи упоминаются лишь как пример того, в каких условиях, при ком могли оказаться эти женщины и как бы они изменились. Здесь нет конкретных лиц.

Во втором случае говорится об определенном человеке, о судьбе женщины, повторявшей мнения сначала мужа-артиста, потом — религиозного кондитера.

Когда появляется запись «Была женой артиста...»? В разгар работы Чехова над рассказом «Ариадна». Запись (I, 48, 1) находится между заметками к этому рассказу — «В Париже. Ей казалось, что если бы французы увидели, как она сложена, то были бы восхищены» (I, 45, 2) и «Ариадна превосходно говорит на трех языках. Женщина усваивает скоро языки, потому что в голове у нее много пустого места» (I, 50, 1).

Так же как в «Рассказе неизвестного человека», женская тема занимает в «Ариадне» большое, даже еще большее место. В обоих произведениях героине противостоит обличающий ее и вообще женщин герой: Зинаиде Федоровне — Орлов, Ариадне — Шамохин.

Рассказывая историю своего увлечения Ариадной, любви и разочарования, Шамохин категорически заявляет, что «женщины лживы, мелочны, суетны, несправедливы, неразвиты, жестоки,— одним словом, не только не выше, но даже неизмеримо ниже нас, мужчин» (IX, 62—63). Это «страстный, убежденный женоненавистник» (IX, 83).

Так же как и Орлов, Шамохин в особую вину вменяет женщинам несамостоятельность их суждений. В журнальном тексте он говорил: «Не буду спорить, есть между ними образованные, как есть образованные скворцы и попугаи» (IX, 551) [1].

---

[1] См. «Русская мысль», 1895, кн. XII, стр. 24.

Теперь нам становится несколько яснее, как могла появиться заметка к «Душечке» именно в процессе работы над «Ариадной».

Весьма существенное обстоятельство: два наброска, предвосхищающих рассказ «Душечка», «Внутреннее содержание этих женщин так же серо и тускло...» и «Была женой артиста...» — связаны с двумя произведениями, где решается вопрос о судьбе женщины, но где героини прямо противоположны: Зинаиду Федоровну страшит участь простого «придатка» к мужчине, любовницы, куклы в тряпках. Ариадна же ни о чем другом и не мечтает.

Зинаида Федоровна обманулась в Орлове, она его жертва; наоборот, Шамохин — сам жертва Ариадны, он в ней обманулся.

Так уже в самом зарождении рассказ «Душечка» находился между полюсами утверждения и отрицания, между благородной, способной к любви Зинаидой Федоровной и порочной, не знающей, что такое истинная любовь, Ариадной.

Современникам Чехова, первым читателям «Душечки» приходила мысль сопоставить эту героиню с Ариадной.

Дочь Толстого Татьяна Львовна писала автору рассказа: «...в «Душечке» я так узнаю себя, что даже стыдно. Но все-таки не так стыдно, как было бы стыдно узнать себя в «Ариадне» [1].

Можно ли сказать, что в наброске «Была женой артиста...» уже намечено главное в «Душечке»? Вряд ли. В сущности, здесь героиня — всего только отголосок мнений своего мужа, сначала первого, затем второго. «Была женой артиста — любила театр...» Любила ли она артиста — неизвестно, просто «была женой». А вот театр, писателей — любила, потому что артист любил, ну и она заодно.

О любви ко второму мужу также ни слова: «вышла за кондитера и оказалось, что ничего она так не любит, как варить варенье...»

---

[1] «Литературное наследство», т. 68, стр. 872.

Два раза употреблено в наброске слово «любила», «любит», но каждый раз оно относится не к человеку, с которым связала судьбу героиня, а к тем его пристрастиям, увлечениям, которые она разделяет, забывая о том, что было раньше

Нет, это еще не «Душечка»,— скорее, как говорил Шамохин, «попугай», человек без своего голоса, способный быть лишь отголоском других.

В рассказе героиня не просто вступает в брак с Кукиным — он тронул ее душу, вызвал сострадание, стремление помочь, разделить с ним тревоги, хлопоты, неудачи, его отчаянную борьбу с равнодушием публики:

«Оленька слушала Кукина молча, серьезно, и, случалось, слезы выступали у нее на глазах. В конце концов несчастья Кукина тронули ее, она его полюбила» (IX, 316). Так появилось в рассказе слово «полюбила», обращенное не к увлечению героини, заимствованному у мужа («любила театр», «ничего она так не любит, как варить варенье»), но к самому спутнику жизни.

В наброске героиня дана пародийно — это марионетка; любовь к театру она берет у мужа-артиста как бы напрокат. Сам артист лишен комичности: естественно, что он любит театр, свое дело.

В рассказе же, наоборот, смешон первый муж — это не артист, как в отрывке, а мелкий, хлопотливый, неудачливый антрепренер и содержатель увеселительного сада «Тиволи». Вот первые слова, с которыми он предстает перед героиней: «...публика, невежественная, дикая. Даю ей самую лучшую оперетку, феерию великолепных куплетистов, но разве ей это нужно? Разве она в этом понимает что-нибудь? Ей нужен балаган! Ей подавай пошлость!» (IX, 315).

Свои оперетки, куплетистов, фокусников, «местных любителей» — все это Кукин считает настоящим искусством, недоступным для низкопробной публики.

Таким образом, если в наброске героиня — тень мнения своего мужа-артиста, то в рассказе она «тень тени», потому

что Кукин сам не знает, что такое подлинное искусство, сам берет свои мнения из вторых рук.

«Но разве публика понимает это? — говорила она.— Ей нужен балаган! Вчера у нас шел «Фауст на изнанку», и почти все ложи были пустые, а если бы мы с Ваничкой поставили какую-нибудь пошлость, то, поверьте, театр был бы битком набит» (IX, 317).

Может показаться: она еще смешнее своего Кукина — слово в слово повторяет его и сами по себе смешные рассуждения.

Но это не так. Кукин просто смешон, жалок в своей презрительности неудачника-опереточника, обличающего невежественную публику. У «душечки» есть оправдание: она любит Кукина. И не просто любит, но отождествляет себя с ним. «Мы с Ваничкой» — ее особое местоимение, в нем безраздельно слились для нее и «он», Кукин, и «я», «душечка». «Завтра мы с Ваничкой ставим «Орфея в аду», приходите».

Кукин возбудил в ней «настоящее, глубокое чувство». Сам он настолько захвачен своими мучительными стараньями, потугами увлечь и развлечь зрителя, что ему не до нее. О их первой брачной ночи сказано:

«Он был счастлив, но так как в день свадьбы и потом ночью шел дождь [что означает убытки для «Тиволи»], то с его лица не сходило выражение отчаяния» (IX, 317).

В наброске смешным было то, что героиня любит театр только потому, что она жена артиста,— и только до тех пор. В рассказе к этому прибавился и контраст между любвеобильной «душечкой» и комическим Кукиным, который даже в первую свадебную ночь в отчаянии из-за убытков.

За первым мужем в заметке «Была женой артиста...» (I, 48, 1) следовал набожный кондитер. В рассказе этот переход дан резче, контрастнее. После Кукина со всей его трескучей пиротехникой, увеселительной суетой и отчаяньем идет не кондитер, а степенный, рассудительный управ-

ляющий лесным складом Пустовалов. Разница подчеркнута и в фамилиях: «Кукин» — что-то малосолидное, смешное, куцее; «Пустовалов» — более монументальное и представительное, хотя и «пустое». Первая фамилия выдыхается почти как один слог, вторую произнести торопливо трудней.

«Балка, кругляк, тес, шелевка, безымянка, решотник, лафет, горбыль» — это тебе не «Фауст на изнанку», дело серьезное.

Когда надвигались тучи, сулившие беды и убытки, Кукин кричал «с истерическим хохотом» — Пустовалов же говорит «степенно».

Эта полная противоположность Кукина и Пустовалова парадоксально сочетается с одинаковой верностью, любовью «душечки», ее полнейшим растворением в мире одного, а затем другого.

«Завтра мы с Ваничкой ставим «Орфея в аду» и «Нам с Васичкой некогда по театрам ходить» — контрастное подобие доведено до предела.

«Душечка» перенимает не только мысли и слова, но даже и интонацию своих мужей. «Ей нужен балаган!» — по-кукински восклицает она, говоря о публике. А слова о том, что некогда по театрам ходить, она произносит по-пустоваловски «степенно».

В наброске «Была женой артиста...» упоминались два мужа героини и — соответственно — два круга ее представлений. В рассказе это предстало как две контрастно взаимосвязанных главки (хотя графически деления на главы нет). Вместо «Ванички» — «Васичка». О «Ваничке»: «После свадьбы жили хорошо». О «Васичке»: «Пустовалов и Оленька, поженившись, жили хорошо». Умирает Ваничка: « — Голубчик мой! — зарыдала Оленька <...> На кого ты покинул свою бедную Оленьку, бедную, несчастную?..» Умирает Васичка: « — На кого же ты меня покинул, голубчик мой? — рыдала она...»

Есть во всем этом какая-то полуодушевленность героини, почти механическая заданность.

История семейной жизни душечки с Кукиным и с Пустоваловым сюжетно, как схема, совпадает, хотя и очень приблизительно, с намеченным в заметке I, 48, 1. Вторая половина рассказа создает уже новые ситуации, в заметке не предусмотренные. Начинается третье увлечение «душечки» — полковым ветеринарным врачом Смирниным,— он разошелся со своей женой и высылает ей деньги на содержание сына; «слушая об этом, Оленька вздыхала и покачивала головой, и ей было жаль его» (IX, 320). Ее чувство к Смирнину начинается так же, как и к Кукину,— ее трогают его беды, вызывают жалостливое сочувствие.

«Душечка» вступает в третий мир, в третий круг представлений, сведений, истин. Больше всего теперь ее волнует ветеринарный надзор в городе.

«Когда к нему [Смирнину] приходили гости, его сослуживцы по полку, то она, наливая им чай или подавая ужинать, начинала говорить о чуме на рогатом скоте, о жемчужной болезни, о городских бойнях, а он страшно конфузился и, когда уходили гости, хватал ее за руку и шипел сердито:

— Я ведь просил тебя не говорить о том, чего ты не понимаешь! Когда мы, ветеринары, говорим между собой, то, пожалуйста, не вмешивайся. Это, наконец, скучно!

А она смотрела на него с изумлением и с тревогой и спрашивала:

— Володичка, а о чем же мне говорить?!

И она со слезами на глазах обнимала его, умоляла не сердиться, и оба были счастливы» (IX, 322).

Эта сцена вызывает в памяти другую — из «Рассказа неизвестного человека». Орлов раздраженно просит Зинаиду Федоровну:

«— Ради бога, ради всего святого, не говорите вы о том, что уже известно всем и каждому! И что за несчастная способность у наших умных, мыслящих дам говорить с глу-

бокомысленным видом и с азартом о том, что давно уже набило оскомину даже гимназистам. Ах, если бы вы исключили из нашей супружеской программы все эти серьезные вопросы! Как бы одолжили!

— Мы, женщины, не можем сметь свое суждение иметь» (VIII, 212—213).

Но перекличка резче подчеркивает разницу: Орлов и Зинаида Федоровна разделены непониманием друг друга. Раздор между Смирниным и Ольгой Семеновной заглушается ее любовью, слезами, искреннейшим недоумением: «о чем же мне говорить?!»

В последней «главе» рассказа с нарастающей силой звучит тема любви и самопожертвования «душечки». Уезжает ветеринар. Она остается одна, без привязанности, без чужих, а стало быть, без своих мнений.

Когда уезжал Кукин — «душечка» не могла спать. Когда она была женой Пустовалова, ей снились целые горы досок и теса. Когда же уехал Смирнин, она глядела «безучастно на свой пустой двор, ни о чем не думала, ничего не хотела, а потом, когда наступала ночь, шла спать и видела во сне свой пустой двор» (IX, 322).

Ее душа опустела, потому что жить самою собой, своими только делами и заботами «душечка» не умела.

Возвращение ветеринара с сыном, с женою, с которой он помирился, возрождает героиню к жизни.

С точки зрения ее чисто женских интересов примирение ветеринара с женой вряд ли могло ее порадовать. Но в этот момент она думает о другом: о том, что она больше не будет одна, кончилось ее одиночество, пустота, ничто. Услышав, что ветеринар ищет квартиру для себя с семьей, она готова отдать ему все, только бы рядом с ней были живые существа.

«— Господи, батюшка, да возьмите у меня дом! Чем не квартира? Ах, господи, да я с вас ничего и не возьму,— заволновалась Оленька и опять заплакала.— Живите тут, а с меня и флигеля довольно. Радость-то, господи!» (IX, 324).

Так начинается четвертая глава в жизни «душечки». Мальчика Сашу, сына ветеринара, она полюбила сразу, не раздумывая, мгновенно ощутив к нему кровное участие, материнское чувство: «сердце у нее в груди стало теплым и сладко сжалось, точно этот мальчик был ее родной сын».

Казалось бы, привязанность «душечки» к ребенку Саше — совсем иная материя, чем ее любовь к Кукину, Пустовалову, Смирнину. Но это не так: основа ее увлечений во всех случаях — материнское, стихийное, не раздумывающее чувство, жалостливость, доброта, готовность обласкать, одарить, отдать все до конца («Радость-то, господи!») [1].

Кукин, в сущности, не видел «душечку» по-настоящему — его внимание было отвлечено перипетиями борьбы за публику «Тиволи». Смирнин сердито шипел за то, что она вмешивается в его разговоры. Саша в этом смысле — их достойный преемник. Ее любовь к нему — односторонняя; в ответ на ее советы он отмахивается: «Ах, оставьте, пожалуйста». Она провожает его до гимназии, но он стесняется ее и, когда виднеется здание гимназии, говорит: «Вы, тетя, идите домой, я теперь уже и сам дойду» (IX, 325).

Она рассуждает о гимназических делах так же, как раньше говорила о театре, потом о тесе и о дровах, о ветеринарном надзоре. Но это уже почти совсем лишено того комизма, с каким воспринимались ее слова «Мы с Ваничкой ставим «Орфея в аду». Она повторяет слова Саши с такой любовью

---

[1] Вот почему трудно согласиться с В. Лакшиным, когда он пишет: «Манюся Шелестова в рассказе «Учитель словесности» — разновидность «Душечки» (в его кн. «Толстой и Чехов». М., «Советский писатель», 1963, стр. 111. См. также второе исправленное изд., 1975, стр. 94). Манюся, которая, найдя заваляющий, твердый, как камень, кусочек колбасы или сыру, важно говорит: «Это съедят в кухне», и Душечка, готовая отдать дом («Радость-то, господи!»), только бы избавиться от одиночества,— эти две героини, на наш взгляд, не так близки друг другу, как это кажется автору книги, в целом превосходной.

за него, что скрытая сатирическая интонация автора почти вытесняется скрытой лирической.

В этом тоже важное отличие рассказа от наброска. В словах «Была женой артиста...» — одна интонация, сдержанно ироническая.

В «Душечке» авторская интонация не остается неизменной. В начале рассказа она неподчеркнуто насмешлива. Например: Кукин возбудил в «душечке» «настоящее, глубокое чувство». Как будто можно воспринять это авторское сообщение всерьез. Однако дальше читаем: «Она постоянно любила кого-нибудь и не могла без этого»: любила своего папашу, свою тетю, а еще раньше своего учителя французского языка. В этом ряду сердечных привязанностей — к папаше, к тете, к учителю — вряд ли сообщение о «настоящем глубоком чувстве» к Кукину может быть воспринято буквально.

Точно так же фраза «После свадьбы жили хорошо» утрачивает свой прямой смысл, когда она затем с механической точностью повторяется при характеристике семейной жизни со вторым мужем.

Но когда мы читаем о любви героини к маленькому мальчику Саше, интонация авторского сообщения воспринимается уже по-иному:

«Она останавливается и смотрит ему вслед, не мигая, пока он не скрывается в подъезде гимназии. Ах, как она его любит! Из ее прежних привязанностей ни одна не была такою глубокой, никогда еще раньше ее душа не покорялась так беззаветно, бескорыстно и с такой отрадой, как теперь, когда в ней все более и более разгоралось материнское чувство...»

Вот как далеко отошла характеристика героини по сравнению с наброском в записной книжке. Не просто отсутствие самостоятельности, вторичность суждений, ограниченность и т. п., но способность души посвятить себя другому целиком, без остатка.

Рассказ называется «Душечка». И это слово много раз повторяется в повествовании: гости-дамы, схватив Ольгу Семеновну за руку, восклицают в порыве удовольствия:

«— Душечка!»

Кукин, увидев ее шею и полные плечи, всплескивает руками:

«— Душечка!»

Она оплакивает Кукина, причитает, и соседки, крестясь, сокрушаются: «Душечка... Душечка Ольга Семеновна, матушка, как убивается».

И на фоне этого многократно повторяющегося слова тем резче выделяется: «Никогда еще раньше ее *душа* не покорялась так беззаветно, бескорыстно и с такой отрадой...»

В этой связи хочется обратить внимание на одну особенность построения рассказа, в которой также проступает общая структура. Мы видели, что в «Душечке» особенного искусства достигло умение Чехова соотносить между собой «главки», детали, фразы. Так стилистически взаимоуподоблены «главки» первого и второго замужества Ольги Семеновны, сны героини, слова «душечка» и «душа». В этом же ряду находится и повторение мотива, который как бы обрамляет повествование.

Первый брак «душечки» обрывается телеграммой, уведомляющей о скоропостижной смерти Кукина. В конце рассказа ночью опять, как и тогда, раздается зловещий стук в калитку.

«Это телеграмма из Харькова,— думает она, начиная дрожать всем телом.— Мать требует Сашу к себе в Харьков... О, господи!»

Героиня в отчаянии, у нее холодеют голова, руки, ноги, но оказывается, это не телеграмма: стучал ветеринар, вернувшийся поздно из клуба.

Подчеркнутое сходство этих двух телеграмм — одной извещавшей о смерти, другой воображаемой, весьма знаменательно: если бы действительно пришла телеграмма от мате-

ри Саши с требованием вернуть его в Харьков, она была бы для «душечки» равносильна извещению о смерти.

Задуманная как персонаж комический, «душечка» становится героиней рассказа, чья душа таит в себе такое бескорыстие, которого лишены бедные чувством спутники ее жизни. У них она заимствовала мнения, суждения — но зато им она отдавала всю себя, без остатка.

В этом рассказе ясно проявилось своеобразие чеховской сатиры. Беспощадная к «футляру», она в сложных взаимопереходах сливается с лирикой, когда героем повествования становится человек, способный любить, жалеть другого, просто и бесхитростно отдающий ему всю свою небогатую, обделенную многим душу.

История рассказа «Душечка» представляет собою движение сатиры к лирике. При этом сатира не перестает быть самою собой, не утрачивает своей иронии, но как бы смягчает приговор персонажу.

Это постепенное смягчение дает себя знать и в творческой истории рассказа, и в самом его тексте. Достаточно сравнить начальные строки: «...Она постоянно любила кого-нибудь и не могла без этого <...> Это была тихая, добродушная, жалостливая барышня с кротким, мягким взглядом, очень здоровая» (IX, 316) — и слова из финала: «За этого чужого ей мальчика, за его ямочки на щеках, за картуз, она отдала бы всю свою жизнь, отдала бы с радостью, со слезами умиления. Почему? А кто ж его знает — почему?» (IX, 326).

В первом случае подчеркиваются типовые черты героини, она принадлежит ко вполне определенному разряду — «жалостливой барышни». Здесь все ясно. Во втором — характер, выходящий «из ряда». В любви к чужому мальчику есть что-то необъяснимое. Здесь уже осталось не так много места для иронии.

И снова мы убеждаемся: записные книжки Чехова — мир особый. Мир предобразных туманностей, в которых неясно различаются контуры будущих лиц, судеб, сюжетов. Мир

первоисходных представлений, которым предстоит большой и противоречивый путь развития.

Обидно читать, когда современный исследователь пишет: «По своей структуре образ Беликова, очевидно, близок к образу Душечки: та же однозначность, та же психологическая сгущенность, предопределяющая превращение имени собственного в имя нарицательное» [1].

«Однозначность» — определение, которого героиня чеховского рассказа заслуживает меньше всего.

---

[1] И. Гурвич. Проза Чехова (Человек и действительность). М., «Художественная литература», 1970, стр. 125.

# 13

## ИМЕНИЕ СКОРО ПОЙДЕТ С МОЛОТКА...

Я объявляю эту пьесу вне конкурса и не подлежащей критике. Кто ее не понимает, тот дурак. Это — мое искреннее убеждение.

*Станиславский*
*о «Вишневом саде»*

Перед читающим чеховские записные книжки постепенно открывается одна — не сразу обращающая на себя внимание — внутренняя закономерность. Если предпринять социологический разрез записей, можно обнаружить некоторую последовательность в обращении автора к разным социальным и сословным сферам. Творчество Антоши Чехонте в этом смысле калейдоскопически пестро и панорамно широко, хотя и здесь уже прочерчиваются некоторые линии: рассказы на темы «чиновнические», «обывательские», «меркантильные» и т. д. У зрелого Чехова происходит своего рода укрупнение социальной тематики. Возникают все более устойчивые сферы его социально-художественного интереса.

В записных книжках обнаруживаются своеобразные пласты. I книжка открывается заметками к повести «Три года», где живописуется «амбарное» купеческое царство. Отсюда — первый пласт записей, условно говоря купеческий.

«Мальчиков в амбаре секли» (I, 19, 8).

«Старается узнать, когда будет столетие фирмы, чтобы хлопотать о дворянстве» (I, 19, 9).

«Какой там именитый купеческий род. Драный хамский род!» (I, 21, 4).

С заметки: «Лакей Василий, приехав из Петербурга домой в Верейский уезд, рассказывает жене и детям разные разности, а они не верят...» (I, 42, 3) — начинается новый слой записей, к «Мужикам», к повести «В овраге». Сюда же примыкают заметки к «Новой даче».

Выделяется группа записей на фабричную тему:

«Фабрика. 1000 рабочих. Ночь...» (I, 83, 5).

«На похоронах фабриканта...» (I, 87, 11).

«Большой завод. Молодой хозяин говорит всем ты и грубит...» (I, 91, 5).

И — большой пласт заметок об имениях, заложенных и перезаложенных, о предстоящих торгах, об упадке и гибели дворянских гнезд. Эти заметки ведут к «Вишневому саду».

Отдельные социальные пласты записных книжек меньше всего — замкнутые в себе группы заметок. Обращаясь к жизни героев определенного социального круга, Чехов каждый раз выходит за его пределы. Его глубинное антибытописательское существо проявляется в том, что он видит сквозные черты единого социального процесса: к краху и вырождению идет «именитый» купеческий род; падает и дальше будет падать деревня, откуда лучшие люди уходят в город (I, 109, 11); бессмысленным царством дьявола предстает фабрика (III, 33, 3); скоро пойдет с молотка имение.

Упомянутая заметка об «именитом» роде — первая запись разговора Алексея Лаптева с братом Федором. В журнальном тексте герой заявляет: «Нами должен кончиться этот род, иначе — и я в этом глубоко убежден — в следующих поколениях мы дадим только трусов, преступников и сумасшедших!» (VIII, 573).

В сущности, эти слова могли бы повторить и герои других «царств». Чехов не замыкается в каждом из них. На разных социальных уровнях он ощущает общее движение современной ему действительности к некоему рубежу, порогу, за которым должна начаться совершенно иная жизнь, на прежнюю не похожая.

Вот почему, обращаясь к одному «гнезду» записей — дворянскому, не забудем о сложной сети перекличек, подобий, ассоциаций, которые связывают друг с другом разные гнезда. Не случайно представители определенного социального рода у Чехова одновременно и характерны, и нетипичны; они и проявление общего правила, и исключе-

ние: малотипичный купец Лаптев, Лопахин с его неожиданными не купеческими чертами или героиня рассказа «Случай из практики», чувствующая себя чужой в царстве дьявола.

Социальная природа тяготит, давит чеховского героя. Алексей Лаптев мечтает сбросить с себя груз собственности, ликвидировать свое дело. Гаев в «Вишневом саде» после краха всех надежд неожиданно заявит: «До продажи вишневого сада мы все волновались, страдали, а потом, когда вопрос был решен окончательно, бесповоротно, все успокоились, повеселели даже...» (XI, 354).

Мало у кого из писателей действующие лица так неохотно исполняют свою социальную роль, как у Чехова, автора повестей «Три года» и «Моя жизнь», пьесы «Вишневый сад».

Станиславский рассказывает в книге «Моя жизнь в искусстве», как Чехов сообщил ему, что нашел чудесное название для пьесы:

«— Ви́шневый сад,— и он закатился радостным смехом». Постановщик не сразу понял, что́ означает эта перемена ударения. Спустя какое-то время Чехов снова вернулся к заглавию:

«— Послушайте, не Ви́шневый, а Вишнёвый сад,— объявил он и закатился смехом». Стало ясно: «Ви́шневый сад»— это деловой, коммерческий сад, приносящий доход. Такой сад нужен и теперь. Но «Вишнёвый сад» дохода не приносит, он хранит в себе и в своей цветущей белизне поэзию былой барской жизни <...> Жаль уничтожать его, а надо, так как процесс экономического развития страны требует этого»[1].

Двоящееся название: «Ви́шневый сад — Вишнёвый сад» глубоко симптоматично для Чехова, для его героев, оказывающихся на социальном перепутье, таких, как интеллигент-купец Лаптев, помещик-работник Алехин, бывший интеллигент, ставший владельцем поместья, «крыжовника»,

---

[1] К. С. Станиславский. Собрание сочинений в 8-ми томах, т. I. М., «Искусство», 1954, стр. 268—269.

Николай Иваныч Чимша-Гималайский, дворянин-маляр Мисаил Полознев. Мужики из одноименной повести — еще мужики, но героиня повести «В овраге» Липа и мать уходят из деревни, становятся грузчицами. Социальный мир Чехова — мир брожения, изменчивых, зыблющихся границ.

Достаточно сопоставить его с «темным царством» Островского, чтобы увидеть: еще больше зашатались устои, весь уклад с его строгой иерархией, канонами, непроходимыми социальными перегородками.

Это хорошо выражено в бесхитростных словах старика Фирса: «Прежде мужики при господах, господа при мужиках, а теперь все враздробь, не поймешь ничего» (XI, 332).

Тема разоряющегося имения у Чехова не отделена от общих мыслей и наблюдений писателя о жизни, которая раздробилась, перемешалась, подошла к своему концу.

Особенно много записей об имении, о судьбе его обитателей он делает с конца 90-х годов. Вот некоторые из них — прямо с «Вишневым садом» они не связаны, но относятся к периоду обдумывания пьесы, работы над ней.

«Дворянин X. продал свое имение N-у с обстановкой и с инвентарем, и унес все, даже печные отдушины, и после этого N. возненавидел всех дворян» (I, 103, 2).

«На месте когда-то бывшей усадьбы и следа нет, уцелел один только куст сирени, который не цветет почему-то» (I, 111, 7).

«X. поехал к приятелю в имение погостить. Имение роскошное, лакеи третировали X., жилось ему неудобно, хотя приятель считал его большим человеком. Постель была жесткая, ночной сорочки не было, а спросить посовестился» (I, 113, 3).

«Обед у гр. Орлова-Давыдова. Толстые, ленивые лакеи, невкусные котлеты, чувствуется масса денег, невылазное положение, невозможность изменить порядки» (I, 115, 6).

«В имении дурной запах, дурной тон; деревья посажены как-нибудь, нелепо; а далеко в углу сторожиха стирает целый день белье для гостей — и никто не видит ее; и этим

господам позволяют говорить по целым дням о правах своих, о благородстве» (I, 123, 3).

«Управляющий имением, вроде Букишона, никогда не видел хозяина. Живет иллюзией: воображает хозяина очень умным, порядочным, высоким, и детей своих воспитал в таком же направлении. Но вот приехал хозяин, ничтожный, мелкий — и разочарование полнейшее» (I, 125, 7).

«Помещик кормит голубей, канареек, кур перечными семенами, марганцовокислым кали и всякой чепухой, чтобы они меняли свой цвет — и в этом единственное его занятие, этим хвастает перед всяким гостем» (I, 126, 7).

«Помещик N. ссорится постоянно с соседями молоканами, судится, ругает их, клянет; но когда наконец они переселяются, он чувствует пустое место, он быстро старится и чахнет» (I, 126, 16).

«В имении богатая библиотека, о которой говорят, но которой совсем не пользуются, варят жидкий кофе, который пить нельзя, в саду безвкусица, нет цветов,— и все это выдается за нечто якобы толстовское» (I, 129, 4).

«Помещик N., глядя на студента и 17-летнюю девушку — детей своего управляющего Z., думает: ведь Z. ворует у меня, широко живет на краденые деньги, студент и девушка знают это или должны знать, отчего же они имеют такой порядочный вид?» (I, 138, 11).

В этом потоке записей об имениях — самые разные образы, ситуации, сюжеты. Но есть и нечто общее. Читая заметки, мы вступаем в мир отрицательных величин. Точнее, даже не отрицательных, а мнимых. В основе многих записей — противоречие бессмыслицы, нелепость, неожиданный контраст между видимым и сущим, явным и тайным, ожидаемым и неожиданно обнаруживающимся. Знакомый нам чеховский контрастно анекдотический ход образной мысли.

Роскошное имение — но жить неудобно; масса денег и — невылазное положение; разговоры о благородстве и — рабаторожиха, обстирывающая всех; помещик, который живет только ссорами с соседями; богатая библиотека — о ней го-

ворят, но ею не пользуются; хозяин имения, который разочаровывает своего управляющего, и управляющий, который обворовывает своего хозяина.

Имение — место, в котором жить нельзя: постель жесткая, дурной запах, кофе жидкий, котлеты невкусные. Даже куст сирени на месте бывшей усадьбы не цветет.

Общий для многих записей поворот — безнравственность жизни в имении (унесенные печные отдушины, несчастная сторожиха, вор-управляющий).

Таков образно-психологический контекст, в котором рождаются записи к пьесе «Вишневый сад». Во второй книжке в 1896 году появляется запись:

«Женщина-врач, уже седеющая, впадающая в мистицизм. Имение скоро пойдет с молотка, бедность, а лакеи все еще одеты шутами» (II, 46, 2).

Комментатор чеховских записных книжек Е. Н. Коншина делает к этим строкам примечание: «У знакомых», напечатано в журнале «Cosmopolis», 1898 г.» [1].

Действительно, запись относится к рассказу «У знакомых». «Женщина-врач, уже седеющая»,— это Варя, «уже седая, затянутая в корсет», в модном платье с высокими рукавами, «легко впадающая в мистицизм» (IX, 461—462). Относящаяся к рассказу запись затем переадресовывается к пьесе «Вишневый сад».

Спустя примерно год, в 1897 году, Чехов переносит ее из II книжки в I-ю основную. Но переписывает двумя отдельными фразами:

«Женщина-врач затянута в корсет, высокие рукава, уже седеет, впадает в мистицизм.

Имение скоро пойдет с молотка, кругом бедность, а лакеи все еще одеты шутами» (I, 73, 4 и 5).

В сентябре 1897 года Чехов уехал в Париж, имея в голове замысел рассказа,— к концу года он был готов. Затем фразу о женщине-враче Чехов вычеркнул, как использованную, а

---

[1] «Из архива А. П. Чехова», стр. 141.

запись «Имение скоро пойдет с молотка...» перенес в IV книжку, в свод нереализованных записей (IV, 4, 7).

Если можно так выразиться, Чехов снял с одного зерна двойной урожай — рассказ «У знакомых» и пьесу «Вишневый сад». Мы уже часто встречались с такого рода сверхурожайными зернами — с записями, за которыми не одно, а ряд произведений. Думается, это чисто чеховская особенность: «микро», за которым предощущаемое «макро».

Запись, этот микрожанр, оказывается в чем-то шире произведения, которое оно предвосхищает. Движение образа означает его конкретизацию и часто — сужение.

Первичный образ столь богат, творчески плодоносен, что рождающееся на его основе произведение не исчерпывает его. Рассказ окончен, а «первообраз» продолжает расти, развиваться в сознании художника и приносить новые творческие плоды.

Возникает вопрос: в какой степени «первозапись» является действительно первой, изначальной?

Творческие истории многих произведений Чехова уже показали: первая запись к произведению сама является итогом многолетних творческих накоплений. Особенно сложна и продолжительна предыстория заметки об имении, которое скоро должно пойти с молотка.

Продажа дома — одна из самых ранних бед, пережитых мальчиком Чеховым. Вот как об этом рассказывает его брат Михаил:

«Мы испытали семейную катастрофу: у нас отняли наш дом.

Дом этот был выстроен на последние крохи, причем недостававшие пятьсот рублей были взяты под вексель из-под местного Общества взаимного кредита <...> Долгое время переворачивали этот несчастный вексель, пока, наконец, отцу не пришлось признать себя несостоятельным должни-

ком». Отец бежал в Москву. Чтобы спасти дом, предназначенный к торгам, было решено, что друг семьи Чеховых Гавриил Парфентьевич Селиванов оплатит долг отца, не допустит до продажи с публичных торгов нашего дома и спасет его для нас.

— Я это сделаю для матери и сестры,— обнадежил Гавриил Парфентьевич нашу мать, которую всегда называл матерью, а маленькую Машу — сестрой.

А сам устроил так, что вовсе без объявления торгов, в самом коммерческом суде дом был закреплен за ним, как за собственником всего только за пятьсот рублей.

Таким образом, в наш дом, уже в качестве хозяина, въехал Гавриил Парфентьевич <...> и матери ничего более не оставалось, как вовсе покинуть Таганрог. Она захватила с собой меня и сестру Машу и, горько заливаясь слезами, в вагоне повезла нас к отцу и двум старшим сыновьям в Москву, на неизвестность. <...> Антоша остался в своем бывшем доме» [1].

Мотив — проданное за долги имение или дом — пройдет сквозь все творчество Чехова. Мы находим его в юношеской пьесе без названия, где богач Венгерович покупает на торгах имение генеральши Войницевой и записывает на имя купца Бугрова (XII, 144—145) в «Иванове», где гибнет имение главного героя; в пьесе «Дядя Ваня» (проект Серебрякова — продажа имения, принадлежащего его дочери Соне); в пьесе «Три сестры» (Андрей кается перед сестрами: «Я заложил дом, не испросив у вас позволения...»; XI, 288); и, наконец, в «Вишневом саде».

Такую же устойчивость обнаруживает этот мотив в чеховской прозе. Первый биограф писателя А. Измайлов писал по поводу ранней чеховской повести «Драма на охоте» (1884): «В прекрасно обрисованной фигуре прожегшего жизнь

---

[1] М. П. Чехов. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. «Московский рабочий», 1964, стр. 69—70.

графа вы увидите уже ясный прототип Гаевых и Шабельских»[1].

Продажа имения за долги, трагедия людей, вынужденных расставаться с «родным гнездом», в центре рассказа «Чужая беда» (1886).

Опуская многие другие рассказы и повести 80—90-х годов, напомним, что эта же тема скрытно присутствует в таких произведениях, как «Соседи» (имение героя «приведено в полное расстройство и заложено; по второй закладной он платит двенадцать процентов и, кроме того, по векселям еще должен тысяч десять. Когда приходит время платить проценты или высылать жене деньги, он просит у всех взаймы...» (VIII, 97); «Черный монах» (в финале Песоцкие теряют свою усадьбу, парк, их сад погибает, «в нем хозяйничают уже чужие» (VIII, 292); «Ариадна» (1895) — влюбленный Шамохин умоляет отца заложить имение, чтобы достать денег, отец исполняет это безропотно (IX, 82); рассказ «В родном углу»: «Имение наше заложено» (IX, 234); маленькая трилогия: в «Крыжовнике» Иван Иваныч рассказывает, что их «именьишко <...> оттягали за долги» (IX, 269). И самая мечта его брата Николая Иваныча о своем имении с собственным крыжовником рождается из желания восстановить утраченное, «купить себе маленькую усадебку». Герой другого рассказа трилогии — «О любви» Алехин все свои силы отдает работе в имении, потому что его отец, помогая ему получить образование, много тратил; «На имении <...> большой долг» (IX, 277)[2].

---

[1] А. Измайлов. Чехов. Биографический набросок. М., 1916, стр. 192.

[2] Из ранних вещей назовем: «Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. п.?» (там упомянуты «Подмосковная дача и заложенное имение на юге». 1880, I, 61); «Цветы запоздалые» (княжна Маруся слушает рассказ камердинера об усадьбе, «проданной за долги». 1882, I, 465); «Добродетельный кабатчик» — рассказ о том, как имение «оскудевшего» хозяина переходит в руки его бывшего крепостного (1883); «Зеркало» (1885) — муж героини «каждую весну ищет денег, чтобы уплатить про-

Связан ли этот многолетний варьирующий мотив с продажей таганрогского дома Чехова? Прямо, конечно, нет. Дело не только в том, что между неказистым домом и имением с прекрасным садом общего мало. Жизнь писателя в его непосредственно биографическом плане и его творчество — не простые «сообщающиеся сосуды».

Журнал «Вопросы литературы» провел в 1973 году дискуссию «Жизнь и деятельность...», посвященную нерешенным вопросам биографического жанра. Многие участники говорили о соотношении «слова» поэта и его жизни.

«В биографическом сочинении,— писала М. Чудакова,— две эти линии — жизнь и поэзия — должны идти параллельно,— рядом, близко, но нигде не пересекаясь,— как параллели в эвклидовом пространстве. Мы знаем, конечно, что рано или поздно они пересекутся, но только в невидимой нам дали пространства Лобачевского...» [1]

Речь идет о биографическом жанре, но мысль имеет и более общее значение. Писатель не прямо черпает свои впечатления и не просто «вставляет» их в свои рассказы, повести, пьесы. Если бы это было так, литература была бы простым зеркалом или даже комнатным трюмо, но никак не «магическим кристаллом».

Те толчки действительности, о которых мы говорили, переключаются в художественном творчестве как бы в иной вид энергии. И отношение между прототипом и типом оказывается не простым соответствием, отражением, откликом — оно осложняется многими качественными сдвигами, переходами и метаморфозами.

Только учитывая все это, можно говорить о преломлении тех или иных фактов жизни писателя в его творчестве. Мы

---

центы в банк, где заложено имение» (IV, 118); «Кошмар (1886) — имение героя заложено; «Стена» (1885) — имение продано с аукциона; «Пустой случай» (1886) — та же участь ожидает имение захудалого князька.

[1] М. Чудакова. Дело поэта. «Вопросы литературы», 1973, № 10, стр. 67—68.

никак не можем свести «амбар» Лаптевых в повести «Три года» к лавке отца Чехова, к заведениям, где он служил. Но и отрицать некие невидимые связи между ними тоже не станем.

Прав был П. С. Попов, когда писал:

«Не нужно быть никаким заядлым фрейдианцем, чтобы признать, что без подлинной личной заинтересованности не созидаются никакие плоды творчества, в том числе и искусства слова. В данном случае Чехов сделал выразительным весь тот социальный фон, на котором держится построение рассказа «Три года», потому что он вложил туда свою плоть и кровь. В изображении этого фона он поведал нам и о горестях своей юношеской жизни, о своем отношении к отцу и свои мечтания и сомнения» [1].

Когда Г. П. Селиванов объявляет Чеховым, что он теперь хозяин чеховского дома; когда купец Бугров говорит генеральше Анне Петровне, что ее имение куплено и записано на его, Бугрова, имя (пьеса без названия); когда Лопахин на вопрос Раневской о результатах торгов — «Кто купил?» — отвечает: «Я купил» (XI, 348),— то все это, конечно, совершенно разные эпизоды. Однако первый случай — с Селивановым — не прошел бесследно для сцены с купцом Бугровым и Лопахиным; в этих двух эпизодах можно уловить ту личную окраску, о которой писал П. С. Попов.

Разумеется, этот факт — лишь один из многих и многих толчков действительности к созданию образа [2].

---

[1] П. С. Попов. Творческий генезис повести А. П. Чехова «Три года». «Чеховский сборник». М., 1929, стр. 287.

[2] Таганрог дает себя знать в предыстории «Вишневого сада» еще и в другом плане. М. Д. Дросси, жительница Таганрога, сестра гимназического товарища Чехова, вспоминает о разговорах ее матери с мальчиком: «Мать любила Антошу и отличала его среди гостей-гимназистов. Она часто беседовала с Антошей и между прочим рассказывала ему об этих вишневых садах <в Полтавщине>, 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

Вот другой такой жизненный толчок, обостривший внимание Чехова к теме «Имение скоро пойдет с молотка...» — впечатления, связанные с Бабкиным, где Чехов жил летом в 1885—1887 годах.

В критической литературе не раз отмечалось, что хозяин имения Бабкино Алексей Сергеевич Киселев во многом послужил прототипом для героев рассказа «У знакомых» и «Вишневого сада». Комментируя его письма Чехову, Е. Э. Лейтнеккер замечал, что они «содержат близкий общей теме Чехова материал о назревающем приближении краха «Вишневых садов», одною из разновидностей которого и было «Бабкино Киселевых» [1].

П. С. Попов, в примечаниях к воспоминаниям Н. В. Голубевой, сестры жены Киселева — Марьи Владимировны Бегичевой,— связывает бабкинский материал с мотивами «Вишневого сада», вплоть до надежд А. С. Киселева на помощь пензенской тетушки (ср. ярославскую тетушку в пьесе) [2].

Комментатор XI тома Полного собрания сочинений и писем А. П. Чехова в 30-ти томах В. Б. Катаев убедительно показывает, как отразились письма А. С. Киселева к писателю в рассказе «У знакомых».

Последуем за комментаторами и обратимся к письмам земского начальника, непременного члена Звенигородского уездного по крестьянским делам присутствия Алексея Сергеевича Киселева (хранятся письма в Отделе рукописей Гос. библиотеки имени В. И. Ленина).

14 января 1886 года он признается Чехову, что опасается продажи Бабкина с молотка.

---

матери» (Воспоминания М. Д. Дросси-Стейгер. «Литературное наследство», т. 68, стр. 539).

[1] Архив А. П. Чехова. Описание писем к А. П. Чехову. Вып. I. М., Соцэкгиз, 1939, стр. 95.

[2] «Литературное наследство», т. 68. М., Изд. АН СССР, 1960, стр. 574. См. также: В. Маклаков. Из воспоминаний. Нью-Йорк, 1954, стр. 174—175.

«Молотка боюсь оттого, что нужно внести в банк более 400 руб., а их-то у меня нет, и, когда будут, одному Аллаху известно. Последний срок взноса 1-е марта, а затем опись, продажа и всех нас в шею из любимого нами гнезда».

24 сентября 1886 года: «Ну-с, Чехонте, придумайте, как мне быть? А я все-таки придумал — посадил мою литераторшу <жену Марию Владимировну> и заставил написать слезливое письмо Пензенской тетушке, выручай дескать меня, мужа и детей...»

10 ноября 1887 года: «Судьба наша в руках пензенской тетушки».

10 августа 1892 года: «Я приготовляюсь к тому, что Бабкино отнимут, выйти из этого положения трудно».

18 октября 1892 года: «Меня <...> волнует день и ночь мысль, что скоро Бабкино будет продано с молотка».

28 февраля 1893 года: «В конце марта Бабкино пойдет с аукциона <...> Мы, дворяне, оскудели, кредитом не пользуемся, приходится согласиться с предложением «Гражданина» и продать свое достоинство какому-нибудь кулаку».

8 января 1898 года: «придется проститься с Бабкиным. Во всяком случае, думаю продать все или половину под дачи».

4 февраля 1900 года: «Мы решились окончательно проститься с Бабкиным, должны продать, и как можно скорей, чтобы развязаться с долгами, которые измучили нас в конец». Он пишет уже из Калужского банка, куда переходит в качестве члена правления (здесь А. С. Киселев предвосхищает Гаева, который после продажи имения становится «банковским служакой»).

Если можно так выразиться, предгаевские мотивы звучат и в той характеристике, которую дает А. С. Киселеву его жена Мария Владимировна.

«В Бабкине многое разрушается,— пишет она Чехову 1 декабря 1897 года,— начиная от хозяев и кончая строения-

ми <...> Хозяин стал старым младенцем, добродушным и немного пришибленным»[1].

Наряду с таганрогскими и бабкинскими можно указать и на известную роль мелиховских ассоциаций. Покупая имение, Чехов писал В. А. Тихонову 22 февраля 1892 года: «Рассчитывал я купить за пять тысяч и отделаться этою суммою, но увы! — удавы в виде всяких ку́пчих, закладных, залоговых и проч. с первого абцуга сковали меня, и я слышу, как трещат мои кости, и, закрывши глаза, ясно вижу, как мое имение продается с аукциона. Увы!» (XV, 321. В шутливом письме Л. С. Мизиновой 29 марта: «когда мое имение будет продано с аукциона, я поступлю атлетом в цирк Соломонского», XV, 356).

Прибавим к этому любимовские впечатления. К. С. Станиславский свидетельствовал, что в некоторых действующих лицах «Вишневого сада» он узнал обитателей своей усадьбы Любимовки, где Чехов гостил с О. Л. Книппер в июле-августе 1902 года[2].

Вспомним и о биографическом факте, который, на первый взгляд, совсем далеко отстоит от проблематики «Вишневого сада»,— продаже литературной собственности Чехова издателю А. Ф. Марксу. А. С. Суворин вспоминал: во время их совместных прогулок Чехов ему «говорил, что не может писать беллетристики. Мысль, что он все продал, прошедшее и будущее, что у него есть «хозяин», который по праву покупки всем этим владеет, как собственностью, отравляла его»[3].

---

[1] Бабкинские впечатления Чехова напоминают о себе и в связи с образом Фирса. См., например, как описывает отношение няньки к своему господину Алексею Сергеевичу в своих воспоминаниях Н. В. Голубева: «Литературное наследство», т. 68, стр. 568.

[2] К. С. Станиславский. Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 7. М., «Искусство», 1960, стр. 689.

[3] А. Суворин. Маленькие письма. «Новое время», 1904, № 10179, 4 июля.

Ни на один из упомянутых здесь жизненных случаев — особенно последний — нельзя указать как на прямой источник, которому мы обязаны появлением записи «Имение скоро пойдет с молотка...». Однако взятые вместе они показывают, что тема эта, казалось бы от Чехова весьма далекая, ему социально чуждая, неожиданно поворачивалась к нему близкими сторонами [1].

Мы видели, что запись была реализована как бы в два приема: сначала в рассказе «У знакомых», затем в «Вишневом саде». На близость этих произведений друг другу исследователи указывали часто — это и неудивительно, если учесть, что оба произведения «произошли» от одной записи.

Если попытаться мысленно наложить пьесу на рассказ, сразу же проступают некоторые общие сюжетно-структурные контуры. В обоих произведениях речь идет о продаже имения.

«Когда назначены торги?» — спрашивает адвокат Подгорин хозяина Кузьминок Сергея Сергеича, и тот отвечает: «На седьмое августа» (IX, 465).

«Вам уже известно, вишневый сад ваш продается за долги, на 22-е августа назначены торги...»,— напоминает Лопахин Раневской и Гаеву (XI, 317).

---

[1] Мы не касаемся здесь литературных источников, так или иначе сыгравших свою роль в оформлении замысла последней чеховской пьесы. В газете «Орловская правда» от 10 февраля 1974 г., № 35, появилась статья Б. Шатунова «Орловский сюжет чеховской пьесы». Автор обращает внимание на рассказ И. П. Белоконского «На развалинах», напечатанный в 1897 г. в газете «Русские ведомости» (№№ 97, 169, 173, 299, 327), а затем включенный в книгу «Деревенские впечатления» (из записок земского статистика), Спб., 1900. В центре рассказа — помещичья усадьба, переходящая в руки кулака-купца; бывшие владельцы навсегда покидают родовое гнездо. Критика этой заметки — в статье М. Громова — «Нашлась ли наконец Мисюсь? Несколько замечаний о прототипах творческой биографии А. П. Чехова» («Литературная газета», 1974, 18 сентября, № 58).

«Клянусь вам всем святым, счастьем моих детей, без Кузьминок я не могу! — восклицает, плача, жена Сергея Сергеича Таня.— Я здесь родилась, это мое гнездо, и если у меня отнимут его, то я не переживу, я умру с отчаяния» («У знакомых», IX, 457).

«...я родилась здесь, здесь жили мои отец и мать, мой дед, я люблю этот дом, без вишневого сада я не понимаю своей жизни, и, если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом...» — говорит Любовь Андреевна Раневская («Вишневый сад», XI, 342).

Связывает два произведения и мотив ожидавшейся, но так и не состоявшейся женитьбы (в рассказе — Подгорин и Надя, в пьесе — Лопахин и Варя). Этот мотив зафиксирован в записи к рассказу: «...У жены есть сестра, на которой его хотят женить» (I, 81, 2) [1].

В упоминавшихся выше комментариях В. Б. Катаева к рассказу «У знакомых» хорошо показано, как отразились черты бабкинского хозяина А. С. Киселева в герое рассказа, владельце Кузьминок Сергее Сергеевиче Лосеве. Он — прямой и непосредственный виновник разорения Кузьминок. Отношение к нему главного героя — адвоката Подгорина — самое суровое. Об этом же говорят и первоначальные записи к рассказу.

«Что прикажете делать с человеком, который наделал всякой мерзости, а потом рыдает» (I, 80, 3. Ср. IX, 466).

Подгорин сердится и досадует на Сергея Сергеича, неисправимого мота, истерика и фразера, ругает его, стыдит, доходит до резких слов, оскорблений, а потом жалеет, что был так суров: «негодование и суровые попреки тут бесполезны, и скорее нужно смеяться; одна хорошая насмешка сделала бы гораздо больше, чем десяток проповедей!» (IX, 467).

---

[1] Тот же мотив связывает рассказ «У знакомых» с отрывком «Калека», над которым Чехов работал в 1900 году (Александр Иванович и Саша Колосова; IX, 486).

Сергей Сергеич — зло, сомнений тут нет. Вопрос лишь в том, обличать его или посмеяться над ним.

И здесь проступает черта, отделяющая пьесу от рассказа. Гаев, который в сходной ситуации соответствует Лосеву, тоже мот («Говорят, что я все свое состояние проел на леденцах»; XI, 330) и фразер, даже просто болтун, но — в отличие от Сергея Сергеевича Лосева из рассказа «У знакомых» — он выступает не только как величина отрицательная [1].

Отворяя окно в I действии, он обращается к сестре: «Сад весь белый. Ты не забыла, Люба? Вот эта длинная аллея идет прямо-прямо, точно протянутый ремень, она блестит в лунные ночи. Ты помнишь? Не забыла?» (XI, 321).

И он и его сестра Раневская не забыли, помнят вишневый сад, как помнят колдовское озеро и свой первый спектакль Нина Заречная и Треплев в финале «Чайки».

Сближая образы Сергея Сергеича Лосева («У знакомых») и Гаева («Вишневый сад»), мало установить сходство — важно еще и ощутить движение в развитии характера: от негодования и насмешки — к большей сложности, когда ирония неожиданно переплетается с лирическими мотивами.

Гаев — один из первых образов, проступивших в творческом воображении Чехова, обдумывавшего пьесу.

Станиславский рассказывает, как рисовалась Чехову пьеса в самый начальный период: «Антон Павлович мысленно видел их <двух актеров Художественного театра> на сцене — одного удящим около купальни, другого — купаю-

---

[1] «Сопоставляя, как то делают обычно, «Вишневый сад» с новеллой Чехова «У знакомых»,— пишет И. Н. Соловьева,— мы находим основания не сблизить, а противоположить нравственное содержание этих вещей. Многое изменили считанные годы, отделяющие рассказ 1897 года от премьеры 1904-го. Россия в высокий, добрый час начала века так чувствовала подъем, заметный во всех областях,— от земледелия до искусства, что могла себе позволить иное отношение к прошлому» (в ее автореферате «Режиссерские экземпляры К. С. Станиславского. Опыты прочтения». М., 1974, стр. 27).

щимся в ней, то есть за сценой. Через несколько дней Антон Павлович объявил нам торжественно, что купающемуся ампутировали руку, но, несмотря на это, он страстно любит играть на бильярде своей единственной рукой. Рыболов же оказался стариком лакеем, скопившим деньжонки» [1].

В другом месте — о ранних замыслах к пьесе: «...появилась компания игроков на биллиарде. Один из них, самый ярый любитель, безрукий, очень веселый и бодрый, всегда громко кричащий. В этой роли ему стал мерещиться А. Л. Вишневский. Потом появилась боскетная комната, потом она опять заменилась биллиардной» [2].

В I записной книжке находим:

«Действующее лицо: помещик, которому молотилкой оторвало руку» (I, 66, 5). Запись сделана в 1896 году, примерно тогда же, когда во II книжке появилась заметка — «Имение скоро пойдет с молотка...» (II, 46, 2, а затем — I, 73, 4).

Строки об одноруком помещике Чехов перенес в IV книжку (IV, 2, 11), как нереализованный замысел.

Затем последовали новые записи к пьесе — к Симеонову-Пищику (I, 67, 5; I, 71, 6; I, 72, 8); к Лопахину (I, 69, 3), после чего Чехов внес запись «Имение скоро пойдет с молотка...», переписав ее из II книжки.

Старик-рыболов, лакей, о котором вспоминает Станиславский, виделся Чехову в исполнении артиста Артема [3].

В III книжке читаем:

«Воскресенье 17. Лакей: — Рыбу ловить это невежество! Лет 40 назад здесь не было ни одной деревни, а теперь...» (III, 80, 1).

---

[1] К. С. Станиславский. Собрание сочинений в 8-ми томах, т. I. М., «Искусство», 1954, стр. 266.

[2] Там же, т. 5. М., 1958, стр. 353.

[3] Чехов говорил, глядя на А. Р. Артема: «— Я же напишу для него пьесу. Он же непременно должен сидеть на берегу и удить рыбу...

И тут же выдумал и добавил:

—...А Вишневский будет в купальне рядом мыться, плескаться и громко разговаривать» (там же, стр. 352).

Итак, на первой стадии обдумывания пьесы возникает мысль об имении, назначенном на торги, и о двух персонажах — помещике и лакее.

Как представлял себе Чехов имение? Станиславский вспоминает:

«Ему чудилось раскрытое окно, с веткой белых цветущих вишен, влезающих из сада в комнату. Артем уже сделался лакеем, а потом ни с того ни с сего — управляющим. Его хозяин, а иногда ему казалось, что это будет хозяйка, всегда без денег, и в критические минуты она обращается за помощью к своему лакею или управляющему, у которого имеются скопленные откуда-то довольно большие деньги» [1].

Записная книжка отразила тот момент, когда образ владельца вишневого сада связался с хозяйкой:

«Для пьесы: либеральная старуха, одевается, как молодая, курит, не может без общества, симпатична» (I, 110, 8).

Эта запись — вторая веха, обозначившая направление работы над пьесой (первая — «Имение скоро пойдет с молотка...»). Здесь уже намечен какой-то просвет. В первом случае — главное в обреченности имения. Во втором — в характере владелицы имения.

Строки о «симпатичной старухе» вносятся примерно в 1900 году или в начале 1901-го. Так что за границу в 1897 году Чехов поехал с замыслом рассказа «У знакомых», а на кумыс после венчания отправился с замыслом «Вишневого сада». Однако только спустя 2—3 года, в 1903 году, он спросит в письме к О. Л. Книппер: «Будет ли у вас актриса для роли пожилой дамы в «Вишневом саду»? Если нет, то и пьесы не будет, не стану и писать ее» (11 апреля 1903 года; XX, 83. И ей же 15 апреля: «Писать для вашего театра не очень хочется — главным образом, по той причине, что у вас нет старухи»; XX, 85).

---

[1] К. С. Станиславский. Собрание сочинений в 8-ми томах, т. I. М., «Искусство», 1954, стр. 353. См. также воспоминания А. Л. Вишневского. «Красная нива», 1929, № 29, 14 июля, стр. 11.

Как известно, образ «старухи» постепенно все больше связывался с Книппер как исполнительницей.

«...Начиная пьесу,—писала о «Вишневом саде» Т. Л. Щепкина-Куперник,— Чехов, между прочим, думал сделать главную роль «старухи», для которой ему мерещилась артистка вроде О. О. Садовской, которую он ставил чрезвычайно высоко. А для Книппер предполагал роль Шарлотты <...> Но постепенно его героиня все молодела и, наконец, дошла до такой стадии, в которой ее могла уже без колебаний играть Книппер» [1].

Образ старухи, постепенно «молодеющей», начинает вбирать в себя детали и подробности, вначале от него отдаленные, как бы еще независимые.

Так, несколькими страничками ниже Чехов вносит заметку, точнее, переписывает ее из III книжки в I.

«Господин владеет виллой близ Ментоны, которую он купил на деньги, вырученные от продажи имения в Тульской губ. Я видел, как он в Харькове, куда приехал по делу, проиграл в карты эту виллу, потом служил на железной дороге, потом умер» (I, 114, 16 из III, 74, 6). Этот мотив, как мы помним, свяжется с судьбой Раневской. В пьесе она говорит: «Купила я дачу возле Ментоны, так как *он* заболел там <...> А в прошлом году, когда дачу продали за долги, я уехала в Париж...» (XI, 330).

Вместо дачи в Ментоне, проигранной в карты,— дача Раневской в Ментоне: ее продают за долги. Таким образом, героиня — владелица двух домов, проданных с молотка: ментонской виллы и дома в усадьбе с вишневым садом.

---

[1] Т. Л. Щепкина-Куперник. О. Л. Книппер-Чехова в ролях пьес А. П. Чехова. «Ежегодник МХТ за 1945 г.». М.— Л., «Искусство», т. I, стр. 531.

Бунин приводит свой разговор с Чеховым:

«Помните, вы говорили мне, что хотите написать пьесу потому, что выдумали чудеснейшую женщину?

— Да, да, Раневскую» (Ив. Бунин. О Чехове. Из записной книжки. «Русское слово», 1914, № 151, 2 (15) июля).

К Раневской относится еще одна запись, несколько повторяющаяся: «Тетка из Новозыбкова» (I, 117, 8), «Тетушка из Новозыбкова» (I, 120, I; III, 76, 7).

Судя по тому, что запись появляется вскоре после заметки о «либеральной старухе», можно предположить, что это первоначальная наметка образа тетушки из Ярославля, бабушки Ани. Гаев в I действии говорит: «Хорошо бы поехать в Ярославль и попытать счастья у тетушки-графини. Тетка ведь очень, очень богата» (XI, 323). Во втором — «Ярославская тетушка обещала прислать...» (XI, 329). В конце Раневская уезжает в Париж на деньги, которые прислала ее тетушка на выкуп имения.

Эволюция образа Раневской состояла не только в том, что героиня «молодела». В ней усиливались те черты, которые были намечены в первой записи,— «симпатична». Вот еще одна заметка, непосредственно с пьесой не связанная и все-таки, как нам кажется, проливающая некий отдаленный свет на развитие образа героини. Судя по месту появления в записной книжке, она относится уже к более позднему периоду — идет за последней заметкой к пьесе в I записной книжке.

«Я нанял под дачу усадьбу; владелица, очень полная пожилая дама, жила во флигеле, я в большом доме; она потеряла мужа, всех детей, была одинока, очень толста, имение продавалось за долги, обстановка у нее старая, вкусная; все читала письма, которые писали ей когда-то муж и сын. И все-таки оптимистка. Когда у меня заболел кто-то, она, улыбаясь, все говорила: «Милый, бог поможет!» — (I, 136, 3) [1].

Перечитаем еще раз заметку «Имение скоро пойдет с молотка...» (I, 73, 5) и сравним ее с этой записью. В первом случае — ощущение обреченности, фальшиво прикрывае-

[1] Страничкой раньше — запись: «Тетушка Степанида Семеновна» (I, 135, 9). Может быть, имеется в виду богатая тетка из Новозыбкова, позднее — из Ярославля? Если это так, запись о владелице-«оптимистке» совсем близко примыкает к заметкам, относящимся к пьесе.

мой бедности, шутовские одежды лакеев. Во втором — та же ситуация, имение продается за долги, но тональность иная. И обстановка другая — не бессмысленная показная нарядность, но старомодность со вкусом[1]. И владелица, которая противостоит обреченности, верит, что не пропадет, утешает других. Эти две заметки — две крайние точки, между которыми пьеса «Вишневый сад» с ее сложной гаммой света и тени, амплитудой от нелепости и безвкусицы до — «симпатична», «оптимистка», «с большим вкусом».

Так постепенно определяются персонажи пьесы: сначала Гаев и лакей (пока еще безымянные); затем — Раневская. Одновременно намечаются второстепенные действующие лица — Симеонов-Пищик, Шарлотта[2].

Образ Лопахина, одного из основных героев пьесы, возникнет позднее. Мы помним, что, по свидетельству Станиславского, хозяйка имения сначала обращалась за денежной помощью к лакею, у которого есть солидные сбережения. Затем появляется новое лицо — уже не лакей с деньгами, а купец, финансовый воротила. Впрочем, связь с «лакеем» не абсолютно отброшена: «Отец Лоп<ахина> был крепостным у Т<ерлецкого> (III, 82, 10. Терлецкий (Тербецкий) затем переименовывается в Гаева. См. III, 82, 118)[3].

Как отражена работа над образом Лопахина в записных книжках?

---

[1] «Она одета не роскошно, но с большим вкусом,— скажет Чехов в письме к Ольге Леонардовне 14 октября 1903 года, характеризуя Раневскую.— Умна, очень добра, рассеянна; ко всем ласкается, всегда улыбка на лице» (XX, 153).

[2] Можно предположить, что одна из ранних наметок образа экстравагантной женщины: «Гувернантку дразнят так: «Жестикуляция» (I, 107, 4). О прототипе Шарлотты, гувернантки Смирновых, родственников Станиславского,— Елены Романовны Глассби — см.: «Советская культура», 1960, 28 января, № 12. См. также письма Е. Р. Глассби Чехову в Отделе рукописей Гос. б-ки им. В. И. Ленина. В них угадываются некоторые черты лексикона гувернантки Шарлотты.

[3] Ср. в тексте: «Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню» (XI, 349).

Одна из первых заметок:

«Гимназист: это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности» (I, 69, 3. См. II, 43, 4.)

Позднее этот оборот перейдет к Лопахину; новоявленный владелец вишневого сада в своем торжествующем монологе восклицает: «Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется... Это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности...» (XI, 349).

Так что перед нами заметка, не прямо относящаяся к образу Лопахина. Как это часто бывает у Чехова, заготовка существует сначала сама по себе, а затем как бы втягивается в поток записей, образованный движением образа (ср. заметку о вилле в Ментоне, сначала самостоятельную, а потом связавшуюся с судьбой Раневской).

Вот другая запись, которая тоже поначалу не имеет отношения к образу Лопахина, а затем переадресовывается к нему:

«В усадьбе везде надписи: «Посторонним вход запрещается», «цветов не топтать» и проч. (I, 129, 3).

Развитие этого мотива — в заметке, которая появится в III книжке:

«Лопахин: купил себе именьишко, хотел устроить покрасивее и ничего не придумал, кроме дощечки: вход посторонним строжайше запрещается» (III, 83, 5).

Итак, на месте прогоревших помещиков, лакеев, одетых шутами,— новый хозяин, который не в силах придумать ничего, кроме угрожающих запретительских надписей.

В этом же ряду заметка:

«Лопахин Ришу (очевидно, первоначальная фамилия Пети Трофимова): — в арестантские бы тебя роты» (III, 83, 7).

В пьесе Лопахин не раз проезжается по адресу Трофимова: «Ему 50 лет скоро, а он все еще студент» (XI, 332); «Сколько лет, как ты в университете учишься?» (XI, 351). Но фразы об арестантских ротах Лопахин не произносит. В финале он предлагает Трофимову денег на дорогу.

Это связано с общей эволюцией образа Лопахина. В набросках на страницах записных книжек он намечен однозначно — «строжайше запрещается», «в арестантские роты».

В пьесе Лопахин — один из самых сложных образов. Его социальная природа не двойственна, а скорее тройственна: вчерашний мужик, купец и — неожиданные черты человека, тонко чувствующего; как это ни парадоксально — необразованного, но в чем-то интеллигентного.

Сам Лопахин, несмотря на все свое денежное могущество, не забывает, что он — из простых мужиков: «Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик — мужиком» (XI, 310); Трофимову: «предлагаю тебе взаймы, потому что могу. Зачем же нос драть? Я мужик... попросту» (XI, 352).

Второй и основной социальный аспект образа — купеческий — оспаривается третьим, для купца неожиданным. Лопахин говорит Раневской:

«Ваш брат, вот Леонид Андреич, говорит про меня, что я хам, я кулак, но это мне решительно все равно. Пускай говорит. Хотелось бы только, чтобы вы мне верили по-прежнему, чтобы ваши удивительные, трогательные глаза глядели на меня, как прежде. Боже милосердный! Мой отец был крепостным у вашего деда и отца, но вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я забыл все и люблю вас, как родную... больше, чем родную» (XI, 317).

В этом монологе звучит не один голос Лопахина, а, пожалуй, все три: «хама, кулака», сына крепостного и человека, способного чувствовать так, что он уже говорит с Раневской на одном языке.

В этом важная особенность персонажа: один Лопахин все время перебивает другого.

Лопахин-купец уговаривает Гаева и Раневскую вырубить вишневый сад и разбить его на дачные участки по 25 рублей за десятину. Раневская возражает, что вишневый сад — самое интересное, даже замечательное во всей губернии.

«Лопахин. Замечательного в этом саду только то, что он очень большой. Вишня родится раз в два года, да и ту девать некуда, никто не покупает» (XI, 318).

Казалось бы — куда уж этому кулаку понять красоту вишневого сада, он же на все смотрит с точки зрения покупной стоимости. Но тот же Лопахин, став владельцем сада и усадьбы, восторженно кричит, что «купил имение, прекрасней которого ничего нет на свете» (XI, 349).

В этот момент ему не до плачущего Гаева, еле стоящей на ногах Раневской. Но тут же он, как будто меняя голос и меняясь сам, со слезами, с укором спрашивает Раневскую: «Отчего же, отчего вы меня не послушали? Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь... О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь» (XI, 349).

В эту минуту он и на разных берегах с владельцами сада и — неожиданно — по одну сторону. Он одновременно выступает в роли и палача, и жертвы. Один и тот же Лопахин весело кричит, что хватит топором по вишневому саду, прекрасней которого ничего нет на свете, настроит дач, «наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь». И — чуть не плачет: «О, скорее бы все это прошло...» [1]

Сопоставляя первые заметки к персонажу и окончательный текст пьесы, видишь, какой большой путь проходит образ в процессе художнического обдумывания. Попробуем мысленно сопоставить творческие «биографии» таких образов, как «душечка», Иван Петрович Туркин из «Ионыча», Лопахин. Все это совершенно разные характеры, но они проходят в известном смысле некий общий путь. И общее тут

---

[1] В. Я. Лакшин в содержательной статье «К творческой истории «Вишневого сада» говорит: вишневый сад «для Лопахина — досадное препятствие при расчистке участка под дачи» (в сб. «Чеховские чтения в Ялте». М., «Книга», 1973, стр. 90). Верно, однако, это лишь одна сторона сложного отношения Лопахина к саду, существенная, может быть, даже главная, но далеко не единственная.

в том, что сначала дается наметка — критическая, насмешливая и в чем-то односторонняя. Первоначальная запись шире окончательного образа, потому что еще не так конкретизирована, еще туманна; и — у́же, схематичнее, потому что начерно, несколько прямолинейно, «жестковато» набрасывает линию развития. Но в том и заключается особенность развертывания образа, что оно идет по намеченной линии и — не по ней. Отступления от линии неизбежны. В этих отступлениях, в логической непредсказуемости окончательного итога — живая природа художественного мышления.

При этом вовсе не обязательно, чтобы отношение автора к персонажу смягчалось и герой оборачивался все более светлыми сторонами,— вспомним хотя бы эволюцию образа Ионыча, вначале выступавшего нейтральным свидетелем среды пошлых Филимоновых-Туркиных, а затем утрачивавшего облик человеческий.

Лопахин в пьесе не только сбивается с одного слова на другое. Он вообще удивляет странностью поведения. Когда он в I действии говорит, как многим он обязан Раневской, как любит ее, ценит ее доверие,— кажется, ничего не предвещает той роли, которую он сыграет при развязке. Когда он в IV действии выражает готовность сделать предложение Варе, дело выглядит как уже решенное; однако, оставшись с Варей наедине, он так ничего и не скажет. В том же действии он уходит распорядиться, чтобы не рубили сад, пока не уехала Раневская, но кончается пьеса тем, что «слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву» (XI, 360).

Лопахин — не обычное «действующее лицо», но как-то очень странно действующее. Такое впечатление, что он сам в себе не волен; все, что он делает, делает не сам, но как бы в соавторстве с кем-то невидимым, кому и принадлежит решающее слово.

Если название «Вишневый сад» в сознании Чехова отталкивалось от торгашеского «Ви́шневый сад», то Лопахин — купец, чья «орбита» все время испытывает некото-

рое возмущение: его привлекает, манит к себе мир Раневской, вишнёвого сада.

Эту «сдвинутость» роли купца в пьесе Чехов в письмах настойчиво подчеркивал: «Ведь это не купец в пошлом смысле этого слова, надо сие понимать» (к О. Л. Книппер, 28 октября 1903 года; XX, 167); «роль Лопахина центральная. Если она не удастся, то значит и пьеса вся провалится. Лопахина надо играть не крикуну, не надо, чтобы это непременно был купец. Это мягкий человек» (ей же, 30 октября; XX, 169); «Лопахин, правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко, без фокусов...» (К. С. Станиславскому, 30 октября; XX, 170).

В известном смысле Раневская и Лопахин — два центра пьесы. И сюжет развивается так, что личные отношения между ними оказываются не самым главным, они отступают перед тем, что Лопахин делает как бы невольно, словно удивляясь самому себе.

Монолог Лопахина, объявляющего, что он купил имение и сад, по своей интонации сложнее, чем это может показаться на первый взгляд. Лопахин не просто торжествует и бахвалится, он и поражен, чувствует себя как во сне: «Я сплю, это только мерещится мне, это только кажется...» Здесь-то и понадобился Чехову заранее припасенный оборот: «Это плод вашего воображения, покрытый мраком неизвестности» (XI, 349).

Как поступит Лопахин, что сделает, это все покрыто мраком неизвестности; он и действующее лицо, и «действуемое» — какая-то сила действует с ним и за него.

Причем это не только его личная особенность. Точно так же покрыта «мраком неизвестности» и деятельность владельцев вишневого сада накануне краха.

В конце I действия Гаев вполне деловито и разумно говорит: «... кажется, вот можно будет устроить заем под векселя, чтобы заплатить проценты в банк <...> Во вторник поеду, еще раз поговорю. *(Варе.)* Не реви. *(Ане.)* Твоя мама

поговорит с Лопахиным; он, конечно, ей не откажет... А ты, как отдохнешь, поедешь в Ярославль к графине, твоей бабушке. Вот так и будем действовать с трех концов — и дело наше в шляпе» (XI, 324).

Сюжет «Вишневого сада» состоит в том, что владельцы имения хлопочут, говорят, суетятся — и ничего не делают; а Лопахин — сочувствует, дает советы, выражает свою любовь, а потом — неожиданно становится владельцем вишневого сада.

Почему в «Чайке» Маша, любящая Треплева, выходит замуж за учителя? Почему три сестры — Ольга, Маша и Ирина — так и не уехали в Москву? Почему Лопахин, любящий и уважающий Раневскую, не пришел ей на помощь, почему не сделал предложения Варе, как намеревался?

Есть нечто общее в этих ситуациях и вопросах. Состоит оно в противоречии между чувством и действием чеховского героя; в том совершенно особом сюжете, который возникает не «между героями», но между героями и жизнью.

В записях на отдельных листах, относящихся к «Трем сестрам», читаем:

«Боже мой, как все эти люди страдают от умствования, как они встревожены покоем и наслаждением, которое дает им жизнь, как они не усидчивы, непостоянны, тревожны; зато сама жизнь такая же, какая была, не меняется и остается прежней, следуя своим собственным законам» (XII, 308, л. 13, № 40).

Здесь главное — не в мысли о неизменности жизни, но в ощущении этих «двух сюжетов»: один, который складывается из тревог, наслаждений, суеты людей; второй — из противоречия между людскими тревогами, надеждами, претензиями и жизнью, которая идет своим ходом [1].

---

[1] А. В. Луначарский в рецензии на «Вишневый сад» скажет: «Настоящая «циркуляция дела» совсем не в людских помыслах и желаниях, она вертится помимо их...» («Киевские отклики», 1904, № 246).

В этом смысле пьесы зрелого Чехова представляют собою ступени все более углубляющегося понимания второго сюжета, в котором сталкиваются все действующие лица с жизнью.

В свете этого глубинного противоречия пьесы «Вишневый сад» становится понятным, почему ликующий Лопахин («Идет новый помещик, владелец вишневого сада!»; XI, 349) со слезами молит: «О, скорее бы все это прошло...» [1]

И еще один герой «Вишневого сада» так же, как Лопахин, возникает не сразу, на более позднем этапе творческой работы,— Петя Трофимов.

У Гаева был предшественник — Сергей Сергеич из рассказа «У знакомых». Предшественник Пети Трофимова — Саша из рассказа «Невеста». Эти три произведения, как это неоднократно отмечалось, связаны между собой сюжетом, ситуацией, отдельными персонажами.

Творческая история образа Пети Трофимова в записных книжках запечатлена мало — может быть, потому, что в рассказе «Невеста» был уже подготовлен тип «вечного студента», выступающего как бы от имени светлого будущего.

Обдумывание пьесы, как мы видели, проходило с 1896 года по 1903-й. Писалась она в 1903 году, примерно с марта по октябрь. Над рассказом «Невеста» Чехов работал с октября 1902 года по февраль 1903-го.

---

[1] «Такая ситуация, когда между Раневской, Лопахиным или Трофимовым устранены столкновения личных антагонистических притязаний и их отношения проникаются только взаимным доброжелательством,— пишет А. Скафтымов,— и когда тем не менее они все же оказываются чужими и в жизненном процессе как бы отменяют, исключают друг друга,— эта ситуация сама собою содержит в себе мысль, что источником такого расхождения являются не моральные качества отдельных людей, а само сложение жизни» (А. Скафтымов. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова. В его кн.: «Нравственные искания русских писателей. Статьи и исследования о русских классиках». М., «Художественная литература», 1972, стр. 356—357).

Примерно в 1902 году, когда еще писался или только что был написан рассказ, Чехов вносит в I книжку:

«Умирает в человеке лишь то, что поддается нашим пяти чувствам, а что вне этих чувств, что, вероятно, громадно, невообразимо высоко и находится вне наших чувств, остается жить» (I, 121, 7).

Это — хотя и не буквально — будущая реплика Пети Трофимова в ответ на безнадежные слова Гаева: «Все равно умрешь» (см. XI, 333).

Характерно: другие персонажи возникают сначала в выразительных репликах, подробностях, приметах, а Петя Трофимов впервые отражен в одном из своих программных высказываний. Если Епиходов, Шарлотта, Симеонов-Пищик как образы начинаются со «словечек», то Трофимов начинается с высоких слов; если можно так сказать, рождается на совсем другой высоте.

Так же, как и Саша в «Невесте», Петя Трофимов совершенно особым образом действующее лицо. Он мало вовлечен в непосредственный ход дела с продажей за долги вишневого сада.

«Продано ли сегодня имение или не продано — не все ли равно? — пытается он уговорить Любовь Андреевну.—С ним давно уже покончено, нет поворота назад, заросла дорожка. Успокойтесь, дорогая. Не надо обманывать себя, надо хоть раз в жизни взглянуть правде прямо в глаза» (XI, 342).

Действующие лица пьесы разделяются на три группы: 1) владельцы сада, Гаев, Раневская, которая заявляет: «если уж так нужно продавать, то продавайте и меня вместе с садом»; Варя. 2) Лопахин — новый владелец. 3) Петя Трофимов и завороженная его речами о новой жизни Аня.

Бросается в глаза совершенно разная степень разработки характеров — Гаев, а особенно Раневская даны во всей сложности переживаний, противоречивого сочетания душевных достоинств и грехов, доброты, легкомыслия, ошибок. Аня и Петя Трофимов больше намечены, нежели изображены.

Немирович-Данченко, передавая в подробной телеграм-

ме 18 октября 1903 года первое впечатление от пьесы, оговаривался: «Слабее кажется пока Трофимов» (XX, 397).

На другой день после получения телеграммы Чехов объяснял О. Л. Книппер: «Меня главным образом пугала малоподвижность второго акта и недоделанность некоторая студента Трофимова. Ведь Трофимов то и дело в ссылке, его то и дело выгоняют из университета, а как ты изобразишь сии штуки»? (XX, 158).

Однако не только с «сими штуками» связана туманность образа вечного студента. Петя Трофимов жалуется Раневской на Варю: «Все лето не давала покоя ни мне, ни Ане, боялась, как бы у нас романа не вышло». И, возмущаясь, что его могут заподозрить в такой пошлости, он заявляет: «Мы выше любви!», на что Любовь Раневская отвечает: «А я вот, должно быть, ниже любви» (XI, 341).

Взглянем с этой точки зрения на три взаимосвязанных произведения: «У знакомых», «Невеста», «Вишневый сад». Подгорин, которого прочат в женихи Наде, пугается этой перспективы. «...он предпочел бы хороший фейерверк, или какую-нибудь процессию при лунном свете, или Варю, которая опять прочла бы «Железную дорогу», или другую женщину, которая, стоя на валу, там, где стоит теперь Надежда, рассказывала бы что-нибудь интересное, новое, не имеющее отношения ни к любви, ни к счастью, а если и говорила бы о любви, то чтобы это было призывом к новым формам жизни, высоким и разумным, накануне которых мы уже живем, быть может, и которые предчувствуем иногда...» (IX, 469).

Точно так же вне любви или, пользуясь словом Пети Трофимова, «выше любви» Саша в «Невесте». Когда Надя сообщает ему, что выходит замуж, он решительно заявляет: «Э, полно! Кому это нужно?» Не в женихе дело, а в Надиной судьбе: «и как бы там ни было, милая моя, надо вдуматься, надо понять, как нечиста, как безнравственна эта ваша праздная жизнь...» (IX, 438). А среди черновых заметок к «Невесте» находим такую: жених Нади падает перед

ней на колени — «В другое время, лет 20 назад это <...> показалось бы и трогательно быть может <...>, а теперь, в наше время А. А. [жених] <...> был уже отжившим типом...» (IX, 528, ср. в окончательном тексте — IX, 439).

После рассказа «Дама с собачкой» Чехов не напишет ни одного прозаического произведения о любви. Нет места любви ни в повести «В овраге», ни в «Архиерее», ни в «Невесте». Эта тема занимает большое место в пьесе «Три сестры». Но, в сущности, нет ее в «Вишневом саде» — слепое увлечение Раневской безнравственным человеком больше принадлежит прошлому; это «догорающее» чувство. Она сможет встречаться с «ним», пока не кончатся деньги, присланные тетушкой из Ярославля,— «а денег этих хватит не надолго» (XI, 354). Любовь Раневской так же обречена, как и ее сад [1].

Говоря о том, как постепенно складывались характеры основных действующих лиц, мы уже касались центрального образа-символа, с которым так или иначе связаны все персонажи пьесы,— поэтического образа «Вишневого сада». Без него пьеса не существует, не живет, как нет пьесы «Чайки» без символического образа чайки, без «колдовского озера». Это не внешняя перекличка. «Чайка» и «Вишневый сад» — два произведения, из которых одно открывает большую чеховскую драматургию, а другое — завершает.

Немировичу-Данченко принадлежит тонкое замечание: «Из всех драматических произведений только одна «Чайка» находится на одной и той же поэтической высоте, как «Вишневый сад» [2].

«Чайка» — первая необычная, странная, «еретическая»

---

[1] Чехов напишет В. Ф. Комиссаржевской о «Вишневом саде»: «Центральная роль в этой пьесе — женская, старая женщина, вся в прошлом, ничего в настоящем...» (6 января 1904 г., XX, 205).

[2] Вл. Немирович-Данченко. Предисловие к кн. Николая Эфроса «Вишневый сад», пьеса А. П. Чехова в постановке Московского Художественного театра. Петербург, 1919, стр. 12—13.

пьеса Чехова. Даже на фоне его самобытных пьес, никак не вмещающихся в традиционные представления,— «Иванов», «Леший»,— она резко выделяется своим образно-символическим строем. После провала «Чайки» Чехов дает зарок больше вообще не писать пьес, но затем, спустя пять лет, создает драму «Три сестры».

Здесь он отступает от той, условно говоря, открытой символичности (разумеется, в чеховском смысле), которая окрашивала «Чайку». Образы-символы как будто уходят вглубь.

Младшая сестра Ирина неподчеркнуто ассоциируется с белой птицей: свой день рожденья она встречает в белом платье; ей кажется: «Точно я на парусах, надо мной широкое голубое небо и носятся большие белые птицы», а Чебутыкин нежно говорит ей: «Птица моя белая...» (XI, 245). У Тузенбаха в рассуждениях о поисках счастья такое сравнение: «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...» (XI, 267). А в последнем акте Маша перед прощаньем с Вершининым в саду скажет: «А уже летят перелетные птицы... *(Глядит вверх.)* Лебеди, или гуси... Милые мои, счастливые мои...» (XI, 294).

А раньше, во II действии, Вершинин рассказывает о дневнике французского министра, писанном в тюрьме: «С каким упоением, восторгом упоминает он о птицах, которых видит в тюремном окне и которых не замечал раньше, когда он был министром. Теперь, конечно, когда он выпущен на свободу, он уже по-прежнему не замечает птиц» (XI, 269).

Мы помним, что в «Даме с собачкой» скрытно чувствовался контраст между поэтическим образом влюбленных, сравниваемых с птицами («и точно это были две перелетных птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках»), и холодными, хищными женщинами, которых Гуров знал раньше («кружева на их белье

казались ему тогда похожими на чешую»). Это один из самых скрытых и самых устойчивых контрастов у Чехова последних лет. Вспомним также повесть «В овраге» — Липа, похожая на жаворонка, и Аксинья, вызывающая ассоциацию со змеей (XI, 394 и 401). Так и в пьесе «Три сестры» — на втором плане, как будто не замечаемые ни героями, ни зрителями, проходят поэтические образы «белой птицы», перелетных птиц, а здесь, в доме, все большую власть забирает Наташа, о которой ее муж Андрей отзывается так: «Она честная, порядочная, ну, добрая, но в ней есть при всем том нечто принижающее ее до мелкого, слепого, этакого шаршавого животного. Во всяком случае она не человек» (XI, 294).

«Дама с собачкой», «В овраге», «Три сестры» — вещи, написанные после провала «Чайки». И в прозе и в пьесах на место открытой символичности «Чайки» приходят произведения со сложной системой глубоко скрытых, как бы внутренних символов, не показывающихся прямо «на поверхности».

В «Вишневом саде» Чехов снова возвращается к символичности «Чайки», хотя, конечно, не просто повторяет ее. Тогда одним из толчков к замыслу пьесы служило озеро. Теперь сходную роль играет сад. Обратимся еще раз к свидетельству Станиславского:

«...в воображении Чехова стало рисоваться окно старого помещичьего дома, через которое лезли в комнату ветки деревьев. Потом они зацвели снежно-белым цветом» [1].

Когда Чехов писал Ольге Леонардовне о пьесе: «Она чуть-чуть забрезжила в мозгу, как самый ранний рассвет...» (20 января 1902 года; XIX, 226) — возможно, «рассветом» и были снежно-белые вишневые деревья. Об этом можно лишь предполагать. Но когда туманный «рассвет» сменился уже «дневной» ясностью художественного представления, когда Чехов вообразил всю пьесу в целом, он писал о ней Станиславскому:

---

[1] К. С. Станиславский. Собрание сочинений в 8-ми томах, т. I, 1954, стр. 266.

«В голове она у меня уже готова. Называется «Вишневый сад», четыре акта, в первом акте в окна видны цветущие вишни, сплошной белый сад. И дамы в белых платьях» (5 февраля 1903 года; XX, 37).

И опять вспоминается: сообщая А. С. Суворину о работе над «Чайкой», Чехов в письме говорит: «...четыре акта, пейзаж (вид на озеро)»... (XVI, 271). Рассказывая о «Вишневом саде» Станиславскому, он также упоминает центральный образ-символ.

Ассоциация «белый сад» — «дамы в белых платьях» меньше всего случайна. В «Чайке» с образом белой птицы перекликалась героиня («открывается вид на озеро; луна над горизонтом, отражение ее в воде; на большом камне сидит Нина Заречная, вся в белом»; XI, 151). В «Вишневом саде» ассоциация, упомянутая в письме Чехова, также дана определенно. Здесь, как и в «Чайке», отношение с центральным образом-символом во многом определяет положение персонажа, его роль в пьесе.

Раневская не только заявляет: пусть и ее продают вместе с вишневым садом. Ее близость саду подчеркнута и образно. В I действии, глядя в окно на цветущие деревья, она восклицает: « — Посмотрите, покойная мама идет по саду... в белом платье! *(Смеется от радости.)* Это она». И потом, словно опомнившись: «Никого нет, мне показалось. Направо, на повороте к беседке, белое деревцо склонилось, похоже на женщину...» (XI, 321).

Резким контрастом звучат слова Лопахина, убеждающего Любовь Андреевну: «И вишневый сад, и землю необходимо отдать в аренду под дачи, сделать это теперь же, поскорее,— аукцион на носу!» (XI, 329).

Наряду с этими двумя прямо противоположными взглядами на вишневый сад есть и третий, связанный с образами Ани и Пети. Аня вначале любит свой сад; приехав, мечтает о встрече с ним: «Завтра утром встану, побегу в сад...» (XI, 313). Но чем больше она слушает восторженные речи Пети о светлом завтрашнем дне, тем сильнее отрывается от свое-

го любимого сада: «Что вы со мной сделали, Петя, отчего я уже не люблю вишневого сада, как прежде...» Петя ей отвечает: «Вся Россия наш сад» (XI, 336).

Можно стать и на такую точку зрения: дело, в конце концов, не в вишневом саде. Раз «вся Россия наш сад», то нечего и тужить об одном вишневом саде, тем более что им владели крепостники и с каждого листка, с каждого ствола глядят человеческие существа, души крепостных людей. В работах о последней пьесе Чехова такая или примерно такая точка зрения высказывалась. Однако принять ее можно только в том случае, если подходить к пьесе логически, отвлекаясь от того главного поэтического образа-символа, без которого нет пьесы.

«Чайка» была окружена своеобразной траурной рамкой. В «Вишневом саде» иное соотношение начала и конца, хотя столь же мало случайное. Пьеса начинается майским утром, поющими птицами, прекрасными цветущими деревьями, из которых одно напоминает героине покойную маму в белом платье... А в финале «чувствуется пустота», осень, «на дворе октябрь». И уже не белые деревья и женщины, а одинокий, забытый всеми старик Фирс «в белой жилетке», он оказывается запертым, «и только слышно, как в саду топором стучат по дереву».

Но этот контраст начала и финала никак нельзя назвать абсолютным: в первой сцене уже угрожающе просвечивал конец, и радостные восклицания о прекрасном саде все время перебивались опасениями и тревогами из-за предстоящих торгов. И какая незаметная тонкая деталь: белое деревцо было похоже на покойницу в белом.

О споре, который произошел между Чеховым и Художественным театром в истолковании пьесы, ее тональности и звучания, много писалось. Не раз уже мы сталкиваемся с тем, что чеховские творения вызывают резко различные отзывы — достаточно вспомнить высказывания о «Душечке» Горького и Толстого или письма к Чехову по поводу «Лешего» — «Дяди Вани» (одни считали, что, переделав одну

пьесу в другую, автор ее испортил, другие, что, наоборот, художественно возвысил). Прибавим к этому споры вокруг «Чайки», вокруг «Мужиков». Видимо, сама природа творчества Чехова во многом определяет тот огромный диапазон оценок, те за и против, которые рождают у критики и читателей его произведения.

Время проходит, но пишущим о Чехове в этом смысле не становится легче. Нельзя стать на одну только точку зрения и отмахнуться от обратной. Субъективно Чехов действительно задумывал «Вишневый сад» как комедию, почти водевиль,— не будем приводить всех его широкоизвестных высказываний на сей счет [1].

В письме 7 марта 1901 года, когда основная работа над «Вишневым садом» еще не начиналась, Чехов уверял Ольгу Леонардовну:

«Следующая пьеса, какую я напишу, будет непременно смешная, очень смешная, по крайней мере по замыслу» (XIX, 54).

Симптоматичная для Чехова оговорка: «Смешная, по крайней мере по замыслу». Противоречивость звучания «Вишневого сада», этой единственной в своем роде трагедии — драмы — комедии — фарса, начинается с ее творческой истории, с движения образов: от шутовски одетых лакеев — к Фирсу; от купца, который не может ничего придумать, кроме «Строго запрещается»,— к Лопахину.

---

[1] Напомним только письма — к О. Л. Книппер 22 апреля 1901 г. о «сильнейшем желании написать для Худож. театра 4-актный водевиль или комедию» (XIX, 76). 18 декабря 1901 г.: «А я все мечтаю написать смешную пьесу, где бы черт ходил коромыслом» (XIX, 197); М. П. Лилиной 15 сентября 1903 г.: «Вышла у меня не драма, а комедия, местами даже фарс...» (XX, 131); к О. Л. Книппер 21 сентября 1903 г.: «Последний акт будет веселый, да и вся пьеса веселая, легкомысленная...» (XX, 135). И, наконец, в письме ей же 10 апреля 1904 г. он недоумевает, почему пьесу упорно называют драмой: «Немирович и Алексеев <Станиславский> в моей пьесе видят положительно не то, что я написал» (XX, 265).

М. П. Лилина писала Чехову 11 ноября 1903 года: «Когда читали пьесу, многие плакали, даже мужчины, мне она показалась жизнерадостной, и даже на репетицию этой пьесы весело ездить, а сегодня, гуляя, я услыхала осенний шум деревьев, вспомнила «Чайку», потом «Вишневый сад», и почему-то мне представилось, что «Вишневый сад» не пьеса, а музыкальное произведение, симфония» [1].

Движение образов от жизнерадостных, веселых, к «осенним», печальным, восходящее к творческой истории пьесы, заново продолжалось в реакции первых читателей, исполнителей, зрителей «Вишневого сада».

В этом свете яснее становится характерность и, если так можно сказать, образная перспективность первых записей к «Вишневому саду». Чехов не только уверял, что напишет веселую пьесу,— он делал к ней шутливые, анекдотические заметки и заготовки.

Опять возникает перекличка с «Чайкой»: там — сначала перепутанные латинские пословицы («De gustibus aut bene aut nihil») — «Попали в запендю» — вместо «в западню». Все это — к будущему «репертуару» Шамраева. И только потом — заметки к Треплеву, к образу-символу озера («актриса, увидав пруд, зарыдала...»).

Так и здесь — еще до того как намечен главный мотив: «Имение скоро пойдет с молотка...» (I, 73, 5) — фиксируются комические, забавные фразы второстепенных персонажей.

Можно сказать, что пьесы «Чайка» и «Вишневый сад» начинаются дважды: сперва как разрозненные юмористические заготовки, предназначенные для второстепенных действующих лиц; затем как центральный образно-символический мотив [2].

---

[1] «Ежегодник Московского Художественного театра», 1944, т. I. М., 1946, стр. 238.

[2] Причем между водевильными персонажами и неводевильными нет четкой границы. Б. Зингерман пишет о «Вишневом саде»: «мы видим, как незаметны переходы от одного к другому — от Яши, Епиходова, Симеонова-Пищика к Варе, Ранев-

Вот первые заготовки к образу Симеонова-Пищика, далеко не главного героя «Вишневого сада»:

«Калигула [сказал, что если бы он] посадил в сенате лошадь, так вот я происхожу от этой лошади» (I, 67, 5).

«Голодная собака верует только в мясо» (I, 71, 6).

«Пословица: попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй» (I, 72, 8).

А уже на следующей страничке — «Имение скоро пойдет с молотка...» (I, 73, 5).

Три заметки — о Калигуле и лошади, о голодной собаке и пословицу: «Попал в стаю...» — Чехов перенес в IV книжку как нереализованные (стр. 2, № 14, стр. 2, № 15, стр. 4, № 3), а затем использовал в пьесе «Вишневый сад». Мы встречаемся с ними в монологе Симеонова-Пищика, открывающем III акт.

Прочитанные как черновые заметки, эти строчки выглядят безобидно и забавно. Но как будто тень упала на них в пьесе.

Вспомним начало III действия:

«Гостиная, отделенная аркой от залы. Горит люстра. Слышно, как в передней играет еврейский оркестр, тот самый, о котором упоминается во II акте. Вечер. В зале танцуют grand rond. Голос Симеонова-Пищика: — «Promenade à une paire!» Выходят в гостиную: в первой паре Пищик и Шарлотта Ивановна, во второй — Трофимов и Любовь Андреевна, в третьей — Аня с почтовым чиновником, в четвертой — Варя с начальником станции и т. д. Варя тихо плачет и, танцуя, утирает слезы. В последней паре Дуняша. Идут по гостиной, Пищик кричит: — «Grand rond, balancez!» и «Les cavaliers à genoux et remerciez vos dames!» (XI, 338).

---

ской, Пете Трофимову. В последней чеховской пьесе, подводящей итоги всем другим его театральным произведениям, водевильный и драматический мир искусно объединены, и рубежи между ними размыты...» (в его ст. «Водевили Чехова». Сб. «Вопросы театра — 72». М., «ВТО», 1973, стр. 198).

Еще идут авторские ремарки, действие только начинается, а уже возникает сложное ощущение трагикомического веселья, когда и танцуют, и выкрикивают танцевальные «команды», и кружатся, и утирают слезы. «Варя тихо плачет и, танцуя, утирает слезы» — эта ремарка особенно характерна для сложной интонации акта, когда все уже пододвинулось к развязке и тем нелепее музыка и танцы и все эти выкликанья Симеонова-Пищика: «Grand rond, balancez!»

Характерна и сама фамилия персонажа: «Симеонов-Пищик». Не «Семенов», а на старославянский, церковно-возвышенный лад — «Симеонов». И вдруг после такой торжественности — смешное, конфузливое «Пищик». С этим можно сравнить фамилию героев из «Крыжовника»: «Чимша-Гималайский». Рядом с возвышенными «Гималаями» — какая-то «Чимша».

И вот этот самый Симеонов-Пищик рассказывает о себе — этим открывается III действие:

«Я полнокровный, со мной уже два раза удар был, танцовать трудно, но, как говорится, попал в стаю, лай не лай, а хвостом виляй. Здоровье-то у меня лошадиное. Мой покойный родитель, шутник, царство небесное, насчет нашего происхождения говорил так, будто древний род наш Симеоновых-Пищиков происходит будто бы от той самой лошади, которую Калигула посадил в сенате... *(Садится.)* Но вот беда: денег нет! Голодная собака верует только в мясо...» (XI, 338).

На первый взгляд, перед нами простая реализация черновых записей: «Я происхожу от этой лошади», о голодной собаке, «попал в стаю». Но только на первый взгляд.

Слова о лошади Симеонов-Пищик произносит на нелепом балу, о котором Мейерхольд писал Чехову: «Веселье, в котором слышны звуки смерти» [1]. Уже одно это не дает вос-

---

[1] «Литературное наследство», т. 68, «Чехов». М., Изд. АН СССР, 1960, стр. 448. Письмо от 8 мая 1904 г.

принять их как только шутливые. Но дальше «лошадиный» мотив Пищика еще больше теряет комическую окраску.

Входит Лопахин. Пищик здоровается с ним, целуется, говоря: «Коньячком от тебя попахивает, милый мой, душа моя. А мы тут тоже веселимся» (XI, 347).

Замечательно это «тоже»: Лопахин веселится, потому что имение пошло с молотка, торги кончились, он, Лопахин, отныне хозяин вишневого сада. А они — Раневская, Гаев, Пищик, все обитатели — веселятся потому, что еще не знают ничего, тешатся пустыми надеждами. «А мы тут тоже веселимся» — фраза Пищика, незаметно подчеркивающая обманчивость всего этого бала, танцев, веселья.

И когда звучит монолог Лопахина — он больше не конфузится, а смеется, гордится, торжествует,— Пищик берет его под руку и, показывая на Раневскую, говорит вполголоса: «Она плачет. Пойдем в залу, пусть она одна... Пойдем...» — и уводит (XI, 349).

В IV действии Пищик врывается, запыхавшись: у него деньги, он раздает долги. И, подойдя к уезжающей Раневской, прощается. «А дойдет до вас слух, что мне конец пришел, вспомните вот эту самую... лошадь и скажите: «был на свете такой, сякой... Симеонов-Пищик... царство ему небесное»... Замечательнейшая погода... Да...» (XI, 356).

В начале III действия, во время танцев, Петя Трофимов говорил Пищику: «А у вас в фигуре в самом деле есть что-то лошадиное» (XI, 338). И Пищик, вначале представавший как большая, нелепая, неуклюжая фигура, как «что-то лошадиное», затем открывается новыми сторонами: и «лошадиное» это, и несуразное, и что-то доброе, неожиданно человеческое, грустное, одновременно и нелепое, и трогательное.

Комическая запись о персонаже, который произошел от лошади Калигулы, трансформировалась, обрела сложную тональность.

Можно было бы проследить развитие — от черновых записей к тексту и в тексте — образа гувернантки Шарлотты, и мы бы убедились, что оно идет примерно в том же направ-

лении, в каком развивается мотив «лошади Калигулы»: от словечек и шуточек — к печальному итогу, который не теряет, впрочем, юмористической окраски.

В IV действии Шарлотта тихо напевает.

«Гаев. Счастливая Шарлотта: поет!

Шарлотта *(берет узел, похожий на свернутого ребенка)*. Мой ребеночек, бай, бай... *(Слышится плач ребенка: уа, уа!..)* Замолчи, мой хороший, мой милый мальчик. *(Уа!.. Уа!..)* Мне тебя так жалко! *(Бросает узел на место.)* Так вы, пожалуйста, найдите мне место. Я не могу так» (XI, 355).

Напевающая Шарлотта — «Счастливая!» — так же мало весела, как танцующий Пищик. И столь же сложна интонация, с какой она говорит, напевает, фокусничает, изображает плач.

В I действии, едва только Шарлотта появлялась, ее просили показать фокус. В IV она показывает свой невеселый фокус с плачущим ребенком; ее последние слова в пьесе: «В городе мне жить негде. Надо уходить... *(Напевает.)* Все равно...» (XI, 355).

Вообще в чеховских пьесах персонажи часто напевают, но скрытая, внутренняя «мелодия» этих напевов бывает очень непростой. Вспомним, как напевает Дорн, узнавший о самоубийстве Треплева. Или как в «Дяде Ване» после слов Елены Андреевны: «Это мучительно» — играет на гитаре Телегин; как он тихо наигрывает после монолога «дяди Вани» о бессмысленно прожитой жизни (XI, 205, 211).

И напевающая Шарлотта, ее «Все равно» — это лишь один голос ее все более драматического душевного «двухголосья».

С развитием второстепенных персонажей «Вишневого сада» — Симеонова-Пищика, Шарлотты, Епиходова [1] — пере-

---

[1] Мы не говорили о Епиходове; трагикомический характер этого персонажа хорошо передан в словах Раневской: «А я люблю Епиходова. Когда он говорит о своих несчастьях, то становится смешно» (XI, 600, авторская рукопись).

кликается и судьба одного мотива: он выражен в словечке «недотепа».

В I записную книжку вносится смешная фамилия: «Варвара Недотепина» (I, 119, 7). Трудно сказать, в какой степени это связано с образом Вари. Во всяком случае, перед нами больше чем простая фамилия, если так можно сказать, образная фамилия. Запись относится к осени 1901 года. Затем появляется заметка: «Недотепа... на кресте его кто-то написал: «Здесь лежит недотепа» (I, 130, 1).

Это слово пройдет сквозь всю пьесу. Его повторяет Фирс, за ним — Раневская: «Как вот говорит наш Фирс, вы недотепа» (Трофимову, XI, 343). Вначале оно выглядит как характерное словечко, присказка — не больше. Но постепенно оно все больше связывается с представлением об обитателях вишневого сада. И это же слово, наконец, увенчивает собою всю пьесу. Оставшись один, Фирс садится на диван и бормочет: «...Жизнь-то прошла, словно и не жил... *(Ложится.)* Я полежу... Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх, ты... недотепа!.. *(Лежит неподвижно.)*

*(Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву)»* (XI, 360).

Вот на какую «музыку» положено в финале это словечко. «Недотепа», печальный звук струны, удары топора — все это связывается в целостное и полифоническое звучание.

Путь от первой записи «Варвара Недотепина» до последнего слова «Недотепа» — одно из многих измерений того огромного пути, который прошла пьеса в своем творческом становлении и развитии.

Она вся как будто подергивалась угасающим сумеречным светом, «мраком неизвестности». Когда прочитываешь ее до конца — незаметные поначалу подробности связываются друг с другом.

И то, что начинается пьеса с упоминания умерших:

«Гаев. А без тебя тут няня умерла.

Любовь Андреевна *(садится и пьет кофе)*. Да, царство небесное. Мне писали.

Гаев. И Анастасий умер...» (XI, 317).

И то, что Раневская принимает белое склонившееся деревцо за покойную маму и потом плачет об утонувшем сыне.

И то, что, по словам Трофимова, в имении и в саду, принадлежавшим крепостникам, «с каждой вишни <...>, с каждого листка, с каждого ствола» глядят человеческие существа — жившие и умершие (XI, 336).

И то, что Шарлотта баюкает узел как запеленатого ребенка, а потом бросает его на место.

А в конце пьесы выходит Фирс — и не то замирает, не то умирает...

Все эти эпизоды, ситуации, реплики, такие разные,— неуловимо родственны: их отличает тихая стремительность переходов от жизни к смерти, к небытию. И дело не только в самих этих местах. Читая «Вишневый сад», вы все время испытываете ощущение, что перед вами не в полном смысле живая жизнь, но как будто жизнь, на глазах изживаемая, замирающая, подобно отдаленному звуку лопнувшей струны, который печально плывет «точно с неба».

Так постепенно менялась тональность и атмосфера последней пьесы Чехова, которую он писал, отдавая весь остаток своих сил, и о которой сказал, что она «будет непременно смешная, очень смешная, по крайней мере по замыслу».

# 14

## ОГЛАВЛЕНИЕ БУДУЩЕГО

Вспомним еще раз строчки из письма Чехова Ольге Леонардовне:

«Ты жалуешься в письме своем, что я пишу кратко. Милая, это почерк у меня мелкий. Впрочем, и мысли теперь у меня не разгонистые, едва вымолвить успел два-три слова, как и ставь уже точку...» (31 августа 1901 года; XIX, 127) [1].

Не только слова и мысли — жизнь Чехова была «не разгонистой». Конец набегал незаметно и стремительно. «Он ахнуть не успел, как на него медведь насел»...

Еще недавно исполнилось сорок лет, а Чехов чувствует себя уже на склоне лет, чуть ли не на самом краю.

16 марта 1901 года — Ольге Леонардовне: «Здравие мое становится, по-видимому, совсем стариковским — так что ты в моей особе получишь не супруга, а дедушку, кстати сказать». И подпись — «Твой старец Ant.» (XIX, 62). Спустя неделю: «В Ялте уже весна совершенная, все деревья в цвету, многое отцвело (в том числе и я)...» (А. Л. Вишневскому, 23 марта 1901 года; XIX, 66).

Вскоре после мартовского кровотечения в 1897 году Чехов подписал одно свое письмо — «Ваш калека» (Е. М. Шавровой, 26 марта; XVII, 50). Так он переиначил ее

---

[1] А вот что писал Чехову А. И. Сумбатов-Южин, прочитав рассказ «Человек в футляре»: «Уж очень коротко пишешь, ей богу. Не говорю уже, как редко! Ведь это хвостик, этюд. И так читать почти нечего, а тут набредешь на что-нибудь живое, чуть разлакомишься — хлоп, конец» (14 сентября 1898 г. *ОР ГБЛ*).

подпись — «Ваша коллега». «Видите, какой я калека»,— говорит он Н. М. Линтваревой после выписки из клиники А. А. Остроумова (1 мая 1897 года; XVII, 75) [1].

Теперь, в начале 900-х годов, к слову «калека» прибавилось другое определение, полушутливое, но совсем невеселое — «старик».

3 августа 1901 года Чехов посылает сестре письмо-завещание. Оно кончается словами: «Помогай бедным. Береги мать. Живите мирно» (XIX, 115). Чувствуется в этих словах «итоговость», мысленно подведенная черта; и даже некоторая отрешенность — так не напишет человек, который рассчитывает еще долго оставаться на этой земле. Завещание не «на случай» смерти, но в виду надвигающейся смерти.

Когда говорят о Чехове — добром, чутком, деликатном, поэтичном, часто забывают этот точный и неумолимый отсчет чеховского времени, строгое ощущение близящегося конца.

И снова думаешь о том, что краткость — не только сестра таланта. Она и сестра чеховской жизни. Малый срок отпущен писателю. Сама его жизнь похожа на роман, сжатый до небольшой повести,— как писали в старину, «повести временны́х лет».

О своем недуге, о том, что́ он означает, чем грозит, Чехов всерьез не говорит — больше мимоходом, к слову. 26 апреля 1901 года в письме к О. Л. Книппер: «У меня все в порядке, всё, кроме одного пустяка — здоровья» (XIX, 78). И уже следующая фраза — совсем о другом.

В марте 1903 года Чехов идет на прием к проф. А. А. Остроумову — «и тот,— рассказывает он в письме А. С. Суворину,— осмотрев меня как следует, обругал меня, сказал, что здоровье мое прескверно...» И дальше: «Ты, говорит, калека» (17 июня 1903 года; XX, 112—113).

---

[1] 6 апреля 1897 г. И. Л. Щеглов-Леонтьев записал в дневнике о Чехове: «Увы, и он, наш номер первый, зачислен в «инвалиды» («Литературное наследство», т. 68, «Чехов». М., Изд. АН СССР, 1960, стр. 485).

В I книжке есть запись:

«Со мною сестра или жена... Ночью она вдруг плачет.— Что с тобой? Отчего ты? — Молчание» (I, 118, 4).

Вполне возможно, что это творческая заготовка. Но каждый раз, когда, листая записные книжки, наталкиваешься на нее, она кажется автобиографической. Как будто запись о том, что это его, Антона Павловича, безнадежно больного, тихо, стараясь не выдать себя, оплакивают родные. Но это лишь кажется так.

Уже написано завещание, намечено распределение имущества между будущими наследниками, но записной книжке Чехов не выдает ни одной мысли о своей близящейся кончине.

Перенесемся в другое время: записная книжка Ильи Ильфа. Как свидетельствует Е. Петров, только в двух местах Ильф вспоминает о своей болезни.

«Такой грозный ледяной весенний вечер, что холодно и страшно делается на душе. Ужасно как мне не повезло». И — «...так мне грустно, как всегда, когда я думаю о случившейся беде» [1].

Такие фразы у Чехова невозможны. В его записной книжке последних лет можно встретить лишь отдаленное упоминание о том, что будет «за чертой»: «Как я буду лежать в могиле один, так в сущности я и живу одиноким» (I, 121, 14).

Примерно в конце 90-х годов Чехов начинает переписывать в специальную записную книжку свои неосуществленные заголовки, заметки, замыслы. До сих пор свои записи, реализованные, вошедшие в произведения, он вычеркивал: каждую строку, заметку крест-накрест и так же — всю страницу. Теперь он начинает обводить чернилами карандашные записи, еще не использованные [2]. И позднее переписывает

---

[1] И. Ильф. Записные книжки. 1925—1937. М., «Советский писатель», 1957, стр. 31—32, 142, 183.

[2] Н. Г. Гарин-Михайловский вспоминал о последней встрече с Чеховым в Ялте: «— Вы знаете, что я делаю? — встретил

их в записную книжку, которую называют IV. Ее текст впервые публикуется отдельно в Полном собрании сочинений и писем, издаваемом Институтом мировой литературы.

IV записная книжка — итог накопленного в чеховской творческой лаборатории. Перечень задуманного, но ненаписанного. Чехов, как мы помним, не довел переписывания до конца. Очевидно, помешала болезнь.

В сентябре 1903 года он пишет о «Вишневом саде»: «Пьесу я почти кончил, надо бы переписывать, мешает недуг, а диктовать не могу» (М. А. Членову; XX, 130).

О многом здесь можно только догадываться. О чем думал он, слабеющий, слабый не по годам, когда переносил десятки своих заметок? Ведь работы над ними хватило бы на многие годы. Достаточно сказать, что Чехов успел переписать 365 заметок. Триста шестьдесят пять — сколько дней в году. А мы видели, какое богатство таит только одна чеховская заметка.

Переписывая из I записной книжки, он остановился на 118 странице, на заметке: «Когда у актера есть деньги, то он шлет не письма, а телеграммы» (I, 118, 6). Всего в I книжке 141 заполненная страница — значит, заметки 23-х страниц книжки остались непереписанными. Иначе говоря, 365 нереализованных заметок — это еще не все, фактически их больше, часть осталась не перенесенной в IV книжку.

О чем же думал Чехов, перенося записи — «листов на

---

он меня.— В эту записную книжку я больше десяти лет заношу все свои впечатления. Карандаш стал стираться, и вот я решил навести чернилом: как видите, уже кончаю.

Он добродушно похлопал по книжке и сказал: — Листов в пятьсот еще не использованного материала. Лет на пять работы. Если напишу, семья останется обеспеченной» (Н. Гарин. Памяти Чехова. В сб. «А. П. Чехов в воспоминаниях современников». М., ГИХЛ, 1960, стр. 659). Комментаторы сообщают, что Чехов обвел чернилами неиспользованные записи в 1903 г. (см. там же, стр. 792). Очевидно, они основываются на свидетельстве Н. Гарина-Михайловского, бывшего у Чехова в апреле 1903 г. Но это ошибка: Чехов обвел чернилами свои записи раньше.

пятьсот еще не использованного материала»? Может быть, не только о том, какое это богатство, но и о том, что ему оно уже не по силам?

«Ах, какая масса сюжетов в моей голове,— читаем в его письме Ольге Леонардовне,— как хочется писать, но чувствую, чего-то не хватает — в обстановке ли, в здоровье ли» (23 января 1903 года, XX, 25).

Записные книжки полнились как закрома, как сокровищницы, а сил оставалось все меньше.

Заканчивая «Вишневый сад», Чехов сообщал: «Пишу ежедневно, хотя и понемногу, но все же пишу. Я пришлю пьесу, ты прочтешь ее и увидишь, что можно было бы сделать из сюжета при благоприятных обстоятельствах, то есть при здоровье» (к О. Л. Книппер, 2 октября 1903 года; XX, 143).

IV записная книжка— свод того, что мог бы сделать Чехов «при благоприятных обстоятельствах, то есть при здоровье»; перечень всего, что отняла смерть Чехова у нас, его читателей.

Всю свою жизнь писатель рос и развивался как бы вместе со своим творчеством — снова и снова обращался к прежним своим произведениям, заново их правил, шлифовал, готовя для новых изданий, порой серьезно переделывал. И вот теперь, переписывая задуманное, заготовленное в специальную записную книжку, он как бы забирает с собой в будущее свои замыслы. Убористым почерком, мелким,— с каждым годом все более мелким, бисерным — перебеляет ровно и аккуратно.

Пойдем вслед за ним, за его пером.

На первой странице IV книжки:

«Зачем Гамлету было хлопотать о видениях после смерти, когда самое жизнь посещают видения пострашнее?» (IV, 1, 6).

О том, что́ собирался делать Чехов с этой записью, гадать не будем. Скажем только: перед нами одна из самых важных, долговременных мыслей, проходящая сквозь все

его творчество. Еще в юношеской пьесе Чехова без названия, относящейся к концу 70-х годов, то есть на самой ранней заре творчества, главный герой Платонов решает — быть ему или не быть, жить или кончить самоубийством; беря в руки револьвер, он говорит: «Гамлет боялся сновидений... Я боюсь... жизни!» (XII, 161).

Спустя больше десятилетия Чехов записывает в I записной книжке в 1891 году:

«Зачем Гамлету было хлопотать о видениях после смерти, когда самое жизнь посещают видения пострашнее?» В книге «Из архива А. П. Чехова. Публикации» — в основном издании, по которому мы цитируем записные книжки (с некоторыми поправками),— комментатор не поясняет этой заметки. А между тем она относится к рассказу «Страх», опубликованному в 1892 году. Повествование ведется от первого лица — подзаголовок: «Рассказ моего приятеля». Герой описывает свои дружеские отношения с четой Силиных — Дмитрием Петровичем и Марией Сергеевной. Однажды у него происходит с приятелем такой разговор. Дмитрий Петрович спрашивает, «грустно улыбаясь».

«— Скажите мне, дорогой мой, почему это, когда мы хотим рассказать что-нибудь страшное, таинственное и фантастическое, то черпаем материал не из жизни, а непременно из мира привидений и загробных теней?

— Страшно то, что непонятно.

— А разве жизнь вам понятна? Скажите: разве жизнь вы понимаете больше, чем загробный мир?» (VIII, 164).

И Дмитрий Петрович сам себе отвечает:

« — Наша жизнь и загробный мир одинаково непонятны и страшны. Кто боится привидений, тот должен бояться и меня, и этих огней, и неба, так как все это, если вдуматься хорошенько, непостижимо и фантастично не менее, чем выходцы с того света. Принц Гамлет не убивал себя потому, что боялся тех видений, которые, быть может, посетили бы его смертный сон; этот его знаменитый монолог мне нравится, но, откровенно говоря, он никогда не трогал меня за ду-

шу <...> Что и говорить, страшны видения, но страшна и жизнь. Я, голубчик, не понимаю и боюсь жизни <...> Мне страшна главным образом обыденщина, от которой никто из нас не может спрятаться» (VIII, 164—165).

Все, что дальше рассказывает Дмитрий Петрович, подтверждает его главную мысль: страшно — не страшное, не фантастическое, не исключительное, а самое что ни есть будничное, обыденное. Пугающе странной, мучительно-парадоксальной оказывается и его семейная жизнь — он безнадежно влюблен в жену, которая верна ему, от которой у него двое детей, но которая к нему совершенно равнодушна: «Разве это не страшнее привидений?» (VIII, 167).

Дальше герой-рассказчик говорит о своем ночном свидании с женой Дмитрия Петровича, о любовных клятвах, восторгах; о растерянности мужа, который все узнает.

Кончается рассказ так:

«В тот же день я уехал в Петербург, и с Дмитрием Петровичем и его женой уж больше ни разу не виделся. Говорят, что они продолжают жить вместе» (VIII, 173).

Последняя фраза — высшая точка в развитии темы «страшно — не страшное». Видимое, внешнее благополучие семейной жизни Силиных рухнуло, жена почти открыто изменила мужу, она любит другого. Но все равно жизнь с ее обыденщиной идет своим путем. «Ночной» сюжет не в силах повернуть ее ровного и однообразного «дневного» течения.

Так реализовалась давняя чеховская мысль о Гамлете и видениях.

Рассуждения Дмитрия Петровича перекликаются с мыслями тургеневского героя — в рассказе-этюде «Довольно (отрывок из записок умершего художника)». Подобно чеховскому персонажу, герой Тургенева тоже отталкивается от Шекспира. Ему на память приходят «ведьмы, призраки, привидения» из «Макбета».

«Увы! — восклицает он,— не привидения, не фантастические, подземные силы страшны; не страшна гофманщина,

под каким бы видом она ни являлась... Страшно то, что нет ничего страшного, что сама суть жизни мелко-неинтересна — и нищенски-плоска»[1].

Чехов наследует тургеневскую тему «не страшного страшного». Он углубляет ее тем, что «мельчит», доводит до трагичности еще более мелких, незначительных мелочей, мелководья, будничности.

Мысль Тургенева о «трагической нетрагичности» современной действительности толкала его к отвращению от «прозы жизни», к уходу в сферу вечного — красоты, любви, искусства. Чехов жестче, трезвее, суровее — это особенно ощутимо, когда сравниваешь эмоционально приподнятое, взволнованное, отрывочное повествование в рассказе «Довольно» и речь героя в чеховском «Страхе».

«Довольно» уже предвещает переход к «Стихотворениям в прозе». Самый жанр этот чужд Чехову — прозаику, лишенному открытой поэтичности. «Стихотворения в прозе» или нечто, отдаленно их напоминающее, скорее можно встретить в речи чеховских персонажей, за которых автор, так сказать, прямой ответственности не несет (монолог Сони «Мы отдохнем» в пьесе «Дядя Ваня», Ани — о проданном вишневом саде[2].

Мысль о том, что «страшно нестрашное», у Чехова больше приземлена, слита с представлением о жизни во всей ее реальной будничности, пошловатой повседневности. Не поэтическое отталкивание от прозы жизни, но глубокое погружение в самую толщу быта, стремление в мельчайших его порах и клетках проследить симптомы будущих перемен.

---

[1] И. С. Тургенев. Полное собрание сочинений и писем в 28-ми томах, т. IX. Сочинения. М.— Л., «Наука», 1965, стр. 118.

[2] Сказанное нельзя понимать прямолинейно. Некоторые сближения чеховского повествования с жанром «Стихотворений в прозе» порой оказываются возможными. Напомним, что, работая над повестью «Степь», Чехов писал 23 января 1888 г.: «Откровенно говоря, выжимаю из себя, натужусь и надуваюсь, но все-таки в общем она <повесть> не удовлетворяет меня, хотя местами и попадаются в ней «стихи в прозе» (XIV, 23).

Путь Чехова сходится здесь с общим движением русской прозы второй половины XIX века. В конце 70-х — в начале 80-х годов, то есть в пору, когда Чехов начинал свою литературную деятельность, в журнале «Отечественные записки» публикуется роман Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия». В IX главе описывается «эстетический спор» между героями. Глумов доказывает, что современная жизнь не дает материала для трагедии. Соглашаясь с ним, другой персонаж рассуждает: «как мы, можно сказать, с малолетства промежду скоропостижных трагедиев ходим, то со временем так привыкаем к ним, что хоть и видим трагедию, а в мыслях думаем, что это просто «такая жизнь».

Замечание это вывело на сцену новую тему: «Привычка к трагедиям». Какого рода влияние оказывает на жизнь «привычка к трагедиям»?»

Один из участников спора говорит о человеке, который «до того принюхался к трагическим запахам, что ничего уж и различить не может».

« — Да ведь это именно настоящая трагедия и есть! — горячился я,— подумайте! разве не ужасно видеть эти легионы людей, которые всю жизнь «промежду трагедиев» — и даже не понимают этого! Воля ваша, а это такая трагедия и притом не в одном, а в бесчисленном множестве актов,— об которой даже помыслить без содрогания трудно!»[1]

Щедрин вплотную подходит к тому пониманию прозаической трагедии — невидимой, незамечаемой, слитой с ровным течением жизни,— которое связывается у нас с именем Чехова. Автор «Палаты № 6», описывая, как сторож Никита избивает больного, замечает: «и страшно тут не то, что его бьют,— к этому можно привыкнуть, а то, что это отупевшее животное не отвечает на побои ни звуком, ни движением, ни выражением глаз, а только слегка покачивается, как тяжелая бочка» (VIII, 116).

---

[1] М. Е. Салтыков-Щедрин. Собрание сочинений в 20-ти томах, т. 15. М., «Художественная литература», кн. I, 1973, стр. 104.

И еще один писатель вспоминается, когда мы думаем о тех, кто вместе с Чеховым подходил к пониманию скрытой, обыденной трагедии,— Короленко. Ему принадлежит рассказ, знаменательно озаглавленный: «Не страшное». Правда, написан он в начале 900-х годов, то есть в ту пору, когда уже опубликованы многие чеховские рассказы на тему «нестрашной» трагедии. 10 марта 1901 года Короленко писал Батюшкову: «Я работаю. Кончаю рассказ (листа в три). Заглавие (пока) «Не страшное» (из подслушанных разговоров). Тема для меня самого неожиданная. Не знаю, что выходит, но меня захватило сильно. «Не страшное» — это то обыкновенное, повседневное, к чему мы все присмотрелись и притерпелись и в чем разве какая-нибудь кричащая случайность вскрывает для нас трагическую и действительно «страшную» сущность» [1]. Рассказ так и строится: будничная, спокойная, однообразная жизнь героев вдруг как будто разрывается и под ней обнаруживаются трагические глубины, которые раньше не были видны.

«Да,— говорит герой,— есть в этом обыкновенном, в этой смиренной и спокойной на вид жизни благодатных уголков свой ужас... специфический, так сказать, не сразу заметный, серый... Где тут, собственно, злодеи, где жертвы...» [2]

Тема, которую Короленко считал для себя неожиданной, для Чехова глубоко органична. В его творчестве трагическое как целостное, исключительное и необычайное последовательно дробится, мельчится, не теряя, однако, своей сущности. О человеке, превращенном в «отупевшее животное», можно сказать словами щедринского героя: «Да ведь это именно настоящая трагедия и есть!»

«Он обладал редким ясновидением бесчисленных микроскопически мелких недоразумений, странностей и нелепостей, из которых соткалась людская жизнь и которых мы

---

[1] В. Г. Короленко. Собрание сочинений в 10-ти томах, т. 3. М., ГИХЛ, 1954, стр. 464.

[2] Там же, стр. 393.

обыкновенно не замечаем, не чувствуем и не стыдимся,— писал о Чехове историк В. О. Ключевский,— по привычке к ним или по привычке от размышления, по притупленности самочувствия и совести, как крепко спящий человек не чувствует, что по нему ползает и кусает его» [1].

Страшные видения и — еще более страшная реальность, ужас потустороннего и находящегося «по эту сторону» — вот мотивы многочисленных заметок чеховских записных книжек.

«Увы, ужасны не скелеты, а то, что я уже не боюсь этих скелетов» (I, 112, 9. Запись тоже переносится в IV книжку — IV, 17, 9).

Туда же переписывает Чехов: «Смерть страшна, но еще страшнее было бы сознание, что будешь жить вечно и никогда не умрешь» (I, 101, 10—IV, 12, 9).

В наброске монолога царя Соломона:

«О, как темна жизнь! Никакая ночь во дни детства не ужасала меня так своим мраком, как мое не постигаемое бытие» (XII, 316).

В рассказе «Страх» мотив видений Гамлета и ужаса «видений» самой жизни, казалось бы, был уже полностью исчерпан. Почему же Чехов перенес запись «Зачем Гамлету было хлопотать о видениях...» в IV книжку как неиспользованную? Может быть, просто ошибка памяти, писатель забыл о своем рассказе «Страх»?

Но Чехов редко забывал и ошибался в подобных случаях. Мы не раз встречаемся с тем, что тот или иной образный мотив, мысль реализуется в произведении, но им не исчерпывается. И, написав рассказ, повесть, Чехов после публикации продолжает снова и снова возвращаться к исходному поэтическому «зерну» [2].

---

[1] В. О. Ключевский. О Чехове. Публикация А. Кизеветтера. «Русские ведомости», 2 июля 1914 г., № 151.

[2] Интересные наблюдения над тем, как соотносятся у Чехова замысел и произведение, делает Л. М. Долотова в статье «Мотив и произведение» («Рассказ старшего садовника», «Убийство» и др.» Сб. «В творческой лаборатории Чехова». М., 1974).

Запись «Зачем Гамлету было хлопотать о видениях...» восходит к юношеской пьесе Чехова без названия, она ведет к рассказу «Страх», реализуется в нем, но не исчерпывается; она продолжает свою жизнь и после него, перекликается с другими заметками записной книжки. И наконец, переносится в IV книжку как материал для будущей работы.

За одной записью встает все творчество Чехова.

Дело не только в том, что запись оказывается не случайной. В ней, как в некоем гене, заложены существенные особенности писательского ви́дения жизни. Иначе говоря, в ней проявляется органичность творчества, его нехаотичность, его «структурная почва».

Чем крупней и значительней писатель, тем меньше сделанное им «рассыпается». Тем более тесно связывается его творческая заготовка не только с определенными произведениями, но с многими, со всем его творчеством; оно выступает в этом смысле целостным как единое произведение.

В свою «книжку будущего», IV записную книжку, Чехов переносит записи одну за другой, каждая как бы живет своей собственной «микрожизнью». Но мы видим, что записи связываются друг с другом, образуют скрытые внутренние циклы, серии, потоки. В этом внутренняя сосредоточенность Чехова-художника, сконцентрированность его творческого внимания.

На той же 1 странице IV записной книжки, где запись о Гамлете и видениях, читаем:

«Один действительный статский советник взглянул на красивый ландшафт и сказал: — Какое чудесное отправление природы!» (IV, 1, 10, из I, 41, 4).

Для автора «Человека в футляре» язык — один из важнейших «симптомов» состояния человеческой натуры. Учитель Беликов не только ходил в жаркую погоду в галошах и с зонтиком. У него, если можно так сказать, и речь «в галошах». Она вся состоит из оборотов — «взвесить предстоящие обязанности», «я не подавал никакого повода к такой

насмешке», «эта забава совершенно неприлична для воспитателя юношества». Можно сказать, что футлярность его языка — в педантической, неодушевленной правильности, которая, кажется, уже доводится до садизма.

В записных книжках Чехов непрерывно фиксирует «футляризмы» языка, слова и обороты чинные, чиновнические, теряющие живость, непосредственность, превращенные в мертвые стереотипы.

«Писарь посылает жене из города фунт икры с запиской: «Посылаю Вам фунт икры для удовлетворения Вашей физической потребности» (I, 95, 6).

«Педагогу: Его местоимению Ив. Ив. Груздеву» (I, 101, 5).

«Принимая во внимание, милтисдарь, исходя из того положения, милтисдарь» (I, 102, 8, перенесено в IV книжку IV, 12, 8).

«Мой папа имел до Станислава 2-й степени включительно» (I, 134, 7).

«Учитель: «крушение поезда с человеческими жертвами»... Это не так. Надо: «крушение поезда, имевшее своим последствием человеческие жертвы»... «по причине собравшихся гостей»... (I, 137, 1).

«Она любит слово компромисс и часто употребляет его: «Я неспособна на компромисс»... «доска, имеющая форму параллелепипеда» (I, 139, 2).

«...что совершивается следующим образом»... (I, 141, 2).

Запись об «отправлении природы», перенесенная в IV книжку, находится в большом ряду заметок, где часть речи — местоимение — превращается в чин («Его местоимение»), где обороты не рождаются, а механически конструируются, где живой и действенный глагол теряется среди наползающих друг на друга существительных и причастий.

Язык человека и его «чиновность», сухость, футлярность — постоянная тема размышлений Чехова. В его письмах:

«...какая гадость чиновничий язык! Исходя из того поло-

жения... с одной стороны... с другой же стороны — и все это без всякой надобности. «Тем не менее» и «по мере того» чиновники сочинили. Я читаю и отплевываюсь. Особенно паршиво пишет молодежь. Неясно, холодно и неизящно; пишет сукин сын, точно холодный в гробу лежит» (А. С. Суворину, 24 августа 1893 года; XVI, 85). Последние строки вызывают в нашей памяти запись к «Человеку в футляре» — «Когда лежал в гробу, то казалось улыбался: нашел свой идеал» (I, 86, 2). Так неожиданно пересекаются мысли о языке и о футляре.

«Я получил из управления пошлое чиновницкое письмо: «Впоследствие письма Вашего и т. д. Выставлен номер. Не вследствие, а впоследствие. Экая духота» (А. С. Суворину, 11 ноября 1893 года, XVI, 98).

«...согласно Вашего письма,— как говорят чиновники» (А. С. Суворину, 27 января 1898 года; XVII, 222).

О подаренной папке: «Только когда приедете в Ялту, я попрошу Вас закрасить вывеску «текущие работы». Это похоже на «входящие и исходящие» (Б. А. Лазаревскому, 2 апреля 1900 года; XVIII, 359).

Если мы сопоставим два этих ряда — высказывания Чехова в письмах и его заметки в записных книжках,— ясно проступают и сходство и различие между ними. Высказывания и записи объединены темой: «какая гадость чиновничий язык!» Но в первом случае Чехов приводит отдельные примеры этой «гадости». Во втором — в наброске начинает сквозить характер человека, произносящего чиновничьи — механические слова. В первом — «Не вследствие, а впоследствие». Во втором: «Мой папа имел до Станислава 2-й степени включительно». Начинается фраза по-человечески, даже чуть по-детски простодушно. Контраст между «мой папа» и «до Станислава 2-й степени включительно», то есть контраст между естественным, живым и — формальным, казенным, контраст, сведенный в одну короткую фразу, придает заметке ту анекдотичность, парадоксальность, которая отличает чеховские записи.

Сходное противоречие в заметке — «Писарь посылает жене...». Этот писарь обращен к своей собственной жене не родственной, не «мужниной» стороной, но писарской — он объясняется с ней как с незнакомой. Язык — средство общения — превращается в средство разобщения.

Запись эта затем используется в повести «В овраге». В начале II главы:

«Старший сын Анисим приезжал домой очень редко, только в большие праздники, но зато часто присылал с земляками гостинцы и письма, написанные чьим-то чужим почерком, очень красивым, всякий раз на листе писчей бумаги в виде прошения. Письма были полны выражений, каких Анисим никогда не употреблял в разговоре: «Любезные папаша и мамаша, посылаю вам фунт цветочного чаю для удовлетворения вашей физической потребности» (IX, 382).

Здесь тот же контраст — после по-домашнему обходительных слов «папаша и мамаша» тем резче выделяется это «удовлетворение... физической потребности». То, что было заложено в черновой заметке, получает в повести новое наполнение. Противоречие «языковое» углубляется, уходит в самую натуру Анисима. Он привык к жизни как она есть, раз и навсегда задана: «Кто к чему приставлен, мамаша» (IX, 391). Но порою он вдруг выпадает из проторенной колеи, начинает остро и мучительно ощущать свои грехи, просит у бога прощения и пощады (см., например, сцену — Анисим на свадьбе; IX, 387—388). А затем — снова возвращается к тому, к чему он «приставлен», к жульничеству, к фальшивым деньгам. Сосланный в Сибирь на каторгу вместе со своим другом и учителем Самородовым, Анисим в конце повести опять напоминает о себе: «Как-то пришло от него письмо, написанное в стихах, на большом листе бумаги в виде прошения, все тем же великолепным почерком. Очевидно, и его друг Самородов отбывал вместе с ним наказание. Под стихами было написано некрасивым, едва разборчивым почерком одна строчка: «Я все болею тут, мне тяжко, помогите ради Христа» (IX, 413).

Так, углубляясь, доходит до трагического звучания мотив, зафиксированный в записи об «удовлетворении физической потребности». На этом примере ясно видно движение образной мысли — от языка к характеру, от столкновения «живых» и «неживых» оборотов — к противоречию живого и неживого в натуре героя.

Мы не знаем, какая судьба ожидала запись о «чудесном отправлении природы», перенесенную в IV книжку. Но обращение к другим примерам, в чем-то «однонаправленным», позволяет ощутить то, что таится в подобных, казалось бы, чисто анекдотических заметках.

Но у Чехова нет ничего чисто анекдотического.

Заметки о чиновничьем языке образуют один из тех «концентрических кругов», которыми охватывается тема футляра. Вот другой круг — не зачиновленный язык, а сама природа.

В IV книжку переносится запись:

«Был прекрасный строевой лес; назначили лесничего — и через 2 года леса нет, шелкопряд». (IV, 11, 15; из I, 99, 8).

Вариант этой заметки:

«Лесничий с погонами, который никогда не видел леса» (III, 74, 2).

Переносится в IV книжку и такая запись:

«Видел владелицу фабрики, мать семейства, богатую русскую женщину, которая никогда не видала в России сирени» (IV, 6, 8; из I, 81, 6).

Постепенное «оравнодушивание», отупение человека проявляется в разнообразных симптомах: жесткой, сухой, казенной становится его речь. Он перестает замечать живую природу.

Среди заметок, перенесенных в IV книжку:

«На месте когда-то бывшей усадьбы и следа нет, уцелел один только куст сирени, который не цветет почему-то» (IV, 16, 15; из I, 111, 7).

Вспомним Печенегов хутор («Нигде кругом не было видно ни воды, ни деревьев»; IX, 223); записи к образу Лопа-

хина («в усадьбе везде надписи: «посторонним вход запрещен», «цветов не топтать» и проч.»; I, 129, 3; ср. III, 83, 5). На память приходит «Черный монах»: Коврин, выздоровев, становится скучным, вялым. Приехав в деревню, к тестю, он выходит в сад: «Угрюмые сосны с мохнатыми корнями, которые в прошлом году видели его здесь таким молодым, радостным и бодрым, теперь не шептались, а стояли неподвижные и немые, точно не узнавали его» (VIII, 287).

Невидимый футляр, оказывается, может разъединить человека и природу.

Есть еще один ряд записей, также группирующихся вокруг темы футляра как некоего невидимого центра,— о любви.

В IV книжку переносятся знакомые нам заметки:

«В любовном письме: «Прилагаю на ответ марку» (IV, 15, 16; из I, 109, 10).

«N. долго ухаживал за Z. Она была очень религиозна и, когда он сделал ей предложение, положила сухой, когда-то им подаренный цветок в молитвенник» (IV, 17, 11; из I, 112, 11).

Одна из первых записей, перенесенных в IV книжку:

«Пофилософствовать насчет любви N. мог, но любить — нет» (IV, 1, 5). Впервые записаны эти слова в пору работы над повестью «Три года», в самый начальный момент (см. I, 9, 4; ср. I, 39, 7).

В повести, в XIII главе, Ярцев говорит Юлии:

«А все-таки без любви нехорошо <...> Мы всё только говорим и читаем о любви, но сами мало любим, а это, право, нехорошо» (VIII, 450).

Перед нами один из примеров того, как запись реализуется в произведении, но тема ее, мотив, продолжает жить в сознании автора, не «отпускает» его.

В последней части I книжки, откуда Чехов не успел переписать заметки в IV, находим:

«Любовь? влюблен? Никогда! Я коллежский асессор» (I, 134, 14).

Еще один круг «футлярных» записей — семейный.

«Я заметил, что, женившись, перестают быть любопытными» (IV, 3, 8; из I, 70, 6).

«Женятся, потому что обоим деваться некуда» (IV, 7, 4; из I, 87, 2).

«После того, как он женился, все — политика, литература, общество — не казались ему интересными, как раньше...» (см. полностью IV, 12, 5; из I, 101, 6).

Особая грань футлярного человека многосторонне раскрывается в записных книжках — его отношение к искусству.

В IV записную книжку Чехов переносит:

«Мнение профессора: не Шекспир главное, а примечание к нему» (IV, 6, 4; из I, 80, 7).

«Учитель: не следует праздновать столетие Пушкина, он ничего не сделал для церкви» (IV, 12, 12; из I, 102, 1).

Заметка из I книжки, откуда Чехов не успел перенести записи в IV:

«Он любил литературу, которая его не беспокоила, т. е. Шиллера, Гомера и т. п.» (I, 120, 22). К этой заметке Чехов снова вернется — она войдет в набросок к рассказу (см. XII, 327).

У футлярного человека — футлярные представления об искусстве. И — о юморе.

«N., угрюмый, мрачный, тяжелый говорит: я люблю пошутить, всегда шучу» (IV, 20, 1; из I, 117, 2).

Это один из самых устойчивых мотивов у Чехова. У футлярного человека «деревенеет» язык, «усыхает» любовь. Под стать этому и его юмор, только подчеркивающий угрюмую скуку и мрачность его души.

В этом смысле чеховские записные книжки обманчивы: кажется, писатель шутит — а это он записал шутку, характерную для героя, выдающую всю его непритязательность.

Например: «Садовник изменник, когда он продает настурции» (I, 67, 4). Этот каламбур («продает нас Турции») уж наверное припасен для какого-нибудь скучного весель-

чака — так же, как записи: «Какое вы имеете полное римское право» (I, 84, 1) — предназначены для штатного остряка Ивана Петровича Туркина («Ионыч»).

Итак — казенный язык; не замечаемая людьми с «чиновничьими душами» природа; недоступная для них. неуместная любовь («влюблен? Никогда!»); по-казенному замкнутая семья; искусство, которое «не беспокоит»; механический юмор... И весь этот венчается по-чеховски суровой и печальной фразой, которую писатель тоже «заберет» в IV книжку: «Россия страна казенная» (I, 98, 4— в IV, 11, 7).

Однако и это — не итог. У Чехова — всегда ищущего художника — вообще нет итогов как окончательных, неколебимых выводов. Как бы навстречу заметкам о разных формах и случаях оказенивания человека идут прямо противоположные — о героях, которые вдруг пробуждаются, хоть на миг стряхивая с себя душевную лень, сон, безразличие.

«Молодой, только что кончивший филолог приезжает в родной город. Его выбирают в церковные старосты. Он не верует, но исправно посещает службы, крестится около церквей и часовень, думая, что так нужно для народа, что в этом спасение России. Выбрали его в председатели земской управы, в почетные мировые судьи, пошли ордена, ряд медалей — и не заметил, как исполнилось ему 45 лет, и он спохватился, что все время ломался, строил дурака, но переменять жизнь было поздно. Как-то во сне вдруг точно выстрел: «Что вы делаете?» — и он вскочил весь в поту» (IV, 7, 12; из I, 89, 1).

Вначале как будто все тот же сюжет — о человеке, который душевно вянет, сохнет, успокаивается, постепенно все больше теряет самого себя. И вдруг «точно выстрел» — пробуждение, толчок, потрясение. Может быть, всего на миг, это не известно, но душа как будто ожила.

Этот сюжет, перенесенный с небольшими поправками в IV книжку из I, особенно характерен для Чехова. Все, что сопровождало жизнь героя,— избрание в церковные старо-

сты, в председатели земской управы, ордена, медали,— все это внешнее, формальное, из разряда «чина». Главное — не в этом, не в «наружном» сюжете, а во внутреннем, скрытом, который внезапно дает о себе знать; он как будто взрывается — «точно выстрел» — в душе героя.

О женщине, чья жизнь проходит «гладко, ровно», она забыла о любви: «...Но как-то вдруг заиграла музыка, внутри в груди вдруг все тронулось, точно весенний лед, она вспомнила Z., свою любовь к нему и с отчаянием подумала, что ее жизнь сгублена, испорчена навеки, что она несчастна; потом прошло. Через год опять был такой же припадок при встрече нового года, когда поздравляли с новым счастьем и в самом деле захотелось нового счастья» (IV, 9, 15; из I, 92, 13).

Снова человек предстает как бы на неожиданном изломе, в момент душевного потрясения, «встряски» — когда «внутри в груди все тронулось, точно весенний лед». Это один из самых устойчивых сюжетных мотивов, если можно сказать, нервных узлов чеховского сюжета, как он отражен в записях; в тех, которые Чехов выписывал для будущего.

«Инженер или врач Z. пришел к дяде редактору, увлекся, стал часто бывать, потом стал сотрудником, бросил мало-помалу свое дело; как-то идет из редакции ночью, вспомнил, схватил себя за голову — все погибло! Поседел. Потом вошло в привычку, весь поседел, обрюзг, стал издателем, почтенным, но неизвестным» (I, 119, 10).

Жизнь персонажей чеховских записей — постоянное единоборство с «привычкой», с «гипнотизирующей силой сытости» (II, 21, 3), неожиданная смена многолетней душевной дремоты — пробуждением. Та «принюханность к трагическим запахам», о которой говорил щедринский персонаж, вдруг уступает острому, горькому ощущению бессмысленности прожитой жизни.

«Был суфлером, потом опротивело, бросил; лет 15 не ходил в театр, потом пошел, видел пьесу, заплакал от умиле-

ния, стало грустно, и когда жена спросила дома, как ему понравилось в театре, ответил: «Не нравится мне!» (I, 135, 2. До этих записей Чехов при переписывании в IV книжку не дошел).

Так за одной записью — о «чудесном отправлении природы» — нам открываются связанные друг с другом ряды, «концентрические круги» записей, обозначающих невидимый центр, тему футляра.

Много появляется работ о структуре художественного произведения, о ее разных «уровнях», тесно взаимосвязанных и соотнесенных. Обращение к записным книжкам Чехова позволяет ощутить структурность его творчества в целом. Россыпь заметок перестает восприниматься как пестрая «чересполосица». Как металлические опилки в магнитном поле, они образуют не сразу бросающиеся в глаза ряды и круги.

В IV книжке:

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

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

Альф. Додэ» (IV, 12, 6; из I, 101,7).

И вот оказывается, эти короткие, разрозненные записи не так уж коротки. Заметка уходит в глубь творчества, к ранней поре, и она же, развиваясь, записывается на будущее.

Вот еще пример того, как чеховская запись соразмеряется, связывается не только с определенным произведением, но — со всем творчеством.

Примерно осенью 1901 года Чехов записал:

«Судьба актрисы; начало — богатая хорошая семья в Керчи, скука жизни, бедность впечатлений; сцена, добродетель, пламенная любовь, потом любовники; конец — отравилась неудачно, потом Керчь. Жизнь у пухлого дяди, наслаждение от одиночества. Опыт показал, что артисту надо обходиться без вина, без брака, без большого живота. Сцена

станет искусством лишь в будущем, теперь же она лишь борьба за будущее» (I, 117, 4).

Эта заметка, как будто обращенная в будущее, вместе с тем уходит в прошлое.

В повести «Скучная история», написанной и напечатанной в 1889 году, Чехов впервые намечает образ актрисы, который затем снова и снова будет привлекать его внимание. Это Катя, воспитанница профессора Николая Степановича. С детских лет она страстно любит театр. Так же, как и безымянная героиня заметки, Катя переживает «пламенную любовь»; так же обманулась и в любви и в театре. Так же пыталась отравиться, но неудачно. И о том, что сцена станет искусством лишь в будущем, тоже говорится в «Скучной истории»: «Не знаю, что будет через 50—100 лет,— рассуждает Николай Степанович,— но при настоящих условиях театр может служить только развлечением» (VII, 242).

Судьбу Кати во многом повторит Нина Заречная: так же, как героиня «Скучной истории», Нина переживет разочарование в любви; так же схоронила своего ребенка. Однако если Катя разочарована в театре, ставит на нем крест, Нина Заречная говорит в финале: «Умей нести свой крест и веруй» (XI, 192).

И вот спустя годы после того, как написаны повесть «Скучная история» и пьеса «Чайка», Чехов снова набрасывает во многом тот же сюжет, ту же «Судьбу актрисы». Мы видим, что запись меньше всего фиксация «мимолетного виденья». И не просто узелок на память. В записи спрессовываются многие и многие впечатления.

А в конце жизни ту же заметку «Судьба актрисы...» Чехов переписывает в IV книжку (IV, 20, 3) [1].

Можно сказать, что многие чеховские заметки в записных книжках, похожие на островки, на самом деле оказы-

---

[1] Подробнее об этой заметке — в нашей статье — «Судьба актрисы...» Журн. «Театр», 1974, № 3, стр. 73—80.

ваются полуостровами, соединенными с материком, с Большой землей его творчества.

Есть еще один важный мотив в заметке «Судьба актрисы...», вызывающий в памяти многочисленные другие черновые записи. Начинается заметка словами о судьбе, биографии одной актрисы. А затем, с какой-то незаметной стремительностью, писатель переходит от одной судьбы к мысли о театре как искусстве будущего.

Вспоминается другая запись, также перенесенная в IV книжку:

«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» (IV, 16, 19; из I, 111, 11).

Сопоставляя две заметки — о судьбе актрисы и о любви,— их построение, обнаруживаешь некую более общую черту, ведущую к одной из самых глубоких отличительных особенностей чеховского взгляда на жизнь: ощущение сегодняшнего, окружающего, будничного соединено у него с предощущением будущего. Когда читаешь Чехова, два эти слова — будни и будущее — начинают перекликаться и связываться друг с другом.

В IV записной книжке:

«Март. Градус мороза, пасмурно, дует ветерок, сыро, промозгло — скверная погода, но все-таки весна недалеко» (IV, 4, 1; из I, 72, 6).

«За новыми формами в литературе всегда следуют новые формы жизни (предвозвестники), и потому они бывают так противны консервативному человеческому духу» (IV, 5, 4; из I, 76, 9).

Это разные записи — одна о погоде, другая об искусстве, однако их роднит именно предощущение того, чего еще нет, но что настает и настанет.

«Пусть грядущие поколения достигнут счастья: но ведь они должны же спросить себя, во имя чего жили их предки

(и какая награда этим) и во имя чего мучились» (IV, 6, 5; из I, 80, 10).

«Мусульманин для спасения души копает колодезь. Хорошо, если бы каждый из нас оставлял после себя школу, колодезь или что-нибудь вроде, чтобы жизнь не проходила и не уходила в вечность бесследно» (IV, 13, 7; из I, 103, 6).

А иногда мысль писателя устремлялась и совсем далеко, на сотни лет вперед.

«Разговор на другой планете о земле через 1000 лет: помнишь ли ты то белое дерево... (березу)» (IV, 17, 21; из I, 113, 9).

Человек живой, не успокоившийся, свободный от футляра, это, по мысли Чехова, тот, кто способен помнить и верить. Верить в прекрасное будущее, не отчаиваться, искать пути к нему. Об этом говорят многие записи:

«Вера есть способность духа. У животных ее нет, у дикарей и неразвитых людей — страх и сомнения. Она доступна только высоким организациям» (IV, 12, 8; из I, 101, 9).

«Во что человек верит, то и есть» (I, 129, 9; перенести в IV книжку записи отсюда Чехов не успел).

«Человек или должен быть верующим, или ищущим веры, иначе он пустой человек» (XII, 308).

И рядом с верой — как столь же неотъемлемое качество живой человеческой души — для Чехова всегда память, способность помнить все прекрасное, молодое, чистое, что было пережито. Мы говорили о Коврине из «Черного монаха», который, умирая, звал Таню, сад, сосны с мохнатыми корнями, «свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна» (VIII, 294); о Нине Заречной, ее последних словах: «Хорошо было прежде, Костя! Помните?...» (XI, 193); о Гаеве и Раневской: «Сад весь белый. Ты не забыла, Люба? <...> Ты помнишь?..» (XI, 321).

И очень по-чеховски: думая о людях будущего, о жителях другой планеты — спустя тысячу лет, он задается мыслью о том, как они будут вспоминать, восстанавливать в памяти сегодняшнюю жизнь.

В рассказе «Скрипка Ротшильда», к которому мы уже обращались, герой Яков, по прозвищу Бронза, забыл то, что помнит его умирающая жена: « — Помнишь, Яков? — спросила она, глядя на него радостно.— Помнишь, пятьдесят лет назад нам бог дал ребеночка с белокурыми волосиками? Мы с тобой тогда все на речке сидели и песни пели... под вербой.— И, горько усмехнувшись, она добавила: — Умерла девочка» (VIII, 339).

А потом, когда жена Марфа умирает, «вдруг в памяти Якова, как живой, вырос младенчик с белокурыми волосами и верба, про которую говорила Марфа. Да, это и есть та самая верба — зеленая, тихая, грустная... Как она постарела, бедная!» (VIII, 341).

Запись о белом дереве, которое припоминают инопланетные жители будущего,— они уже забыли слово «береза»,— эта запись как будто принадлежит нашему времени: эпохе спутников, космических полетов, научных фантазий Ст. Лема или Бредбери. И в то же время эта запись перекликается со многими заметками и произведениями Чехова, где герои, подобно Якову Бронзе, вдруг пробуждаются, в их памяти оживает прошлое.

Записные книжки Чехова углубляют наше представление о его творчестве как едином целом. В их внутренних связях, в их «нерассыпчатости» — при всей внешней пестроте — проявляется единство чеховского творчества. Само это слово — «творчество» означает созданное одной рукой, рукой писателя-творца. Вот почему каждая запись — и замкнутый в себе микромир, и в то же время некий крошечный прообраз творчества, его своеобразная модель, несущая уже некие существенные черты «чеховского»: во взгляде на жизнь, соединении анекдота и драмы, большого и малого, будней и будущего. Читая записные книжки, мы восходим к первоистокам характерного, отличительного, того, что делает Чехова — Чеховым. За каждой записью — его невидимая, но всегда ощущаемая подпись. Каждая фраза в этом смысле представительна и полномочна.

И тогда становится понятным: IV книжка — свод нереализованных записей и в то же время не совсем так, в чем-то и реализовавшихся прежде. Ко многим из них автор уже обращался, в какой-то мере осуществлял; и каждый раз оставался какой-то «остаток» художественно нерешенного. Чехов забирал с собой не просто нереализованные записи, но такие, которые долгие годы волновали его, были в полном смысле его спутниками.

Записные книжки — это сама атмосфера творчества Чехова, то, что возникало, «брезжило», роилось в его воображении. То, что осуществлялось, но не казалось полностью разгаданным и решенным.

Заготовки — это, казалось бы, нечто неготовое; но, читая записные книжки, мы получаем глубокое эстетическое наслаждение. У Чехова и не готовое, не предназначенное для печати, для чужого глаза, уже несет на себе печать законченного — хотя и не окончательного.

Корней Чуковский упрекнул однажды современных молодых поэтов в том, что они «печатают черновики» — так много в их стихах сырого, неряшливого, неотделанного. У Чехова обратный случай: его черновики поражают меткой выразительностью, изяществом, если так можно сказать, художественной опрятностью, ясностью и чистотой.

Представляя собою материал к будущим книгам, записные книжки Чехова сами явились книгой — целостной в пестром разнообразии, единой в великом множестве своих историй, судеб, сюжетов.

И еще одну заметку переписал Чехов в IV книжку:

«Какое наслаждение уважать людей! Когда я вижу книги, мне нет дела до того, как авторы любили, играли в карты, я вижу только их изумительные дела» (IV, 2, 9 — из I, 66, 2. См. также записи на оборотах других рукописей — XII, 322).

Заметки IV книжки спорят, сталкиваются друг с другом. Записи о наслаждении уважать людей непосредствен-

но предшествует совсем иная: человек там ассоциируется с животным:

«беременная дама с короткими руками и с длинной шеей, похожая на кенгуру» (IV, 2, 8).

И так все время:

«Толстая, пухлая трактирщица — помесь свиньи с белугой» (IV, 4, 16).

И —

«Надо быть ясным умственно, чистым нравственно и опрятным физически» (IV, 3, 14).

Очень просто выписать заметки одного ряда и сказать: вот, пожалуйста, Чехов — пессимист. Или привести записи другого рода и заявить: оптимист. Но такие односторонности — а их было предостаточно в истории изучения Чехова — опровергаются его собственными словами (он переписал их в IV книжку):

«Если хочешь стать оптимистом и понять жизнь, то перестань верить тому, что говорят и пишут, а наблюдай сам и вникай» (IV, 12, 14).

И еще — из той части I книжки, откуда Чехов не успел переписать заметки в IV:

«Теперь, когда порядочный рабочий человек относится критически к себе и своему делу, то ему говорят: нытик, бездельник, скучающий; когда же праздный пройдоха кричит, что надо дело делать, то ему аплодируют» (I, 138, 2).

Из той же части I книжки:

«Сияющая жизнерадостная натура, живущая как бы для протеста нытикам; полон, здоров, ест много, его все любят, но только потому, что боятся нытиков; он — ничто, хам, только ест и смеется громко, и только, когда умирает, все видят, что ничего им не сделано, что он был принимаем за кого-то другого» (I, 124, 6).

Читая заметки, наброски, заготовки в чеховских записных книжках, видишь воочию, что значит не верить ходячим мнениям, ничего не брать из вторых рук, быть свобод-

ным от заданности, предубежденности; что значит: «наблюдай сам и вникай».

Записные книжки Чехова — школа оптимизма, чуждого фразе, сытой «жизнерадостности», умеющего видеть не то, что хочется, но то, что есть.

Среди чеховских записей находим и такую пословицу:

«Умный любит учиться, дурак учить...» (I, 125, 4).

Чехов не любил поучать, наставлять, вещать, никогда не брал на себя роль пророка, властителя дум — может быть, именно поэтому он так многому учит нас сегодня. И его записи для себя — тихие, непритязательные — стали одной из самых поучительных книг двадцатого века; того века, в котором Чехов прожил всего лишь несколько лет.

## УКАЗАТЕЛЬ УПОМИНАЕМЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА


«Анна на шее» — 277.
«Ариадна» — 138, 139, 141, 291, 301, 302, 321.
«Архиерей» — 128, 184, 277, 291, 292, 344.

«Бабы» — 224.
«Бабье царство» — 9.
«Безотцовщина» (Пьеса без названия) — 159, 320, 323, 362, 363.

«В овраге» — 197, 198, 214, 219, 222—224, 263, 291, 313, 316, 344, 346, 371.
«В родном углу» — 227—239, 248, 253, 256, 258—264, 321.
«В ссылке» — 224.
«Вишневый сад» — 13, 132, 140, 159, 198, 313—356, 361, 364, 380.
«Враги» — 249—253.

«Герой-барыня» — 76.

«Дама с собачкой» — 58, 65—87, 90, 116—125, 291, 292, 344—346.
«Два письма» — 65, 123.
«Добродетельный кабатчик» — 321.
«Дом с мезонином» — 143, 291.
«Драма на охоте» — 320.
«Душечка» — 106, 132, 147, 263, 277, 291, 292, 294, 297, 300—312, 337, 348.

«Дядя Ваня» — 41, 42, 159, 267, 268, 320, 348, 354, 364.

«Жена» — 291.

«Зеркало» — 321.

«Иванов» — 159, 320, 345.
«Из воспоминаний идеалиста» — 63.
«Ионыч» — 45—48, 65—69, 78—81, 84, 87, 92, 94—111, 112, 114, 116, 117, 119, 139, 179, 277, 282, 288—290, 291—293, 337, 338, 375.

«Калека» — 328.
«Кошмар» — 322.
«Крыжовник» — 132, 150, 207, 208, 232, 264, 270, 276—290, 291, 321.

«Леший» — 41, 42, 159, 252, 267, 345, 348.

«Маска» — 263.
«Моя жизнь» — 143, 209, 240, 277, 291, 315.
«Мужики» — 9, 150, 197—229, 266, 269, 274, 313, 349.

«На подводе» — 137, 184, 238, 239, 253—264.
«На святках» — 291.
«Начальник станции» — 64.
«Невеста» — 25, 291, 292, 341—344.

«Неудача» — 263.
«Новая дача» — 197, 198, 291, 313.

«О любви» — 60, 84, 89, 264, 276, 281—290, 291, 294, 321.
«Остров Сахалин» — 140, 206, 220—223.

«Палата № 6» — 103, 107, 108, 224, 365.
«Панихида» — 268.
«Пестрые рассказы» (сб.) — 102.
«Печенег» — 132, 238—249, 253, 256, 258—264, 372.
«По делам службы» — 291.
«Попрыгунья» — 97, 98, 178.
«Пустой случай» — 322.

«Рассказ неизвестного человека» — 140, 269, 291, 297—302, 336.
«Рассказ старшего садовника» — 200, 291.

«Скрипка Ротшильда» — 41—45, 156, 184, 277, 381.
«Скучная история» — 102, 103, 291, 293, 378.
«Случай из практики» — 291, 315.
«Смерть чиновника» — 31, 64, 263.
«Соседи» — 321.
«Стена» — 322.
«Степь» — 48, 102, 104, 129, 219, 228, 230, 364.
«Страх» — 291, 362—364, 367, 368.
«Студент» — 200, 213, 214, 223.
«Счастье» — 230.

«Татьяна Репина» — 116.
«Толстый и тонкий» — 263, 265.
«Три года» — 9, 62, 64, 87—89, 93—95, 98, 132, 135, 136, 138, 139, 184, 185, 277, 313—315, 323, 373.
«Три сестры» — 9, 40, 42, 74, 75, 83, 110, 132, 159, 224, 320, 340, 344—346.
«Тяжелые люди» — 77.

«У знакомых» — 198, 318, 319, 324, 327—329, 331, 341, 343.
«Убийство» — 7, 269.
«Учитель словесности» — 83, 113—116, 118, 119, 308.
«Ушла» — 263.

«Цветы запоздалые» — 48, 49, 321.

«Чайка» — 10, 26, 30, 68, 73, 139, 140, 147, 155—196, 198, 200, 210, 254, 255, 259, 262, 264, 266, 329, 340, 344, 345, 347—350, 354, 357, 378, 380.
«Человек в футляре» — 132, 134, 208, 215, 232, 251, 264, 265—290, 291, 294, 357, 368, 370.
«Черный монах» — 98, 144, 145, 148, 178, 184, 321, 373, 380.
«Что чаще всего встречается в романах, повестях и т. д.» — 321.
«Чужая беда» — 321.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

**Авдеев Ю. К.**—140, 220.
Авилова Л. А.—11, 55, 92.
Амфитеатров А. В.—5.
Андреев Л. Н.—11.
Антокольский М. М.—225.
Антонов С. П.—149, 150.
Артем А. Р.—330, 331.
Асеев Н. Н.—101, 141.
Бабореко А. К.—201.
Балухатый С. Д.—131—132, 133, 189, 300.

Барабаш Ю. Я.—148.
Баранцевич К. С.—127.
Батюшков Ф. Д.—366.
Бегичева М. В.—324, 325.
Белкин А. А.—94.
Белоконский И. П.—327.
Берне Л.—73, 157.
Бердников Г. П.—209.
Билибин В. В.—156.
Битюгова И.—45, 54, 139.
Блок А. А.—100, 101, 276.
Бонье С. П.—29.
Браз И. Э.—7.
Бредбери Р.—381.
Бруштейн А. Я.—171, 172.
Булгаков В. Ф.—9.
Бунин И. А.—11, 27—29, 149, 201, 332.

Бялый Г. А.—26, 27, 134, 139.
Верин С.—130.
Виноградов В. В.—230.
Вишневский А. Л.—330, 331, 357.
Выготский Л. С.—142.
Гальперин И. Р.—144.
Гамбургер Г.—256.
Гарин-Михайловский Н. Г.—359, 360.
Гейне Г.—73, 157.
Гёте И.-В.—17, 130, 152.
Гиляровский В. А.—127.
Гиршман М. М.—113, 147, 148.
Гитович Н. И.—16, 26, 65, 136.
Глассби Е. Р.—334.
Гоголь Н. В.—25, 294.
Голубева Н. В.—324, 326.
Голубков В. В.—50, 256.
Гольденвейзер А. В.—30, 110.
Гомер — 374.
Горбунов-Посадов И. И.—296.
Горнфельд А. Г.—130—131.
Горький (Пешков) А. М.—12, 192, 249, 295, 348.
Григорович Д. В.—104.
Гришунин А. Л.—218.
Громов Л. П.—139, 241.
Громов М. П.—327.
Громяк Р. Т.—147.
Гроссман Л. П.—130, 133, 134.
Грузинов И. В.—201.
Гурвич И. А.—312.
Гуревич Л. Я.—297.

Дерман А. Б.—96, 126.
Добин Е. С.—94, 163.
Доде А.—377.
Долинин А. С.—116.
Долотова Л. М.—48, 137—138, 367.
Достоевский Ф. М.—6, 31—33, 94, 148.
Дроздова М. Т.—30.

Дросси-Стейгер М. Д.—323—324.
Душина Н.—283.
Дьяконов П. И.—239.
Дювель В.—67.
Дягилев С. П.—11.

Егоров Б. Ф.—143.
Ежов Н. М.—193.
Елизарова М. Е.—139.
Ермилов В. В.—175, 249—251.
Ермилов В. Е.—130.
Есенин С. А.—200—201.

Заславский Д. О.—267.
Зингерман Б. И.—350.
Златовратский Н. Н.—201.
Зорин Л. Г.—149, 154.

Иванов Вяч. Вс.—142.
Иванюков Н. И.—199.
Измайлов А. А.—28, 130, 171, 320.
Иловайский — 229.
Ильф И. А.—359.
Иорданов П. Ф.—229.

Каверин В. А.—149, 152.
Катаев В. Б.—324, 328.
Кизеветтер А.—365.
Киселев А. С.—322—324, 326, 328.
Киселев П.—130.
Ключевский В. О.—367.
Книппер-Чехова О. Л.—35, 129, 153, 231, 326, 331, 332, 334, 339, 343, 346, 349, 357, 358, 361.
Колтоновская Е.—131.
Комиссаржевская В. Ф.—11, 344.
Коновицер Е. И.—193.
Кончевская Н.—283.
Коншина Е. Н.—10—11, 73, 126—127, 133, 135—136, 137, 139, 197, 297, 318.
Коробов Н. И.—239.
Коровин К. А.—11, 127, 128.
Короленко В. Г.—11, 366.
Круковская Н.—282.
Кузичева А. П.—143.
Куприн А. И.—11, 127, 128.
Куркин П. И.—219—220.

Лавров М. В.—103.
Лазарев-Грузинский А. С.—127, 128, 129.
Лазаревский Б. А.—70, 370.
Лакшин В. Я.—140, 268, 295, 308, 337.
Ларин Б. А.—139, 169.
Лассаль Ф.—73, 157.
Левина Э.—139.
Левитан И. И.—127, 145.
Левкеева Е. И.—210, 266.
Лейкин Н. А.—85—86, 87.
Лейтнеккер Е. Э.—324.
Лем С.—381.
Леонов Л. М.—149, 150.
Лилина М. П.—349, 350.
Линтварева Н. М.—358.
Ломакина Е.—296.
Лотман Ю. М.—143.
Луначарский А. В.—133, 340.

Маклаков В. А.—324.
Малеванная Л. И.—195.
Маркс А. Ф.—26, 133, 288, 346.
Маршак С. Я.—107.
Маяковский В. В.—15—16, 146.
Мейлах Б. С.—139, 278.
Мейерхольд В. Э.—352.
Мелкова А. С.—67, 138, 295, 300.
Меньшиков М. О.—10, 28—29, 200, 267, 270.
Мечников И. И.—40.
Мизинова Л. С.—11, 326.

Михайловский Н. К.—102—103, 105, 201—203, 209.
Москвин И. М.—12.
Моцарт В.-А.—113.
Мускатблит Ф.—283.
Мысливечек Й.—152.

Нейгауз Г. Г.—113.
Немирович-Данченко Вас. И. 253—255.
Немирович-Данченко В. И.—10, 12, 155, 187, 189, 190, 193, 198, 342, 344, 349.
Непомнящий В. С.—18.

Оболонский Н. Н.—28.
Овсянико-Куликовский Д. Н. 51, 54.
Опорков Г. М.—195.
Островский А. Н.—316.
Остроумов А. А.—28, 198, 358.

Панов Н. З.—39—40.
Первухин М. К.—69.
Петров Е. П.—359.
Петрова О. А.—139.
Пиксанов Н. К.—250.
Пичугин З. Е.—127.
Платов М. И.—229.
Погожев А. В.—266.
Покусаев Е. И.—250, 252.
Полоцкая Э. А.—25, 94, 138, 139, 141, 185.
Польская Е.—72.
Попов П. С.—93, 323, 324.
Пох Л. И.—139, 259.
Потапенко И. Н.—200.
Пушкин А. С.—18, 136, 154, 374.

Рахманинов С. В.—12, 99, 101.
Рев М.—140, 250.
Ренар Ж.—293.
Репин И. Е.—12.
Розенблюм Л. М.—32.
Розенфельд Б.—72.
Розов В. С.—46.
Роскин А. И.—135.
Рунин Б. М.—140.
Рыбникова М. А.—256.

Садовская О. О.—332.
Садовский Б. А.—125.
Салтыков-Щедрин М. Е.—365, 366, 376.
Сахарова Е. М.—140, 282.
Селиванов Г. П.—320, 323.
Семанова М. Л.—140.
Сементковский Р. И.—56, 84—85, 86.
Сергеенко П. А.—26, 295.
Серов В. А.—12.
Скабичевский А. М.—62, 102, 105, 200.
Скафтымов А. П.—341.
Славин Л. И.—149, 151.
Случевский К. К.—41.
Смоленская О. А.—282.
Соловьева И. Н.—329.
Станиславский (Алексеев) К. С.—11, 155, 187, 189—195, 313, 315, 326, 329—331, 334, 339, 346, 347, 349.
Стрэве (Novus) П. Б.—201, 203.
Суворин А. С.—5, 26, 28, 30, 35, 40, 73, 126, 155, 156, 157, 160, 169, 198, 209, 326, 347, 358, 370.
Сумбатов-Южин А. И.—61, 200, 212, 357.
Сысоев Н. А.—30.
Сытин И. Д.—268.

Тагер Е. Б.—206—207.
Тимофеев Л. И.—142.
Тихонов В. А.—326.
Товстоногов Г. А.—175.

Толстой Л. Н.—9, 12, 28, 29, 30, 110, 136, 148, 295, 308, 348.
Толстая Т. Л.—302.
Томашевский Б. В.—147.
Тургенев И. С.—73, 157, 190, 363, 364.
Тынянов Ю. Н.—5.

Фадеева Е. А.—195.
Фальк Р. Р.—101.
Фортунатов Н. М.—143—146, 148.
Фрейд З.—59.
Фридлендер Г. М.—6.

Харкеевич В. К.—220.
Хлебников В. В.—5.
Храпченко М. Б.—142.
Хемингуэй Э.—18.

Чехов Ал. П.—65, 267.
Чехов И. П.—267.
Чехов М. Г.—65.
Чехов М. М.—65.
Чехов М. М.—65.
Чехов М. П.—267, 319—320.
Чехов Н. П.—247.
Чехов П. Е.—12.
Чехова Е. Я.—127, 128, 320.
Чехова М. П.—10, 11, 30, 69, 129, 192, 267, 320, 357.
Чичерин А. В.—24.
Членов М. А.—360.
Чудаков А. П.—105—113, 116.
Чудакова М. О.—322.
Чуковский К. И.—23, 24, 113, 131, 382.

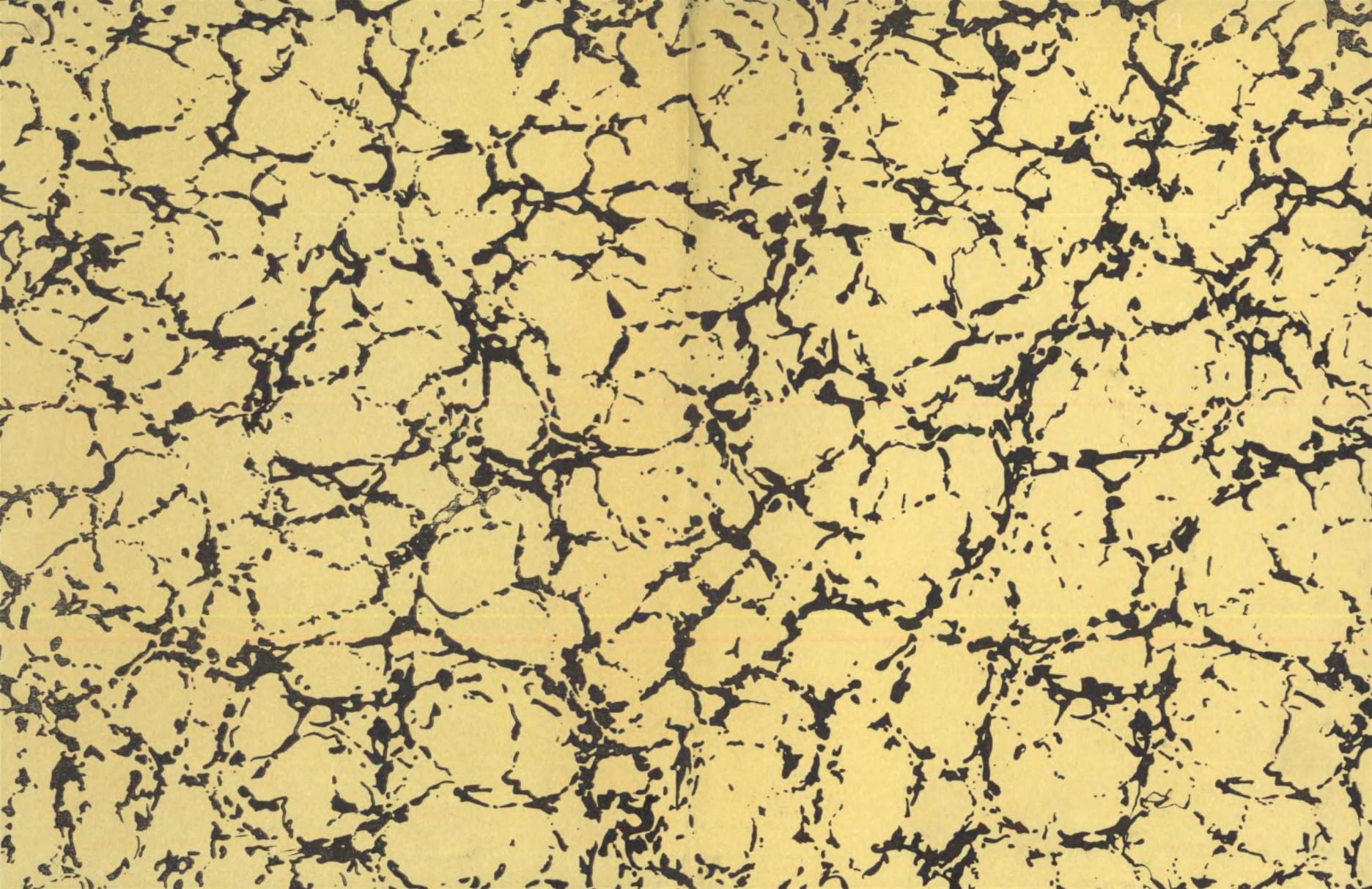
Шаврова Е. М.—68, 91, 110, 193, 212, 239, 357.
Шагинян М. С.—99, 100, 149, 152, 153.
Шаляпин Ф. И.—100.
Шапошников М. А.—24.
Шатунов Б.—327.
Шаховской С. И.—38.
Шевченко Т. Г.—152.
Шекспир В.—61, 62, 361, 363, 367, 368, 374.
Шиллер Ф.—374.
Шкловский В. Б.—18, 149, 150, 278.
Шостакович Д. Д.—114, 144, 145.
Шоу Б.—59.
Щеглов (Леонтьев) И. Л.—358.
Щепкина-Куперник Т. Л.—12, 34—35, 41,332.

Эфрос А. В.—195.
Эфрос Н. Е.—344.
Яковлев А. И.—16.
Яковлев А. С.—30.

## СОДЕРЖАНИЕ

1. Поэтическое хозяйство . . . . . 5
2. Сюжет для смешного рассказа . . . . . 20
3. Именно не то, что нужно . . . . . 34
4. Зерно и растение . . . . . 44
5. Дама с мопсом . . . . . 56
6. Суть и подробности . . . . . 91
7. Немного истории и библиографии . . . . 126
8. «Я напишу что-нибудь странное» . . . . 155
9. «Мужики» — повесть и продолжение . . . 197
10. В родном углу . . . . . 227
11. Человек в футляре . . . . . 265
12. Душа и душечка . . . . . 290
13. Имение скоро пойдет с молотка... . . . . 313
14. Оглавление будущего . . . . . 357
Указатель упоминаемых произведений А. П. Чехова . . . . . 385
Указатель имен . . . . . 387

*Паперный Зиновий Самойлович*

ЗАПИСНЫЕ КНИЖКИ ЧЕХОВА

М., «Советский писатель», 1976, 392 стр. План выпуска 1976 г. № 355. Художник *Б. З. Паперный*. Редактор *Е. И. Изгородина*. Худож. редактор *Н. С. Лаврентьев*. Техн. редактор *Т. С. Казовская*. Корректоры *С. Б. Блаштейн* и *Р. Г. Рагимова*. Сдано в набор 2/IX 1975 г. Подписано к печати 24/II 1976 г. А 09120. Бумага 70×108 1/32 № 1. Печ. л. 12 1/4+0,56 вкл. (17,93). Уч.-изд. л. 19,69. Тираж 20 000 экз. Заказ № 634. Цена 1 р. 07 к. Издательство «Советский писатель». Москва Г-69, ул. Воровского, 11. Тульская типография «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект имени В. И. Ленина, 109.