Н.А. Дмитриева

ПОСЛАНИЕ ЧЕХОВА

Н. А. Дмитриева

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ
И КИНЕМАТОГРАФИИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ИСКУССТВОЗНАНИЯ

Н.А. Дмитриева

ПОСЛАНИЕ ЧЕХОВА

Прогресс-Традиция
Москва

УДК 829
ББК 83.3
Д 53

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ) проект № 06-04-16206

Ответственный редактор
Т. К. Шах-Азизова

Редактор-составитель
С. Ф. Членова

Подготовка текстов к печати
С. Ф. Членова, М. А. Бусев

Дмитриева Н.А.
Д 53 Послание Чехова. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 368 с.

ISBN 5-89826-280-6

Настоящее издание – последняя работа Н. А. Дмитриевой (1917–2003), выдающегося искусствоведа, лауреата Государственной премии РФ в области литературы и искусства.

«Послание Чехова» – размышление о том, что делает наследие художника долговечным. В статьях, составляющих книгу, автор рассматривает шедевры чеховской прозы («Воры», «Дуэль», «В овраге», «Гусев», «Каштанка», «Черный монах», «Студент» и др.). Тонкое, глубокое и одновременно ясное исследование Н. А. Дмитриевой будет интересно и специалистам, и широкому кругу читателей.

ББК 83.3

На переплете:
В. А. Серов. Портрет А. П. Чехова. 1902

ISBN 5-89826-280-6

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Эта книга – исследование прозы Чехова – последняя работа Нины Александровны Дмитриевой (1917–2003), необычайно одаренной личности, крупного искусствоведа, лауреата Государственной премии Российской Федерации в области литературы и искусства, автора более двадцати книг, в числе которых уникальная, много раз издававшаяся «Краткая история искусств».

На протяжении двух десятилетий, параллельно с другими сочинениями, Нина Александровна писала и складывала в отдельную папку свои статьи-размышления о чеховском наследии, составившие наконец книгу «Послание Чехова».

Фундамент книги был заложен в начале 1980-х годов, когда Н.А. Дмитриева работала над монографией «Об интерпретации искусства». В силу своих личных и творческих пристрастий она сделала тогда главными фигурами исследования Данте и Чехова. Сопоставляя столь несхожих, далеких по времени и творческому складу художников, она стремилась уловить те общие свойства созданных ими произведений, что делают их шедеврами, обращают к ним все новые поколения. Так, жизнь «Божественной комедии» в образах мировой и отечественной культуры прослежива-

лась ею в масштабе пяти веков – от Боттичелли и Микеланджело до О. Мандельштама и Ю. Олеши.

Эта поисковая работа, как и все, что выходило из-под пера Дмитриевой, была с интересом встречена научным сообществом. Вероятно, тогда же, с благословения Бориса Исааковича Зингермана, авторитетнейшего исследователя Чехова, высоко ценившего труды Н.А. Дмитриевой, возникла мысль о «чеховской» книге.

Бóльшая часть работ Дмитриевой о Чехове была опубликована в разные годы, иногда – в разных версиях.

Не удалось выяснить, появлялась ли в печати статья «Роль театра в судьбе произведений Чехова». Ее можно отнести к самым ранним: за вычетом некоторой незначительной правки, она полностью совпадает с одноименной главой в монографии «Об интерпретации искусства», то есть сложилась к 1983 году.

Статьи «Дуэль», «Воры», «Каштанка и другие» ранее не публиковались. Одной из первых, по-видимому, была написана Дмитриевой «Дуэль». Ее краткий анализ находим уже в упоминавшейся монографии, где повести отведено важное место среди иллюстраций приема «двойного освещения» в поэтике Чехова.

«Воры», скорее всего, относятся к концу 1990-х; «Женский вопрос», «Каштанка и другие» писались после 2000 года.

В последний день жизни Нины Александровны в папке рядом с портативной машинкой «Эрика»

лежала начальная страница, посвященная повести «Убийство».

Задуманное Н.А. Дмитриевой «чеховское собрание» должно было открываться, судя по всему, статьей «Долговечность Чехова». В ней раскрываются те особенности художественной системы Чехова, что обеспечивают его шедеврам бесконечную возможность новых истолкований. Статье отводилась роль предисловия к книге. О том свидетельствует ее заключительный абзац: «Предлагаемые ниже статьи представляют собой опыты прочтения отдельных произведений Чехова – преимущественно тех, о которых писалось сравнительно мало, хотя они, по мнению автора, принадлежат к шедеврам чеховской прозы».

Это единственная авторская «подсказка» по композиции книги. И коль скоро авторский план неизвестен, наверное, следовало бы располагать работы в хронологическом порядке. Однако это не так просто. В архиве Нины Алеквандровны лишь у стихов обозначены годы их появления. Мемуарные, беллетристические, научные сочинения, переводы пьес и стихов, а также этюды маслом, акварели, рисунки не датированы. Относительно научных работ, включая чеховские статьи, с достоверностью можно говорить только о времени публикации.

Складывая статьи в книгу, составитель в соответствии с замыслом автора поместил «Долговечность Чехова» в начало. Завершают книгу две итоговые статьи: «Роль театра в судьбе произведений Чехова»

(провозглашающая, вопреки общепринятому мнению, приоритет прозы в чеховском наследии) и «Авторедактура Чехова» (выстраивающая градацию бытийных, этических и эстетических ценностей по Чехову).

В эту «раму» заключены этюды Дмитриевой – ее прочтения избранных, всю жизнь сохраняющих для нее притягательность чеховских повестей («Воры», «Дуэль», «Гусев», «В овраге», «Каштанка и другие», «Душечка» и «Ариадна», «Мистическая повесть Чехова ("Черный монах")», «Студент»).

Последовательность работ определяется в согласии с их внутренними связями и логикой восхождения по «нити нравственного самопознания» к «выходу из лабиринта» противоречий человеческой натуры, запечатленных Чеховым.

Утверждаемая Н.А. Дмитриевой непреходящая актуальность чеховского поиска жизненной и художественной истины подчеркивается и названием книги – «Послание Чехова». Им стало авторское заглавие «симфонического этюда» Дмитриевой о «Студенте», самом любимом рассказе писателя.

В конце книги даются Приложения: начальная страница этюда Дмитриевой о повести Чехова «Убийство», перечень ее чеховских публикаций и список основных трудов.

С. Ф. Членова

ПРЕДИСЛОВИЕ

Перед вами – ряд статей о Чехове, написанных в разные годы Ниной Александровной Дмитриевой и естественно сложившихся в книгу. Может возникнуть вопрос: откуда у выдающегося искусствоведа, чьими героями были Врубель, Ван Гог, Пикассо, автора знаменитой «Краткой истории искусств», неоднократно переиздававшейся, лауреата Государственной премии, этот чеховский фон, литературная параллель ее основных занятий?

Такой вопрос был бы неточным. Чехов для нее стал не фоном, но, в числе других, основным и постоянным героем. Тому есть несколько причин, разных, но в равной степени важных для Дмитриевой.

Среди них – ее склонность к литературе, ее литературная одаренность. Она писала стихи и прозу, делала переводы и называла себя «литератором, пишущим об искусстве».

С этим связано, как видно, и ее образование – ИФЛИ (Институт философии, литературы и искусства), где литература была так же законна, как эстетика, как другие искусства, где давалась философия культуры и прививалось целостное ее восприятие.

В ранней книге Н.А. Дмитриевой «Изображение и слово» эта целостность программна и очевидна. Отныне и далее мысль о стремлении разных искусств XX века к сближению, к преодолению собственных границ будет для нее лейтмотивом. Передать «изобразительность словесного образа», равно как и особую, литературную содержательность образа живописного, она умела с видимой легкостью, естественно и оттого убедительно. И Чехов уже появляется здесь как «тончайший и точнейший мастер изобразительного слова»[1], как равноправный, более того – родственный в среде великих художников.

Чехов был ее любимым писателем. Предпочтение и любовь обычно не требуют объяснений, но в данном случае они есть. В Чехове она искала и находила те ценности, эстетические и духовные, потребность в которых у нее становилась все выше и все сильнее: его художнический дар, его «этическую безукоризненность»; он стал ее спутником и собеседником. В последние годы, теряя зрение, почти оторванная от живописи, она погружалась в мир Чехова, осваивала его, ощущая себя в нем уверенно и свободно.

Было здесь и душевное родство. Коллеги выделяли такие свойства Нины Александровны, которые мы называем чеховскими – присущими самому Чехову, входившими в тот нравственный кодекс, что сложился, «соткался» из его творчества, личности, собственной его жизни, дав в итоге то, что воспринимается нами как образ «чеховского интеллигента».

«Эталоном честности, неподкупности, бескомпромиссности суждений, безупречного вкуса, остроты и красоты мысли, талантливости истолкования» считал ее Дмитрий Сарабьянов, отмечая «неповторимость личности, соединившей яркий дар ученого и человеческую скромность»[2].

О сочетании мягкости и твердости, душевной силы и гармонии, о «редком даре всепонимания» писала Светлана Батракова[3].

И еще одно свойство, присущее ей, – свобода: свобода мысли и действия; «чувство личной свободы», говоря чеховскими словами.

Свободно и сложно строятся ее очерки о чеховской прозе: с подробным пересказом содержания, с комментариями, с ощутимой, но до поры скрытой целью. И постепенное восхождение к онтологическим, бытийным проблемам, но не за счет самой материи искусства, а вместе с ней – художническую суть Чехова Дмитриева чувствовала глубоко, сильно.

В каждой из статей ставятся проблемы острые и масштабные, и первая среди них – секрет долговечности Чехова; загадка, на которую нет пока единого, общепринятого ответа. У Дмитриевой он был, и ее спокойная убежденность позволяет принять его как истину – хотя бы как бóльшую и несомненную ее часть.

Ставя Чехова в ряд других классиков, «вечных спутников», опираясь на его собственные слова о наличии общности в бессмертных творениях[4], Дмитриева называет это общее: открытая, «разомк-

нутая» для новых трактовок система, «потенциальная многосмысленность» ее («затаенное мерцание смыслов»), «полифония или полисемия образной структуры» и т. д. Иначе говоря: нечто, допускающее обновление, многообразие подходов, долгую жизнь во времени.

Среди чеховедов это вряд ли вызовет возражения; структура чеховских произведений с ее необычайной емкостью исследована и продолжает исследоваться средствами самых разных школ и методик. Но еще один тезис Дмитриевой, весьма важный для нее, особенный, нетипичный, относится к редко применяемому сейчас понятию – к катарсису, в чем современное мышление часто отказывает искусству XX века, Чехову в том числе, или просто уклоняется от самой постановки вопроса.

Дмитриева же, нимало не снижая беспощадность чеховского реализма, видит катарсис даже в самых суровых и трагичных произведениях и показывает, какими средствами он достигается – средствами гармонии, эстетического совершенства. Сфера идеального и высокого расширяется ею ненавязчиво и неуклонно, что связано с развитием в ней самой особого (и нетипичного опять-таки) религиозного сознания.

«Я ничего не смыслю ни в науке, ни в богословии, и, конечно, мой выбор определяется не только тем, что их пути явно сходятся, а чем-то другим. Есть такие вещи, как религиозное чувство, религиозный опыт, наконец, “нравственный закон внутри нас”. <...>

И самое главное (для меня по крайней мере) – все самое прекрасное, что сделано людьми, так или иначе связано с религиозным сознанием. <...> Все <...> шедевры, от древних до новейших, проникнуты религиозным чувством»[5].

И не случайно именно «Студент», любимый рассказ самого Чехова, стал главным для Дмитриевой, а название статьи о нем стало заглавием всей книги. В этом «Послании Чехова» она находит не только мысль о связи времен и высокий космический смысл, но и мощную жизнеутверждающую мелодию: «Такого гимна жизни, пропетого в полный голос, нет ни в одном другом сочинении Чехова»[6].

Удивительны, при сложности и высоте проблем, легкость и ясность дмитриевского стиля (знак душевной ясности) и то живое чувство прекрасного, то переживание искусства, которое не скрыто и не навязчиво, но словно транслируется нам и заражает.

Это позволяет ей нестандартно мыслить и находить столь нестандартные определения, как «волшебство»: «...скорее волшебство, чем мастерство», – сказано по поводу рассказа «В овраге», и с этим нельзя не согласиться. Как нельзя не почувствовать «некоего царственного холодка, приподнимающего писателя над событиями жизни, при всем пристальном к ним внимании, при всем чувствовании в них»[7], – холодка дистанции, при той «магии перевоплощения», что свойственна Чехову и заставляет его ощущать своих героев изнутри.

Быть может, сильнее всего это «чувствование» у Дмитриевой проявляется тогда, когда она говорит о музыке как о всепроникающем начале у Чехова: музыкальном строе прозы, музыкальной партитуре пьес, музыке чеховских финалов.

Дмитриева никогда не страдала сухостью иных академических штудий, не придерживалась канонов и догм. Ход мысли ее, при всей внутренней логике, часто бывал парадоксальным, подходы – неожиданными, но это были ее подходы. Это видно хотя бы в выборе предмета исследования: не весь Чехов, не проза плюс пьесы, но более всего проза. Первопричина тому ясна: проза более драмы материальна, не нуждается в воплощении и в таком посреднике между автором и адресатом, как театр. Есть и другая причина, личная, не скрытая автором: Дмитриева, судя по всему, не слишком доверяла театру, который, по ее мнению, сузил возможности Чехова и мировой своей популярностью затмил его прозу.

С ней можно не соглашаться и запоздало ей возражать, но можно принять и ее установку (тактику, принцип) по отношению к Чехову, и не только к нему: «Вот мысль Чехова, высказанная им самим. <...> Верна ли она – другой вопрос, но он так думал»[8].

Она так думала, и в том ее право, и самая мысль ее интересна. Как и та, раньше высказанная, мысль о свободе интерпретации, которая может показаться крамольной иным хранителям классики:

«...Даже при вполне пристрастном и не вполне корректном подходе, подходе с априорной концеп-

цией <...> великое произведение искусства, в котором, казалось бы, уже не оставалось ничего неисследованного, непрокомментированного, необъясненного, вновь разверзает уста для произнесения нового слова.

Может быть, известная доля некорректности здесь даже играет роль стимулятора – ведь для того, чтобы новое слово расслышать, надо “замкнуть слух” для чего-то из слышанного прежде. Так поступают разведчики новых смыслов»[9].

Таким разведчиком была и она сама. Новый смысл классики открывался ей свежим, не замутненным долгой чередой трактовок, канонов и комментариев, и она расчищала доступ к нему для себя и других, стремилась к живому контакту с читателем, что было ей, видимо, дороже всего.

Она называла себя «литератором», не заботилась о степенях и званиях, оставшись в скромном ранге кандидата искусствоведения. Не слишком заботилась о своем наследии, списке трудов, их датировке и атрибутике, что создало определенные трудности при составлении данной книги.

Удивительно то, что книга эта, сложенная из разновременного, разного, выглядит цельной и созданной на едином дыхании. Дыхание это – при всей весомости поставленных в ней проблем – легкое. И в этом секрет обаяния ее, как и ее автора.

Т. К. Шах-Азизова

[1] *Дмитриева Н.* Изображение и слово. М., 1962. С. 40.
[2] *Сарабьянов Дмитрий.* Памяти Нины Дмитриевой // Время новостей. 2003. 25 февраля.
[3] *Батракова Светлана.* Нина Александровна Дмитриева // Люди и судьбы. XX век. Книга очерков. М., 2004. С. 294.
[4] *Чехов А. П.* Письмо к А.С. Суворину от 3 ноября 1888 г. // Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1974–1983. Письма. Т. 3. С. 54.
[5] Из личного письма Н.А. Дмитриевой. Цит. по: *Нат. Апчинская.* Ее звездное небо над нами. Слово любви о Нине Александровне Дмитриевой // Истина и жизнь. М., 2003. № 4. С. 5.
[6] См. главу «Послание Чехова (“Студент”)» наст. изд.
[7] Там же, в главе «Воры».
[8] Там же, в главе «Авторедактура Чехова».
[9] *Дмитриева Н.А.* Эпизоды из истории «Божественной комедии» Данте (к проблеме интерпретации) // Мир искусств. М., 1991. С. 321.

ДОЛГОВЕЧНОСТЬ ЧЕХОВА

Чехов обладал провидческим даром, но ему случалось и ошибаться. Он ошибся, предположив, что его будут читать в течение семи лет после его смерти, потом забудут. Правда, если верить воспоминаниям Щепкиной-Куперник, написанным в 1940-х годах, Чехов добавлял: «Но потом пройдет еще некоторое время – и меня начнут читать, и тогда уже будут читать долго»[1]. Если так, то прогноз на удивление точен. Чехова действительно читали и чтили как автора актуального несколько лет после его смерти, а затем, приблизительно полтора-два десятилетия, интерес к нему шел по затухающей кривой. Молодая художественная интеллигенция Серебряного века Чехова любила мало (за исключением Блока) – так же как герой «Чайки» Треплев недолюбливал Тригорина. Пьесы Чехова постепенно уходили из репертуара театров, а после 1917 года почти исчезли, только МХАТ изредка ставил «Дядю Ваню» и «Вишневый сад» «на особых правах академизма» (по выражению известного чеховеда А.И. Роскина). В 1920-е годы наследие Чехова проходило стадию довольно энергичного «сбрасывания с корабля современности». Сбросить все же не удалось, и вскоре начались

споры: кто Чехов – пессимист или оптимист, певец сумерек или предвозвестник рассвета, нытик или сатирик, – вопросы, идущие мимо сути, но требовавшие перечитывания полузабытых страниц. Мало-помалу отпадала шелуха готовых клише, и раскрывался чеховский мир, в своей видимой простоте необыкновенно сложный. Наступил момент, когда его произведения стали жить заново и приобрели такую славу, какой никогда раньше не имели, – славу всемирную и далеко на Западе, и далеко на Востоке.

В нашей стране Чехов не только общепризнанный классик, но и очень живо интерпретируемый автор. Литература о нем огромна. Чеховские пьесы включая и юношеские, идут повсюду. Что касается кино- и телеэкранизаций, то, кажется, мало осталось рассказов, не перенесенных на экран, некоторые даже в жанре мюзикла; иные повести экранизированы по нескольку раз. Не удивительно ли: произведения «бытописателя», посвященные будничной жизни русских людей конца XIX века, которая не настолько близка нам, чтобы оставаться насущной темой, и не настолько далека, чтобы дать пищу исторической фантазии, – произведения эти создали могучее силовое поле, где сила притяжения со временем не слабеет, а возрастает.

Видимо, в искусстве Чехова таились потенции, им самим не вполне осознанные. Человек исключительной скромности, о себе он говорил одно: он – объективный свидетель времени, а не судья и не проповедник. Последнее отличает его от Достоевского

и Толстого. Те были художниками великой страсти и великой пристрастности, идущими до конца, до крайних выводов в «разрешении своей мысли». Чехов был сдержан, скорее холоден, чем горяч, не оперировал глобальными категориями, не создавал универсальных концепций. Он даже не звал к идеалу жизни, какая должна быть, так как не ведал его; полумечты, полупредчувствия «невообразимо прекрасной жизни» принадлежат героям Чехова, а не ему, к тому же они очень неопределенны. Сам он не присоединялся ни к одному из современных ему политических направлений и течений общественной мысли. Многие хотели залучить его в свой лагерь – напрасно. Свое независимое кредо он изложил в письме к А.Н. Плещееву: «Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником – и только, и жалею, что бог не дал мне силы, чтобы быть им. Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах. <...> Фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке, в литературе, среди молодежи... Потому я одинако не питаю особого пристрастия ни к жандармам, ни к мясникам, ни к ученым, ни к писателям, ни к молодежи. Фирму и ярлык я считаю предрассудком»[2].

При всем том, Чехов не только не уклонялся от участия в мирских, общественных делах, но не щадил для них ни сил, ни времени, ни здоровья. Он действовал в условиях, принимаемых как данность,

и всегда избирал нравственно оптимальный вариант – будь то сверхтяжелая поездка на «каторжный остров» Сахалин, безвозмездное лечение больных, «работа на холере, на голоде», строительство школ и церквей в деревне, устройство библиотеки в Таганроге, помощь начинающим литераторам. При политической нейтральности Чехов оставался этически безукоризнен. Еще в ранней молодости у него сформировался некий моральный кодекс, который он отрывочно излагал в письмах к своим братьям Александру и Николаю (кажется, только к ним Чехов позволял себе обращаться с чем-то вроде наставлений, вообще же наставлять и поучать кого-либо избегал). Речь там идет даже не о морали, а о *воспитанности* – о качествах, подобающих воспитанному человеку. Воспитанные люди «уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы», «они сострадательны», «они уважают чужую собственность, а потому и платят долги», «не лгут даже в пустяках», «не суетны», «не болтливы», «они стараются возможно укротить и облагородить половой инстинкт» (П., 1, 223–224) и так далее.

Чехов сам воспитывал (и воспитал) себя в духе этих правил.

Прекрасные правила, но с расхожими представлениями о натуре *гения*, гениального художника все это как будто не очень вяжется. Мы склонны представлять гения исторгнутым из обычности: либо царь, либо отверженный. «Гений и безумство», даже «гений

и беспутство» – да, пожалуй, но – «гений и воспитанность»? «гений и сдержанность»?..

Однако история подтвердила гениальность Чехова единственно достоверным способом: его рассказам и пьесам дано существовать во времени в качестве не исторических реликвий, а живых спутников человечества, отражаясь в меняющемся сознании новых поколений и отражая их перемены в себе. Зададимся вопросом: в чем же тайна долговечности Чехова? Но сначала попытаемся понять, почему вообще произведениям искусства (не всем) суждено жить в веках.

Жизнь художественного произведения протекает не на полках библиотек и не в стенах музеев. Оно живет в сознании воспринимающих, которое есть величина переменная. Украинский филолог А. Потебня с чеканностью афоризма высказал мысль: произведение искусства есть не что-то раз навсегда созданное, а «*нечто постоянно создающееся*». Его досоздают и пересоздают читатели, зрители, слушатели – все, на кого оно действует. Они его интерпретируют, неизбежно внося что-то свое и новое в его содержание. Произведение, действующее длительно, воспринимаемое многими поколениями, обладает, по выражению Потебни, «неисчерпаемым возможным содержанием». «Это содержание, проецируемое нами, то есть влагаемое в самое произведение, действительно условлено его внутренней формой, но могло вовсе не входить в расчеты художника»[3].

Другими словами: «внутренняя форма», то есть *художественная форма*, оставаясь неизменной, все такой же, какой вышла из рук художника, является возбудителем новых мыслей и чувств, соответственно новому опыту воспринимающих. Она излучает подвижные смысловые волны. Содержание не заперто в форме, как в глухой клетке, оно – динамическое начало, «постоянно создающееся», хотя на основе все той же формы. Могут возразить: при активной интерпретации художественного произведения (в театральной постановке, в кинематографе, в книжной иллюстрации) создается уже другая форма. Это так; но импульсы к перевоплощению в другую форму исходят от формы первоначальной: ведь только ею произведение говорит и посылает сигналы в будущее.

Эта изначальная форма дает хотя и достаточно широкое, но не беспредельное пространство для интерпретаций. Она задает направление, по которому можно двигаться далеко, но – именно в этом направлении. Тогда дальнейшие эволюции содержания будут плодотворны, подобно прорастанию зерна. Если же толкования идут мимо формы, созданной художником, не считаясь с тем, что в ней потенциально заложено, трансформация содержания окажется регрессивной. Последнее бывает часто и может вызываться не только эстетической глухотой интерпретатора, но и состоянием умов в данный исторический момент. Поэтому жизнь художественного произведения не равномерное восхождение,

а путешествие по пересеченной местности с риском провалиться в болото «окитчивания», а то и вовсе попасть в полосу забвения, откуда его извлекут не скоро. (Подобные приключения выпадали на долю наследия Чехова – об этом несколько позже.)

Далеко не всем художественным произведениям дано жить и развиваться во времени подобно живому организму. Такая возможность заключена в природе искусства, но полностью реализуется лишь в некоторых его созданиях. В каких же именно? Проще всего сказать: в великих произведениях, в шедеврах. Так оно и есть; однако тут мы попадаем в теоретически замкнутый круг: произведение долговечно, потому что оно – шедевр, а шедевром оно признается, потому что долговечно. Нельзя ли попробовать уяснить, хотя бы приблизительно, какие черты свойственны произведениям-долгожителям? Потебня в этой связи говорил об особенной гибкости художественного образа таких вещей, его последователь А. Горнфельд – о емкости образа. Но что делает образ наиболее гибким и емким, способным вбирать и продуцировать новое содержание?

К этой проблеме проявлял интерес и Чехов (никак не соотнося ее со своим творчеством). В одном из писем Суворину от 1888 года он писал: «У произведений, которые зовутся бессмертными, общего очень много; если из каждого из них выкинуть это *общее*, то произведение утеряет свою цену и прелесть. Значит, это *общее* необходимо и составляет

conditio sine qua non всякого произведения, претендующего на бессмертие» (П., 3, 54).

Чехов не пояснял, каково это «общее». Он не любил теоретизировать, предоставлял это тем, кто занимается философией творчества. Однако с уверенностью говорил, что у бессмертных произведений «общего очень много».

Но что же может быть общего между бессмертными творениями разных эпох и разных народов? Например, между драмами Шекспира и романами Льва Толстого, между «Божественной комедией» Данте и «Братьями Карамазовыми» Достоевского? Жизненный материал, тематику, стилистику, мировоззрение, политические и прочие убеждения авторов приходится сразу же исключить. По этим параметрам обнаруживается немало общего у великих художников с их менее великими и вовсе не великими современниками и соотечественниками. Но сходство с другими великими – через бездны времени и пространства – не зависит от материала, стиля и миросозерцания: оно где-то вне и поверх этих категорий.

Произведения, в которых каждая эпоха открывает нечто близкое себе и высвечивает в нем то одни, то другие грани, уже по определению являются «*разомкнутой системой*». Они, так сказать, оставляют дверь приоткрытой для новых истолкований. Они ставят важные вопросы бытия, но не полагают их раз навсегда решенными, не подводят окончательную черту; в самой художественной ткани такого произведе-

ния предчувствуется возможность дальнейшего вариантного развития. Гибкость и емкость художественного образа в том и состоит, что он обладает *потенциальной многосмысленностью* (если даже автор и не задавался такой целью). Образ однозначный, одномерный к развитию не способен и потому не может сохранять интерес и значение навечно или хотя бы надолго. Для этого потребно качество, которое можно назвать *полифонией,* или полисемией образной структуры, или художественной диалектикой, предполагающей «*completio oppositorum*» – комплекс противоположностей, противоречий, который раскрывается на разных уровнях: в характерах, в ситуациях, в эмоциональных оценках изображаемого. Вот это качество мы действительно находим в великих произведениях словесного искусства – от древних до новейших. Они создают далеко идущую смысловую перспективу.

Но это не все. Разве мало встречается посредственных произведений, где противоречия прямо-таки громоздятся, где действия персонажей не мотивированы, высказывания не сбалансированы, свойства характеров между собой не согласованы и концы с концами не сходятся? Такого рода дурная сложность вызывает реакцию недоверия – знаменитое «Не верю!» Станиславского. А нужно, чтобы верили. Истинно художественное произведение заставляет верить, что запечатленные в нем противоречия, антитезы, антиномии не выдуманы по произволу автора, а действительно входят в состав жизни.

В хвалах, воздаваемых произведениям искусства, искони звучал мотив: «Это сама жизнь!» – или: «Это более правдиво, чем сама жизнь!» Так говорили об античных мраморах, о картинах Рафаэля, о Данте и Шекспире, о Толстом и Достоевском. И говорили не напрасно. Шедевры искусства обладают убедительностью подлинного бытия, производят эффект *реального существования*. Это не значит, что они непременно «близки натуре» (что часто понимали под термином «реализм»), они могут быть и совершенно фантастическими и все же создавать впечатление реальности. Данте не был ни в аду, ни в раю, но описал свое воображаемое путешествие с такой мощью подлинности, что понятен возглас веронской женщины: «Он был там!»

Ощущение правдивости возникает из эстетических качеств художественной формы, родственных коренным формообразующим принципам всего живого. Хаотическое и аморфное нежизнеспособно в действительности и бессильно в искусстве. Великие произведения живут долго – на долгую жизнь запрограммировано их эстетическое строение, в чем-то близкое структурам и ритмам живой природы. Чехов в цитированном выше письме говорил: «Кто владеет научным методом, тот чует душой, что у музыкальной пьесы и у дерева есть нечто общее, что та и другое создаются по одинаково правильным, простым законам» (П., 3, 53). Но, добавлял он, порядок этого сочетания скрыт от нас. Скрыт он и от художников, но лучшие из них интуитивно постигают законы

эстетической формы – и не только в музыке. Эстетически совершенная форма обладает *гармонической* структурой, представляя аналог тем жизненным силам, которые противодействуют тенденциям к распаду. Какие бы мрачные и страшные явления ни становились предметом изображения художника, он «чует душой» гармонию, заложенную в фундаменте мироздания, о ней догадываются и великие ученые. «Господь Бог изощрен, но не злобен», – говорил Эйнштейн[4].

Отсюда – очищающее, целительное воздействие, которое оказывают великие художественные произведения, хотя бы и трагические, – *катарсис*. Учение о катарсисе, как известно, развито в «Поэтике» Аристотеля именно применительно к трагедии.

И еще одна особенность художественных шедевров: их авторы способны в творчестве своем стать выше собственной эмпирической личности, неизбежно ограниченной и условиями существования, и краткостью жизни, и субъективными пристрастиями. Взгляд на искусство как на «самовыражение» художника едва ли верен – или верен только для художников среднего таланта и большой самоупоенности. Испокон веков высшим назначением художника считалось быть глаголом не личности своей, но Бога (в религиозной эстетике), или Природы (в эстетике Возрождения), или Универсума (в романтической терминологии), или Действительности (в терминах эстетики реалистической). В любом случае – передатчиком чего-то высшего, чем он сам, что

ему дано было «видеть и слышать». Такие вещи как бы не сочинены, а явлены художнику. Читатель (зритель, слушатель) воспринимает их как нечто сущее, обладающее самостоятельным бытием. В этом качестве они и становятся возбудителями активной психической деятельности воспринимающих.

Может быть, все это, сказанное о произведениях, которые зовутся бессмертными, звучит хотя и не ново, но чересчур торжественно и даже высокопарно по отношению к такому писателю, как Чехов, не создававшему широких эпических полотен, описывавшему обыкновенную жизнь обыкновенных людей? Но посмотрим под этим углом зрения на особенности его творчества.

Чехов однажды сказал, что, будь в России настоящая литературная критика, он бы чувствовал, что его работа нужна, как нужна звезда астрономам (П., 3, 98). В нужности своего творчества широкой читающей публике он сомневался.

Но вот уже больше ста лет светит чеховская звезда, для многих ставшая путеводной. Сотни оптических приборов различной силы и разрешающей способности направлены на нее со всех концов земли. История оценок, объяснений, постановок, инсценировок чеховских произведений многообразна. В разное время они трактовались как минорные и мажорные, трагические и комические, бытовые и символические, рациональные и абсурдистские, жестокие и мягкие, лирические и сатири-

ческие. Все эти трактовки не были беспочвенными: чеховские образы давали известную опору для каждой, но ни одной не исчерпывались, поскольку им свойственна многомерность – именно та *полифония*, которая является залогом долговечности. Со временем становилось ясно, что произведения Чехова, в их совокупности, противятся односторонним толкованиям, – это побуждало осмысливать их заново. Происходили чередования отливов, когда казалось, что все уже «истолковано», и новых приливов, когда обнаруживали, что у Чехова-то написано иначе.

С тех пор как выдохлись бесплодные споры, пессимист Чехов или оптимист, чеховедение поднялось на более высокую ступень: обратили внимание на диалектику его образов, на «двойное освещение», какое он дает изображаемому, то есть видит и показывает предмет в различных ракурсах и с разных точек зрения. Это главный творческий принцип Чехова в пору его писательской зрелости. Он отвечает его убеждению, высказанному в переписке: писатель не обязан решать поставленный в произведении вопрос, но должен его *правильно ставить* (П., 3, 46). Правильно – значит, согласно с действительностью, а действительность многосоставна. В рассказах и пьесах Чехова открыта возможность различных гипотез, ни одна не навязывается читателю деспотически, пусть читатель решает сам, по своему разумению. («Надлежит быть разномыслию», – сказано в Новом Завете.) Не следует думать, что у Чехова не

было своего собственного взгляда на изображенное – он всегда был, выявить его – благодарная задача критика. Тем не менее дверь остается приоткрытой и для других возможных толкований. А взгляд автора отличается широтой и терпимостью, нередко – двойственностью, если само жизненное явление несет в себе двоякий смысл.

Так, в книге Б.И. Зингермана «Театр Чехова и его мировое значение» показано двойное отношение Чехова к «обыденщине», к житейским будням: «Обыденщина у Чехова как сила земного притяжения, столько же дружественна людям, сколь и враждебна... Человек, порабощенный повседневностью, с головой погрузившийся в будни, становится пошлым, но в еще большую пошлость впадает тот, кто ставит себя над буднями». Исследователь раскрывает и неоднозначное отношение Чехова к мотиву дворянской усадьбы: она обременена грехами прошлого, исторически обречена, а вместе с тем ее поэзия навевает мечту о будущем[5].

Образная диалектика Чехова особенно проявляется в изображении человеческих характеров и взаимоотношений. Он дает сполна высказаться антагонистам: врачу Кириллову и барину Абогину («Враги»), революционеру и чиновнику («Рассказ неизвестного человека»), Лаевскому и фон Корену («Дуэль»), Мисаилу Полозневу и доктору Благово («Моя жизнь»), Треплеву и Тригорину («Чайка»), – при этом тот, кому автор больше симпатизирует, не обязательно прав. Кто и в какой мере прав – опять-

таки предоставляется судить читателю. Диалоги и монологи действующих лиц подобны исповедям душ у Данте: осужденные или оправданные, они показаны *изнутри*, мы узнаем, как они чувствуют и мыслят, и это побуждает не спешить с окончательным приговором. Автор ставит себя на место каждого, способен *понять* каждого, перевоплотиться в него. В магии перевоплощения была великая сила Чехова. Так, например, изображая конокрадов в рассказе «Воры», он все время должен был «говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе» (П., 4, 54). (Заметим: не только говорить, но и чувствовать.) Во всем многолюдье чеховских персонажей нет никого, кого можно отождествить с автором, но в процессе творчества он поочередно становился ими всеми: старым профессором (в свои 28 лет), архиереем, солдатом Гусевым, сельской учительницей, малолетней нянькой, витийствующим адвокатом, даже собакой Каштанкой, не теряя при этом способности видеть их со стороны – глазами других действующих лиц и собственными глазами художника. Стереоскопический образ (как живой!) возникает из целого спектра перекрещивающихся лучей.

В своих личных суждениях о людях и событиях, высказанных в письмах или предварительных набросках, Чехов бывает жестче и определеннее, чем в законченных художественных произведениях, где им владеет интуиция. Сравним, например, первый эскиз рассказа «Душечка» в записной книжке с готовым рассказом. Эскиз выглядит откровенно сатири-

ческим, беспощадным к героине, существу безликому, пустотелому: была женой артиста – любила театр, потом вышла за кондитера – полюбила варить варенье, а театр запрезирала (С., 17, 33). Этот мотив – заполнение внутренней пустоты интересами очередного мужа – в рассказе сохранен. Но, работая над ним, начиная думать и чувствовать в духе своей героини, писатель вчувствовался в нее глубже и понял, что, как растение увядает без влаги, так она не может жить без любви к другому человеческому существу, и это движет ее поступками. Он дополнил историю душечки любовью к ребенку – чужому ребенку, – в эскизе этого не было. И образ стал жизненно-объемным: женщина не презренная и не идеальная, а вот такая, какая она есть, – живая.

Когда Чехов-художник всматривается в человека вплотную, пристально, он почти всегда открывает в нем, даже если это человек падший и темный, что-то достойное если не оправдания, то сострадания. Даже какой-нибудь унтер Пришибеев вызывает не одно омерзение, а более сложное чувство с примесью жалости. К.С. Станиславский, разрабатывавший свою систему под влиянием чеховской драматургии, советовал актерам: «Когда играешь злого, ищи, где он добрый»[6]. Вероятно и обратное: изображая доброго, замечай и его слабости. Всецело отрицательные и безусловно положительные герои в произведениях Чехова встречаются редко – они редки и в жизни. В большинстве случаев

человеческая натура являет сложную амальгаму добра и зла, с преобладанием того или другого.

Интерпретаторы Чехова обычно спрямляют эти сложные сплетения, что естественно. У Н.Я. Берковского в статье о Чехове сказано прекрасно и верно: «...Концепция явлений жизни <...> представлена, как принадлежащая самой жизни, как ее собственная внутренняя речь, – автор ничего не вынуждает у природы вещей, он ее только выслушивает»[7]. Но в этой же статье Берковский пишет по поводу «Дуэли»: «В повести Чехова плох Лаевский, еще хуже фон Корен...»[8] И это уже не речь жизни и не речь Чехова, а голос интерпретатора чеховского текста, читающего его в тех исторических условиях, когда социальный дарвинизм фон Корена приобретал подозрительное сходство с фашистскими теориями неполноценных рас. В других условиях и при другой установке интерпретатора возможен и противоположный вывод: Лаевский хуже фон Корена. Такой вывод делали в чеховские времена: один из критиков в 1904 году писал, что ничтожество Лаевского, «нового издания лишнего человека», подчеркивается его контрастом с «положительным типом в лице зоолога фон Корена, этого Штольца новой формации»[9]. Обе интерпретации односторонни, но обе имеют свой резон. Имеет его и точка зрения одного из персонажей «Дуэли», Самойленко, который дружит и с фон Кореном, и с Лаевским: «Оба вы прекраснейшие, умнейшие люди» (С., 7, 397).

С несомненностью следует из текста «Дуэли» одно: и Лаевский, и фон Корен лучше, чем они думали друг о друге, оба способны к самоопределению и совершенствованию. И с этим нужно считаться при любом толковании, так как это прямо дано в тексте, «условлено его внутренней формой» (по выражению Потебни). А трактовать ли характеры героев с большим или меньшим сочувствием, открывать в них новую актуальность, соотносить поставленные в повести проблемы с проблемами современными – здесь, как и вообще в сочинениях Чехова, оставлено широкое поле для интерпретаций.

Тем более широкое, что Чехов в пору творческой зрелости все больше переходил от изображения социальных типов к показу личностей – не «представителей», а людей. Его герои, сохраняя полную историческую, социальную, житейскую конкретность, ею не исчерпываются, не детерминированы своей общественной функцией. Лопахин («Вишневый сад») не является типичным буржуазным стяжателем, герой «рассказа неизвестного человека» – типичным народовольцем, доктор Рагин («Палата № 6») – типичным провинциальным лекарем, и так далее. «Типы» крепко связаны со временем, которое их сформировало, за его пределами они сохраняют лишь исторический интерес или, застывая, вырождаются в штампы. Социально-типические литературные образы остаются живыми для будущих поколений постольку, поскольку они индивидуализированы. Индивидуальность богаче типа по содер-

жанию, а значит – универсальнее. Чем индивидуальнее явление, тем труднее оно вмещается в прокрустово ложе сегодняшней типологии и тем больше у него шансов вживаться в другие времена. Безумный и мудрый рыцарь Дон Кихот – фигура единичная и единственная, но рыцарские романы прочно забыты, а он со своим верным оруженосцем вхож во все времена и страны. Если бы характеры героев «Вишневого сада» были не чем иным, как следствием дворянского оскудения, пьеса оказалась бы устаревшей еще в момент первой постановки – процесс разложения русского дворянства шел уже давно, давно был отражен в литературе. Но своеобразие личностей Раневской, Лопахина, Вари, Фирса и других, их отношения, не вытекающие однозначно из социального статуса, вообще вся «бытийная» (а не только бытовая) атмосфера пьесы внятна и тем, кто не знаком с Россией и русской историей, – и «Вишневый сад» не сходит со сцены театров мира.

Нежелание Чехова вставать под чьи бы то ни было идеологические знамена, за что ему доставалось от критиков и справа и слева, было не слабостью, а силой его как художника, условием *личной свободы*, которой он особенно дорожил. Чувство личной свободы позволяло освещать действительность непредвзято и многогранно. Чехов не верил идеологии того или иного социального сообщества (сословия, класса, партии), он верил, по его словам, в «отдельных людей» (П., 8, 101), к какому бы сообществу они ни принадлежали. Главным критерием ценности чело-

века для него был этический – самый универсальный. Но и здесь он остерегался категорических приговоров, зная, как многовместительна и пластична человеческая натура.

Такой принципиальной «беспартийности» могло и не быть у других авторов долговечных произведений – многие имели весьма определенные политические, религиозные, философские убеждения и их проповедовали. Однако, как ни странно, их убеждения мало отражались в их художественном творчестве, а если влияли на него, то часто не в лучшую сторону. Изгнанник Данте горячо верил в спасительность мировой монархии под эгидой германского императора Генриха VII. Но кто сейчас, кроме историков, вспоминает о Священной Римской империи, о распрях гвельфов и гибеллинов? Политические идеалы Данте остались фактом его биографии, а многоголосая «Божественная комедия» стала достоянием веков. Толстой, как известно, в старости основал новую, квазихристианскую религию и отдал ее пропаганде большие духовные силы – она не привилась в народе и не пошла на пользу художественному гению Толстого. Его послесловие к «Крейцеровой сонате» выглядит излишним довеском к самой повести. Почвенничество Достоевского, имеющее привкус национализма, никак не определяет собой мирового значения его искусства. То же – у Гоголя, проповедующего свои убеждения в «Выбранных местах из переписки с друзьями».

Чехов же сознательно отказывался быть проповедником и не сочувствовал этой склонности великих русских писателей. «...К черту философию великих мира сего! – говорил он. – Она вся, со всеми юродивыми послесловиями и письмами к губернаторше, не стоит одной кобылки из «Холстомера» (П., 4, 270). Невозможно представить Чехова, пишущего послесловие или комментарий к «Степи», «Гусеву», «Душечке» с целью сделать окончательный «идейный» вывод из этих произведений, прелесть которых как раз в неокончательности, в затаенном мерцании смыслов. Творчество Чехова – открытая система. Это выражено и завершающими афоризмами: «Никто не знает настоящей правды» («Дуэль»), «Если бы знать, если бы знать...» («Три сестры»), «Все проходит» и «Ничто не проходит» («Моя жизнь»), «Ничего не разберешь на этом свете» («Огни»).

Принцип разомкнутости действует и в построении фабулы: коллизии не разрешаются, а переливаются в другие, в концовках чувствуется начало какого-то нового процесса, где неизвестно, что будет. Это особенно замечалось современниками Чехова, привыкшими к другим способам сюжетосложения. Но при том, что произведения Чехова дают ощущение струящегося потока жизни (некоторые исследователи сравнивали Чехова с Прустом), они сами не только не расплывчаты, но строго структурированы – не брызги, не осколки жизни, а кристаллы. К. Чуковский говорил о «стальной конструкции»[10] чеховских рассказов. Они построены по законам симметрии и рав-

новесия частей, есть в них и нарастание действия, и кульминация, и развязка – развязка не в том смысле, что все решилось и разрешилось, а как бы в виде электрического «короткого замыкания». Разомкнутость жизненной коллизии предстает в замкнутой чеканной форме.

«Дама с собачкой» заканчивается вопросом «как?». Как поступить любящим друг друга мужчине и женщине, чтобы не прятаться и не лгать? Ответа не дано, но вопрос поставлен. Этим вопросом повесть получает архитектоническое завершение. В границах художественного мира «дамы с собачкой» все нужное сказано и договорено.

Чехов придавал большое значение архитектонике – чтобы все было «срифмовано», прочно входило в пазы, не повисало в воздухе. Характерно, как часто он употреблял, говоря о литературном труде, слова «архитектура», «фундамент», «корпус», «здание», «дворец», «сруб». Нередко говорил и о «музыкальной композиции». Музыкальной или архитектурной целостности он достигал новаторскими методами: постройка скреплялась тонкими, как струны, ассоциативными скрепами, но непременно скреплялась; «свободных» построений он себе не позволял. Ясно ощутимый ритмический строй чеховской прозы довершает аналогию с музыкой и архитектурой. И с природой.

Человеческая жизнь сложнее, многосоставнее, чем ее отражения в искусстве, а вместе с тем сумбурнее, хаотичнее. Взыскательно шлифуя свои рассказы,

добиваясь компактности и гармонической стройности формы, Чехов противодействовал хаосу, устранял шумы и шлаки, мешающие видеть суть вещей. Вслушиваясь в «речь жизни», загадочную и малопонятную, он, как все великие художники, угадывал в ней некую «предустановленную гармонию», яснее слышимую в природе, чем в поведении людей. Герой «Дамы с собачкой» думает (мысль, подсказанная ему Чеховым): «...Как, в сущности, если вдуматься, все прекрасно на этом свете, все, кроме того, что мы сами мыслим и делаем, когда забываем о высших целях бытия, о своем человеческом достоинстве» (С., 10, 134). Чехов напоминал о нем, давал его почувствовать уже самим гармоническим ладом своей прозы. Так или иначе, возвышающий душу катарсис присутствует во всех его зрелых вещах.

Иногда он возникает как бы внезапно – вспышками, озарениями. Озарение – в думах героев, в неожиданных душевных порывах: вдруг приходит явление смысла поверх видимой бессмысленности, осознание связи всего со всем вопреки видимой разобщенности; проблески красоты вспыхивают из недр тусклой повседневности. Так в рассказе «Студент», который Чехов считал своим лучшим произведением. В повести «В овраге» забитые обиженные женщины – Липа и ее мать – чувствуют, что «как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная...» (С., 10, 165). Мрачный рассказ «Гусев» завершается великолепной торжественной картиной сол-

нечного заката над океаном. Умирает в палате № 6 доктор Рагин. В последнее мгновение «стадо оленей, необыкновенно красивых и грациозных, о которых он читал вчера, пробежало мимо него...» (С., 8, 126). Что за олени, почему? Одной этой мимолетной деталью, видением умирающего, сквозь мрачнейший образ мира больничной палаты вдруг проступает светящимся пунктиром какой-то другой образ мира прекрасного. Вспомним и космическую картину снеговой пелены в рассказе «Припадок», закрывающей девственной белизной грязь переулка публичных домов. Чехов досадовал, что критики, расхвалившие рассказ, описания снега не заметили. Сам он особенно дорожил такими картинами – они составляют глубинный план повествования, тот подтекст, без которого сюжет обесценивается.

Не только критики, но и более поздние интерпретаторы – в книжной графике, в кино – не обращали должного внимания на эту замечательную черту чеховской поэтики. Ее заслоняло от них «бытописательство». Некую аналогию стилю Чехова можно заметить в фильмах итальянского режиссера Федерико Феллини, хотя он произведений Чехова не экранизировал... «Амаркорд» Феллини наводил на мысль: вот в таком ключе можно трактовать некоторые вещи Чехова в наши дни. В «Амаркорде» быт захолустного итальянского городка (как и быт русской провинции в «Моей жизни» Чехова) показан в его душном инфантилизме, саркастично и жестко, а вместе с тем с ощущением красоты жизни, ее тай-

ных обещаний. Картины ослепительного, радующего снегопада, фантастически красивого павлина, появившегося невесть откуда, волшебных огней огромного парохода темной ночью – поистине чеховские «кадры».

Итак, чеховиана разноголоса и обширна; сочинения этого русского писателя обладают всеми признаками, обеспечивающими долголетие, они перерастают временны́е и пространственные границы. Но на своем долгом пути они подвергаются и многим кривотолкам. Не входя во все перипетии судьбы чеховского наследия, напомню коротко о том, как воспринимали и истолковывали его в России в советское время.

Охлаждение к Чехову в первые годы после Октября объяснимо. Он утратил популярность прежде всего у той части интеллигенции, которая не эмигрировала и не саботировала, а бралась за строительство пролетарской культуры, веря, что таковая должна и будет существовать. Она мыслилась в предельно обобщенных масштабных формах, маршевых ритмах, контрастных цветах, прямых линиях; никаких оттенков – утилитарный техницизм в соединении с гиперболической романтикой. «Может быть, художники в стоцветные радуги превратят серую пыль городов, может быть, с кряжей гор неумолчно будет звучать громовая музыка превращенных в флейты вулканов...»[11] Не только тематика (безвозвратно отживший быт), но и стиль Чехова с его

светотенью и полутонами представлялся как бы той серой пылью, которую надлежало немедленно заменить стоцветными радугами.

Чехов потускнел даже в глазах тех, что совсем недавно были его адептами, – Горький, Станиславский. Последний писал Немировичу-Данченко из гастрольной поездки в Берлин: «Когда играем прощание с Машей в “Трех сестрах”, мне становится конфузно. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радует. Напротив. Не хочется его играть»[12]. А между тем гастроли МХАТа приносили чеховской драматургии новые лавры за рубежом и положили начало мировой славе Чехова. Зарубежный зритель не ощущал несоответствия его пьес «минутам роковым» истории. Когда в 1922 году Художественный театр показал в Праге «Трех сестер» и «Дядю Ваню», то, как вспоминал чешский актер Зденек Штепанек, «казалось, будто лавина обрушилась на зрительный зал»[13].

Не то было у нас. Если у Станиславского появлялось чувство конфуза, то что же говорить о стоявших на крайнем левом фланге – для них Чехов стал одиозной фигурой. Мейерхольд, когда-то перед Чеховым благоговевший, решительно не хотел ставить его пьесы. Маяковскому «дяди Вани и тети Мани» казались исчадием мещанства, а в чеховском языке ему слышалась «вся проплеванность, гниль выражений с нытьем, с три раза повторяющимися в зевоте словами: “В Москву, в Москву, в Москву”»[14].

Отчасти отвержение Чехова соотносилось с бунтом «левого фронта» против классики вообще. Установка «левых» была: «бить... тех, кто... приписывает акстарью (академическому старью. – *Н.Д.*) действенную роль всего дня»[15]. «Старое», «старина» – сами эти слова были ненавистны «лефам». Чехов для них хоть и не стал стариной, но стал старьем, что еще хуже.

Однако дело было не только в левацких крайностях, которым, как известно, не сочувствовали ни Ленин, ни нарком просвещения А.В. Луначарский. Чехов действительно не вписывался в панораму послереволюционных лет. В его поэтике не было ни плакатного крика, ни героической декламации, ни басенной поучительности. Не могла импонировать сдержанная речь, призывающая к раздумью, туманная в выводах. Союзника в деле революционного переустройства мира в Чехове не видели. Как ни акцентировал актер И. Берсенев революционный пафос речей Пети Трофимова, которого он играл тогда в Художественном театре, это не производило такого действия, какое эти же речи оказывали на мятежную молодежь двадцать лет назад, в преддверии 1905 года. Революция, совершившаяся в октябре 1917 года, была не та, за подготовку которой Петю исключали из университета и ссылали. Смотреть после победы Октябрьской революции на говоруна кадетского типа было неинтересно, сочувствовать ему – трудно, размышлять над ним – некогда, не до того. И сам Луначарский констатировал, что пьесы

Чехова «признаются мало говорящими новому зрителю, кажутся ему чуждыми и по своим темам, и по своим настроениям»[16]. Так Чехов вступил в полосу отчуждения. Но она длилась недолго.

Уже во второй половине 1920-х годов классиков больше не отвергали, но принимали с поправками на их классовую ограниченность, ценя в них прежде всего свидетелей обвинения – обвинения «проклятого прошлого». Квазимарксистская социология (несколько позже ее окрестили вульгарной социологией) видела в Чехове представителя мелкой буржуазии, способной критиковать крупную буржуазию и феодально-самодержавный строй. В качестве сатиры на царский строй охотно признавались многие ранние рассказы, такие, как «Унтер Пришибеев», «Толстый и тонкий», «Хамелеон». Антошу Чехонте, таким образом, оценили раньше, чем Антона Чехова, и именно Чехонте вернул Чехова читающей публике. В данном случае не драматургия пробуждала интерес к его прозе, как бывало прежде, а ранняя проза проложила дорогу к драматургии и прозе зрелого периода.

Импульсы для возникновения или возобновления интереса к писателю приходят извне. Произведение искусства может быть великим и прекрасным, оставаясь незамеченным и непонятым, пока не будет высечена искра общественной заинтересованности в нем, не осуществится контакт с какими-то чувствительными точками окружающей среды. Такой контакт может возникать и на поверхностных

слоях – произведения, сами по себе незначительные, становятся предметом общего внимания, имеют «бешеный успех». Но за недостатком горючего материала вспышка оказывается короткой, все быстро выгорает, после успеха наступает прочное забвение. Для настоящего же искусства это только начало долгой жизни; однажды вызвав к себе интерес, оно затем создает свое собственное поле.

Искусство Чехова, чтобы быть понятым как искусство, также нуждалось в прямой общественной актуализации. Привлечение общественного внимания в 1920-е годы послужило сигналом к углублению в его творчество.

Признав Чехова как сатирика, нужно было сделать следующий шаг – разрушить давно укоренившийся стереотип «певца хмурых людей», отстоять Чехова как противника старого мира и предвозвестника нового. Сам К.С. Станиславский, в 1903 году склонный трактовать «Вишневый сад» как трагедию, теперь предлагал иную интерпретацию: «Дайте и Лопахину в “Вишневом саде” размах Шаляпина, а молодой Ане темперамент Ермоловой, и пусть первый со всей своею мощью рубит отжившее, а молодая девушка, предчувствующая вместе с Петей Трофимовым приближение новой эпохи, крикнет на весь мир: “Здравствуй, новая жизнь!” – и вы поймете, что “Вишневый сад” – живая для нас, близкая, современная пьеса, что голос Чехова звучит в ней бодро, зажигательно...»[17]

Аня, кричащая на весь мир, Лопахин со всей мощью рубящий отжившее... Может показаться странным, что такую концепцию выдвигал великий режиссер, впервые давший истинную сценическую жизнь драматургии Чехова. Но, как видно, нельзя было обойтись без перехлестов. Решительный демарш предпринял Михаил Кольцов в статье 1928 года «Чехов без грима». Желая утвердить репутацию Чехова как «лучшего русского литературного классика конца XIX столетия», Кольцов утверждал, что тот своих героев – дряблых, немощных обывателей – ненавидел и презирал, беспощадно развенчивал их «якобы порывы, якобы идеалы и якобы глубокие переживания». Кольцов даже приписал Чехову «активное сочувствие формирующемуся рабочему движению»[18]. Разумеется, это было заменой одного грима другим – гримом революционного плаката, как справедливо полагал Ю. Соболев, возражавший Кольцову[19]. Все строилось на разделении черного и белого, третьего не дано; или воспевал – или презирал; ни о каком «двойном освещении» не могло быть и речи. И все же выступление авторитетного публициста не было бесплодным для судьбы чеховского наследия, оно давало толчок к возвращению его читателям и зрителям.

Коль скоро было признано, что Чехов ценен как обличитель старого мира, то соответственно должны были истолковываться его пьесы. Их следовало ставить как комедии (чего и сам автор в свое время хотел), и не лирические комедии, какими их считал

Горький, а социально-острые и беспощадные. В этом направлении работала мысль режиссеров. В 1935 году «Вишневый сад» уже шел в восемнадцати театрах страны. Самой радикальной была постановка А. Лобанова в студии Р. Симонова. Театр не пощадил никого из персонажей: Раневская, «представительница уходящего класса», изображалась стареющей развратницей, Гаев – ничтожным болтуном, Лопахин – крупным хищником, студент Трофимов – либеральным краснобаем, а бедный Симеонов-Пищик – вообще «потерявшим облик человеческий».

Все подобные спектакли не имели успеха. Они не могли быть плодотворной интерпретацией Чехова уже потому, что пренебрегали «внутренней формой» его искусства. Игнорировалась образная диалектика, составлявшая основу поэтики Чехова и его юмора. Но само «состояние озадаченности перед Чеховым» (по выражению К.Л. Рудницкого)[20], испытываемое и деятелями театра, и зрителями, убеждавшимися, что социологическим ключом он не открывается и всегда остается «осадок стыда и неловкости», – само это состояние побуждало к поискам иных подходов к неуловимому художнику. Тем временем подошел конец и вульгарной социологии, дискредитированной в общественном мнении, и путь поисков открывался.

Переломной для судьбы чеховской драматургии, а может быть, и для восприятия его прозы, снова, как сорок лет назад, стала постановка Художественного театра. Восьмидесятилетний В.И. Немирович-Дан-

ченко в 1940 году заново поставил «Три сестры», не отрекаясь от традиций Художественного театра, но сообщив им второе дыхание. Отпало все слишком камерное и домашнее. Театр учел, что в зрительном зале сидели уже не те люди, которые могли узнать себя и свой быт в быту Прозоровых. Быт отдалился – осталось бытие. Герои пьесы не подвергались сатирическому суду, на первый план выступил их духовный стоицизм, способность сохранить человеческое достоинство. В спектакле очень сильно было ощущение катарсиса, потому что траектория падения, увядания, крушения надежд пересекалась с траекторией духовного возмужания. Разочарования и горести трех сестер имели бóльшую экзистенциальную значительность, чем молодые мечтания, которым они предавались вначале. Познание иллюзорности счастья сделало их более мудрыми, закалило для жизни. И даже патетическое ламенто Андрея в четвертом акте («О, где оно, куда ушло мое прошлое...») принадлежало, казалось, человеку более глубокому и умудренному, чем жизнерадостный «влюбленный скрипач» первого акта. Тот Андрей еще мало что понимал и видел – этот понимает и видит, хотя сил сопротивления злу у него недостало.

Мы учились понимать Чехова по мере того, как отрешались от иллюзий, от наивных и ложных представлений, будто бы уже известна «настоящая правда». По мере того как убеждались, что она менее всего принадлежит тем, кто считался ее монопольным обладателем. Еще задолго до того, что стали

именовать «разоблачением культа личности», начали понимать – пока не открыто, а про себя, – что «ложь и насилие» своих позиций не только не сдали, но забрали невиданную власть. Чтение Чехова – внимательное, вдумчивое – становилось противоядием, противовесом лживой официальной демагогии.

В романе В. Гроссмана «Жизнь и судьба», долго дожидавшемся публикации, есть такой эпизод. Во время войны в частном доме за чайным столом несколько собеседников разговаривают о литературе. Высказываются откровенно, как бы махнув рукой на осторожность и дипломатию, хотя каждый подозревает в другом доносчика, – но уж очень требуют выхода копившиеся в молчании мысли. Заходит речь о Достоевском, потом о Чехове. Один из собеседников говорит: «Легче всего Чехову, его признает и прошлая эпоха, и наша». Но другой, Мадьяров, возражает: «Чехов у нас по недоразумению признан <...> между ним и современностью лежит великая бездна. Ведь Чехов поднял на свои плечи несостоявшуюся русскую демократию. Путь Чехова – это путь русской свободы. Мы-то пошли другим путем. Вы попробуйте, охватите всех его героев. Может быть, один лишь Бальзак ввел в общественное сознание такие огромные массы людей. Да и то нет! <...> Чехов ввел в наше сознание всю громаду России, все ее классы, сословия, возрасты... Но мало того! Он ввел эти миллионы как демократ, понимаете ли вы, русский демократ! Он сказал, как никто до него, даже Толстой не сказал: все мы прежде всего люди, понимаете ли вы,

люди, люди, люди! <...> Он сказал: самое главное то, что люди – это люди, а потом уж они архиереи, русские, лавочники, татары, рабочие. Понимаете – люди хороши и плохи не оттого, что они архиереи или рабочие, татары или украинцы, – люди равны, потому что они люди. Полвека назад ослепленные партийной узостью люди считали, что Чехов выразитель безвременья. А Чехов знаменосец самого великого знамени, что было поднято в России за тысячу лет ее истории, – истинной, русской, доброй демократии, понимаете, русского человеческого достоинства, русской свободы. <...> Чехов сказал: пусть Бог посторонится, пусть посторонятся так называемые великие прогрессивные идеи, начнем с человека, будем добры, внимательны к человеку, кто бы он ни был – архиерей, мужик, фабрикант-миллионщик, сахалинский каторжник, лакей из ресторана; начнем с того, что будем уважать, жалеть, любить человека, без этого ничего у нас не пойдет. Вот это и называется демократия, пока не состоявшаяся демократия русского народа»[21].

Собеседники Мадьярова могли бы спросить у него: а где же Чехов или хотя бы кто-то из его героев все это говорит? Укажите название произведения, том, страницу. Где у Чехова рассуждения о несостоявшейся русской демократии?

У Чехова этих рассуждений нет, и само слово «демократия», кажется, не встречается. Но именно такое содержание открывалось нам в его сочинениях, когда потребность в демократии подлинной,

а не фальшивой овладевала сознанием общества. И оно, это содержание, не приписывалось Чехову произвольно, но действительно потенциально заложено в его творчестве. Это и есть излучение новых смысловых волн – залог долговечности, черта гения.

Война 1941–1945 годов принесла определенные сдвиги в общественном сознании. Всеобщая беда сближала людей, многие господствующие идеологемы обнаруживали свою фиктивность, идеологический пресс ослабел, была до некоторой степени «реабилитирована» церковь, люди начинали не только свободнее думать, но меньше боялись высказываться вслух. Тогда говорили: жить стало труднее, но дышать легче. Самосознание военных и первых послевоенных лет настраивалось на возрождение гуманистических ценностей; победа над фашизмом давала надежду, что это сбудется. Огромным успехом пользовались старинные романсы в исполнении Н. Обуховой, нравились старинные вальсы, трогал фильм «Леди Гамильтон», рассказывающий о верной любви, пронесенной через всю жизнь.

И по-новому увлекал Чехов. Уже не как сатирик и обличитель, а как гуманист. Герой романа Гроссмана говорит о Чехове – знаменосце русской демократии, которая, собственно, и есть осуществленный гуманизм. Прежде этот термин употреблялся в критической литературе не иначе как с добавлением «абстрактный», то есть в отрицательном смысле; уважать и любить полагалось не человека вообще, а только представителей передового класса. Произ-

ведения Чехова возвращали понятиям гуманности и демократии их истинное значение. Постановка МХАТом «Трех сестер», возобновленная в 1946 году, пользовалась не меньшим, если не большим успехом, чем в 1940-м. Сестрам Прозоровым охотно прощали их негероичность, притягивала атмосфера проникновенной человечности. Зрительный зал в 1946 году внимал спектаклю, затаив дыхание.

Послевоенная идеологическая передышка была очень короткой, через год-два началось «закручивание гаек», цензура свирепствовала больше прежнего, последовали так называемая борьба с космополитизмом и новая волна репрессий. Подавлялись малейшие признаки «формализма» в искусстве, расценивавшиеся как зловредное влияние Запада. Однако перед отечественным наследием полагалось сохранять пиетет и к русским классикам относиться почтительно. В частности – к Чехову. Но надлежало окончательно развеять легенду о его пессимизме и представить его как «нашего Чехова» – жизнеутверждающего, мажорного предвестника новой жизни, то есть той самой жизни, какой живет его родина после Октября.

Своего рода эталоном стала популярная монография о Чехове В.В. Ермилова, изданная в 1946 году. Написанная живо, с неподдельной любовью к Чехову, с хорошим знанием его биографии, она представляла Чехова-писателя более объемно, чем критика довоенных лет; в ней не было явных натяжек и вульгарностей. Автор выстраивал достаточно аргументи-

рованную концепцию: Чехов – писатель светлый, революционно настроенный, крепко верящий в будущее, никоим образом не пессимист. Вот только сложности Чехова не оставалось: у Ермилова он весь как на ладони. Повествование о нем как бы заключено между двумя цитатами – обе из «Вишневого сада»: «Прощай, старая жизнь!» и «Здравствуй, новая жизнь!» Путь от «прощай» до «здравствуй» проходит, согласно Ермилову, и сам писатель, и его герои, которым Чехов сочувствует, но осуждает за бездействие. Сочувствует, конечно, не всем, а тем, кто говорит о необходимости труда, о красоте будущего; соответственно герои делятся на друзей и врагов Чехова. О тех произведениях, где плюсы и минусы заплетены в более сложную вязь, автор монографии или совсем не упоминает (например, о «Дуэли»), или подвергает критике за непоследовательность. Так, по его мнению, концовка рассказа «Враги» – «элемент явно наносный»[22]. На нескольких страницах доказывается, что врач Кириллов – честный труженик, а помещик Абогин ведет паразитический образ жизни и потому дурное мнение о нем Кириллова никак не может быть «несправедливым, недостойным человеческого сердца», как о том говорит Чехов. Труженик – значит друг, барин – враг. Одним словом: «а паразиты никогда». Сложная нравственная проблема, поставленная в рассказе, зачеркивается как «наносный элемент».

В. Ермилов намеревался показать, что Чехов «наш» – близкий, народный, светлый; во имя этого высшая математика чеховского мира упрощалась до

элементарной арифметики; о многом умалчивалось, многое искусственно спрямлялось. Заключительная глава книжки так и называется «Наш Чехов». Это уже глава откровенно официозная, вся наполненная цитатами из речей Сталина. За высокопарным панегириком советской действительности следовал вывод: «Это и было мечтой Чехова». Чехов бы поежился от этаких похвал.

Но этот очередной грим уже мало кем принимался всерьез. После всего пережитого за последнее десятилетие кто мог верить, что Чехов именно о таком и мечтал? Читатели понимали, как понимал персонаж Гроссмана, что между Чеховым и сталинским государством «лежит великая бездна». Без такого понимания не могло бы развиваться серьезное чеховедение следующего периода – после «оттепели» 1956 года.

Уже и раньше стали появляться работы литературоведов, открывавшие в Чехове нечто новое. Акцентировка чеховского оптимизма, принятая в те годы, какой бы она ни была односторонней и преувеличенной, все же покончила со штампом «певца хмурых людей» и «нытика». Со всем блеском критического темперамента это сделал К.И. Чуковский. Он начинал с характеристики личности писателя и убедительной подборкой фактов показал совсем другого человека – феноменально общительного, несокрушимо веселого, упоенного жизнью, а главное – обладателя могучей воли. «И разве не такая же воля ощущается в нем как в писателе, как в новаторе

литературного стиля!.. В этих стальных конструкциях, которые делают короткий рассказ динамичнее любого романа, в его власти над словом, в том, как смело и победоносно распоряжается он своим материалом, чувствуется напряженная мускулатура гиганта», – писал Чуковский[23]. После портрета, им нарисованного, можно только поражаться слепоте тех, кто находил Чехова «слабовольным», «инертным», «пассивным» и прочее.

В том же 1946 году, когда вышла монография Ермилова, была напечатана статья А.П. Скафтымова «О единстве формы и содержания в “Вишневом саде”», где впервые высказывалась мысль о «двойном освещении», какое Чехов дает изображаемому[24]. Тогда эта статья, помещенная в малотиражных «Ученых записках», не привлекла должного внимания, ее оценили позже. Углубленное изучение и осмысление чеховского наследия шло в 1960–1970-х годах силами многих талантливых исследователей. По-новому открывался Чехов в трудах В.Б. Катаева, Б.И. Зингермана, Н.Я. Берковского, В.Я. Лакшина, А.П. Чудакова, Э.А. Полоцкой. В разгадывании феномена Чехова участвовали кроме филологов режиссеры, актеры, музейные работники, психологи, представители физико-математических и естественных наук, зарубежные ученые. И конечно, писатели – Ю.К. Олеша, И.Г. Эренбург, Ю.М. Нагибин, А.И. Солженицын. Последний в 1998 году опубликовал интереснейшие заметки о некоторых рассказах Чехова.

Авторы содержательных работ о Чехове не всегда и не во всем сходятся между собой как в обобщающих суждениях, так и в понимании отдельных произведений. Но так и должно быть, ведь в том и секрет долговечности великого искусства, что оно есть «нечто постоянно создающееся», его по-своему досоздает и каждое новое поколение, и каждый читатель. Незачем приводить к общему знаменателю все мнения о чеховском творчестве, пусть у каждого будет «свой Чехов», но важно, чтобы это был все-таки Чехов, а не кто-то другой. Как сказал однажды он сам: «Понимать по-своему не грех, но нужно понимать так, чтобы автор не был в обиде» (С., 16, 20).

О некоторых театральных постановках самого последнего времени, где персонажи «Чайки» бегают на четвереньках, неуместно хохочут, истошно кричат, вряд ли можно сказать, что Чехов был бы в обиде – они просто не имеют к нему никакого отношения. Истолкованию в духе «попсы» заведомо не поддаются ни его драмы, ни водевили (хотя какие-то связующие нити с абсурдистской драматургией Ионеско и Беккета в них обнаружить можно). Эти постановки любопытны в другом отношении. Во-первых, как симптомы определенного умонастроения. Во-вторых, даже в этом модном «стиле» Чехова все же ставят, хотя, казалось бы, почему не выбрать другого, более подходящего автора? Почему не поставить пьесу современного драматурга, которая бы этому стилю соответствовала? Нет, опять «Чайка», опять «Вишневый сад». Значит, чем-то продолжает

притягивать и тревожить этот писатель, несмотря на явную психологическую и стилевую несовместимость его с исканиями театральных новаторов.

Общий же читательский интерес к Чехову, кажется, несколько понизился по сравнению с предыдущими десятилетиями, как понизился он и вообще к художественной литературе. Наше общество слишком захвачено новыми для него экономическими проблемами, просто и времени не остается сидеть и читать книги, разве что легкую детективную беллетристику. Говорят даже, что художественная литература («изящная словесность», как ее прежде называли) отжила свой век, не оправдав слишком больших надежд, которые на нее возлагались. Возникла и доказывающая этот тезис философия постмодернизма. Она имеет свою историю и своих предшественников – не где-нибудь, а на цивилизованном Западе. В этом русле – лозунги молодежной «контркультуры» 1960-х годов. Столетием раньше к отрицанию роли изящной словесности склонялись русские «нигилисты». Совсем по другим мотивам, но не менее беспощадно осудил мировую литературу, зашедшую, по его мнению, в тупик, один из ее великанов – Лев Толстой – в трактате «Что такое искусство?». Вспомним, как отозвался об этом трактате Чехов: «...статья Л<ьва> Н<иколаевича> об искусстве не представляется интересной. Все это старо. Говорить об искусстве, что оно одряхлело, вошло в тупой переулок, что оно не то, чем должно быть, и проч. и проч., это все равно, что говорить, что желание есть и пить устаре-

ло, отжило и не то, что нужно. Конечно, голод – старая штука, в желании есть мы вошли в тупой переулок, но есть все-таки нужно, и мы будем есть, что бы там ни разводили на бобах философы и сердитые старики» (П., 7, 143–144). (Теперь можно бы добавить: и сердитые молодые люди.)

Предоставим социологам исследовать корни новейшего нигилизма и его тяжелые практические последствия. Как бы ни было, потребность в духовной пище действительно так же неистребима, как потребность в пище материальной. Периоды художественного оскудения всегда чередовались с периодами нового подъема; ему должна содействовать общая гуманитарная культура, в XX столетии потесненная односторонним прогрессом техники. Один из выдающихся людей нашего времени, Д.С. Лихачев, сказал, что век XXI должен стать веком гуманитарного мышления.

Бунтарские настроения сторонников анархической контркультуры и противников культуры традиционной являются, кроме всего прочего, реакцией на всякого рода наставничество, учительство со стороны политиков, моралистов разного толка, со стороны философов, считающих себя обладателями истины, футурологов, чьи прогнозы никогда не сбываются, утопистов, чьи идеалы нежизненны, а также и со стороны «мандаринов культуры».

Но вот писатель, который не прописывал рецептов, не вставал в позу учителя жизни, не выставлял «образцов для подражания», своих идей не навязывал

и честно признавался, что многого не понимает в этой жизни, – именно он и проник в ее глубоко залегающие пласты. Таков Чехов. Своими сочинениями он как бы говорит читателям: вот перед вами жизнь, как она есть, судите о ней по своему разумению и опыту, но знайте, что она многолика, богата потаенными возможностями, не укладывается в простые схемы, допускает альтернативы. «В дому отца моего обители многи суть» – эту цитату из Евангелия неспроста приводит черный монах в одноименном рассказе.

Вероятно, чеховедению еще предстоит развиваться. Биография и творчество Чехова как будто исследованы досконально, в том заслуга ученых, особенно последних десятилетий, но о великом художнике всегда есть что сказать, так как содержание его произведений неисчерпаемо. И еще не все сказано о Чехове из того, что заново приобретает острый смысл в наше время. Думается, что именно в наше время стоило бы уделить внимание глубинным проблемам бытия, которые просвечивают у Чехова сквозь изображение быта, – этическим, религиозным, онтологическим. Они занимали Чехова не меньше, чем Достоевского и Толстого, он лишь остерегался окончательных выводов, предпочитая вопросительный знак. Но релятивистом он не был и никогда не разделял мнения одного из своих персонажей, который «отлично знал, что жизнь бесцельна и не имеет смысла <...> что никто на этом свете ни прав, ни виноват» (С., 7, 114). Различие добра и зла,

правды и лжи Чехов не подвергал сомнению, и его этические критерии были тверды. Противоречивость человеческой натуры, причудливая смесь в ней добра и зла не исключали в его понимании существования «вечной правды», а лишь указывали, что путь ее постижения долог и труден.

Чехов и религия – в советское время это была тема табуированная, теперь ее можно обсуждать всерьез, и хорошо, что это делается. Отношение писателя к христианству, к церкви и священникам, к религии вообще, к проблеме бессмертия сложно и неоднозначно, однако вопросы эти он затрагивал почти во всех своих главных произведениях, они были важны для него, а значит, и для понимания его творчества. По-видимому, он шел через то огромное поле, которое лежит между неверием и верой, о чем говорится в дневниковой записи Чехова. Там сказано, что русский человек обычно признает одну из крайних точек пути, а середина его не интересует, и поэтому он знает очень мало. Нужно понимать это так, что именно в процессе прохождения через поле человек научается мыслить и приобретает познания о мире, позволяющие прийти к цели.

В одной из своих статей А.П. Чудаков, своеобразный и тонкий истолкователь Чехова, называет его «человеком поля», для которого «крайние точки» не являются целью и не нужны, нужно только само поле как плацдарм для познания[25]. «Человек поля» – да, это определение к Чехову подходит, но разве оно озна-

чает «принципиальное несближение с полюсами»[26]? Человек, идущий по большому полю, реальному или метафорическому, все-таки всегда куда-то направляется, а не просто «шатается по степу», как ошалевший от счастья молодожен в повести «Степь». Шататься туда-сюда, полагая, что движение – все, а цель – ничто, – это не позиция Чехова. Путь от неверия к вере он проходил с «большим трудом», с колебаниями, но шел по нему, как можно видеть из анализа его сочинений. Другое дело, что веру в высшее начало он не отождествлял с верой слепой, основанной на догмах и обрядах, – для того и нужен долгий путь, чтобы познать «истину настоящего Бога» как нечто несомненное.

Высоко почитая науку, Чехов не противопоставлял ее ни религии, ни искусству, в его понимании это раздельные пути поисков истины, которым когда-нибудь суждено слиться в единый поток. Идея *синтеза* интуитивного и рационального познания, логического мышления и эмоционального постижения заложена в творчестве Чехова не столько в его прямых высказываниях, сколько в собственных его художественных методах – они могут быть проанализированы под этим углом зрения, чего, кажется, еще никто не делал. Нам более привычно разделять Чехова надвое: с одной стороны – врач, материалист, поклонник Дарвина, с другой – художник, артистическая натура, богоискатель. И будто бы они несходны и находятся в разладе. Между тем Чехов не раз подчеркивал значение медицины и

вообще естественных наук для него как для писателя и говорил, что интуиция художника стоит мозгов ученого.

В его время научная картина мира мыслилась обособленной не только от религии, но и от образного мышления. В XX веке, с развитием фундаментальной науки, с исследованием «странного» микромира, противоположность логически-понятийного и эмоционально-интуитивного мышления перестает быть абсолютной. Корифеи науки – Эйнштейн, Нильс Бор – говорят о значении искусства для их деятельности; священник и палеонтолог Тейяр де Шарден приемлет теорию эволюции; биохимик Вернадский создает учение о ноосфере. Примеров наведения мостов много: наука, искусство и религия, оказывается, нужны друг другу. Чехов это предчувствовал, хотя «неклассическая» наука развивалась уже после него.

Он не знал и не пытался предсказывать, каким станет мир в XX столетии, не создавал утопий и антиутопий, строго ограничив себя местом и временем, в котором жил. Он всего лишь (как говорит герой романа Гроссмана) «ввел в наше сознание всю громаду России, все ее классы, сословия, возрасты», и, добавим, показал многообразие составляющих ее личностей, показал, чем дышит каждый, как поступает, во что верует, о чем мечтает. Через несколько десятилетий Россия стала другой, но люди остались людьми, они сами и изменяли Россию. Интуицией гениального художника и ясной мыслью – мыслью

свободной, не скованной никакими доктринами, Чехов проникал во внутренний мир этих людей, что и давало ему возможность многое предугадывать, предвосхищать проблемы, которые в то вяло текущее, спокойное время (каким спокойным оно кажется нам теперь!) еще были в дремлющем, латентном состоянии, а потом заявили о себе в полную силу. Чехов не знал и не мог знать о катаклизмах XX века, но, читая его теперь, понимаешь, что они исподволь, неосознанно назревали в душах людей XIX века, самых разных людей: просвещенных и темных, богатых и бедных, вольнолюбцев и рабов. Все они не имели власти (о власть имущих, «сильных мира сего» Чехов не писал), но без их психологической готовности к переменам жизни властители и вожди ничего не могли бы сделать.

Вместе с тем, Чехов показывает, как в сердцах тех же обыкновенных людей, будь то интеллигент или мужик, купец или рабочий, русский или татарин, повелительно звучит «нравственный закон внутри нас». Иной раз поздно, иной раз приглушенно, но звучит, удерживая руку, поднятую для убийства, побуждая праздного к труду, грешного – к раскаянию, эгоиста – к самоотверженному поступку. Странно было бы заподозрить Чехова, неколебимого реалиста, способного глядеть «с холодным вниманьем вокруг», в каком-то сентиментальном морализаторстве – этого нет и следа. Просто он видит, вникая в клубок противоречий человеческой натуры, что среди ее перепутанных нитей есть золотая нить

нравственного самосознания, ведущая к выходу из лабиринта. Напоминание об этом своевременно.

Нужно не только читать Чехова, но внимательно вчитываться в каждый его рассказ. Они не похожи один на другой, писатель каждый раз ставил пред собой новую задачу. Повторений уже сказанного он избегал, и если они случались, то считал вещь неудавшейся (а неудачи у него иногда бывали, как у всякого художника). Мир чеховского творчества многогранен, его нельзя подвести под какое-то единое общее определение – оно всегда оказывается недостаточным, в лучшем случае только частично справедливым.

Если все же нужна кратчайшая характеристика Чехова как писателя, то ее дал Лев Толстой: «Художник жизни». Жизнь, как она есть, сама многомерна и многолика, допускает различные пути и перепутья, среди них есть и «дорога, ведущая к храму», которую предстоит искать, разматывая клубок.

Предлагаемые ниже статьи представляют собой опыты прочтения отдельных произведений Чехова – преимущественно тех, о которых писалось сравнительно мало, хотя они, по мнению автора, принадлежат к шедеврам чеховской прозы.

---

[1] *Щепкина-Куперник Т. Л.* О Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 258.

[2] *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М.,

1974–1983. Письма. Т. 3. С. 11. *В дальнейшем ссылки на сочинения и письма Чехова будут даны по этому изданию, в тексте, с указанием серии (С. – сочинения, П. – письма), номера тома и страницы.*

[3] *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 181.

[4] *Эйнштейн А.* Высказывание, высеченное на плите над камином в Файн-холле математического факультета Принстонского университета. – *Прим. составителя.*

[5] *Зингерман Б.* Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001. С. 219–220.

[6] *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1954–1961. Т. 1. С. 122.

[7] *Берковский Н.Я.* Литература и театр. М., 1969. С. 64.

[8] Там же. С. 89

[9] Цит. по: *Линков В. Я.* Художественный мир прозы А.П. Чехова. М., 1982. С. 37.

[10] *Чуковский К.* О Чехове. Человек и мастер. М., 1971. С. 15.

[11] *Маяковский В. В.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1937. Т. 12. С. 13.

[12] *Станиславский К. С.* Указ. соч. Т. 8. С. 29.

[13] Цит. по статье: Чехов в Чехословакии / Обзор Ш.Ш. Богатырева // Литературное наследство. М., 1960. Т. 68. С. 765.

[14] *Маяковский В. В.* Указ. соч. Т. 12. С. 345.

[15] Там же. С. 56. (Разрядка автора. – *Ред.*)

[16] А.В. Луначарский о театре и драматургии: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 764.

[17] *Станиславский К. С.* Указ. соч. Т. 1. С. 276.

[18] *Кольцов М.* Чехов без грима // Правда. 1928. № 163. 15 июля.

[19] *Соболев Ю.* Чехов. М., 1930. С. 5–6, 16.

[20] *Рудницкий К.* Спектакли разных лет. М., 1974. С. 87.

[21] *Гроссман В.* Жизнь и судьба. М., 1988. С. 263–265.

[22] *Ермилов В.* Чехов. М., 1946. С. 123.

[23] *Чуковский К.* Указ. соч. С. 72.

[24] *Скафымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 350.

[25] *Чудаков А.* «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле...» // Новый мир. № 9. 1996. См.: «Человек поля, с напря-

жением всех душевных сил идущий к познанию “в далеком будущем” “истины настоящего Бога”, не присоединяется ни к одному из известных решений, ни к Достоевскому, ни к современному религиозному движению, но находится всегда в самом поле, в его разных точках» (с. 188).

[26] Там же. С. 190.

«ВОРЫ»

Великие художники – всегда первопроходцы, поэтому у них много последователей, но нет прямых предшественников. Если и есть, то такие, которые не определяют их творческий путь в целом, а соотносятся с ним как бы по касательной и потому кажутся на них не похожими. Для Чехова такими предшественниками – в большей степени, чем Тургенев, Толстой или Мопассан, – были Пушкин и Лермонтов. Особенно любил он последнего, хотя, казалось бы, не так уж много общего у него с романтическим певцом Демона.

«Я не знаю языка лучше, чем у Лермонтова, – говорил Чехов не раз. – Я бы так сделал: взял его рассказ и разбирал бы, как разбирают в школах, – по предложениям, по частям предложения... Так бы и учился писать» (из воспоминаний С.Н. Щукина о Чехове)[1]. Больше всего восхищал его рассказ «Тамань». Он говорил Бунину: «Не могу понять, как мог он, будучи мальчиком, сделать это! Вот бы написать такую вещь, да еще и водевиль хороший, тогда бы и умереть можно!»[2]

«Такую вещь», то есть не уступающую «Тамани» и с ней явно перекликающуюся, Чехов написал в 1890 году – рассказ «Воры».

Как видно, его пленял не только язык Лермонтова. Уже самый сюжет «Воров» схож с «Таманью». В притон конокрадов (у Лермонтова – «честных контрабандистов») случайно попадает посторонний человек и оказывается ими жестоко одурачен. В «Тамани» это Печорин, офицер, едущий «по казенной надобности», в чеховском рассказе – фельдшер Ергунов, «человек пустой, известный в уезде за большого хвастуна и пьяницу» (С., 7, 311), впрочем тоже едущий по казенной надобности – за покупками для больницы. И аристократ Печорин, и плебей Ергунов – люди «казенные», это воздвигает стену между ними и бесшабашной вольницей, с какой их столкнула судьба. Отношение их к «ворам» двойственное – опаска, недоверие и вместе с тем жадное любопытство и влечение. В обоих рассказах приманкой является девушка. У Лермонтова простоволосая босая «ундина» соблазняет Печорина, чтобы заманить его в лодку, утопить и тем обезопасить своего друга контрабандиста; у Чехова подруга конокрада Мерика, Любка, прельщает фельдшера, чтобы дать возможность Мерику ускакать на его лошади. И Печорин, и фельдшер поддаются чарам, хотя отлично знают, что дело нечисто и что «не меня ты любишь, Млада, дикой вольности сестра! Любишь краденые клады, полуночный свист костра!»[3] (это уже не Лермонтов, а Блок, поэт Чехову неизвестный). Да и сами соблазненные не любят своих обольстительниц: их влечет к ним не любовь, но и не простая похоть, а зов *воли*, исходящий от молодых дикарок. Той «волюшки-во-

ли», которая издавна обвораживала и приманивала русских людей. О ней пели песни и слагали легенды – тут и песни об атамане Стеньке Разине, и фольклор бродяг и беглых каторжников. Мотивы разгульной воли звучали еще в былинах, подхватывались в поэзии Пушкина, Лермонтова, вплоть до Блока и Есенина. «Отворите мне темницу!» – неумолкающий в веках призыв.

У талантливой русской писательницы Н.А. Тэффи есть рассказ «Воля», написанный в эмиграции, там говорится:

«Воля – это совсем не то, что свобода.

Свобода – liberté, законное состояние гражданина, не нарушающего закона, управляющего страной.

“Свобода” переводится на все языки и всеми народами понимается.

“Воля” – непереводима. <...>

Свобода законна.

Воля ни с чем не считается.

Свобода есть гражданское состояние человека.

Воля – чувство.

Мы, русские, дети старой России, рождались с этим чувством воли.

Крестьянские дети, дети богатых буржуазных семей и интеллигентной среды, независимо от жизни и воспитания, понимали и чувствовали призыв воли.

На этот голос откликались тысячи бродяг, каких ни в какой другой стране не увидишь»[4].

Через призму ностальгических воспоминаний Тэффи рассказывает о «спиридонах-поворотах», бредущих с котомками за плечами, куда глаза глядят, убегавших отовсюду, куда бы их ни водворяли; и о мальчиках из хороших семей, которые, как повеет весной, вдруг начинали «задумываться» и убегали из дому тоже, куда глаза глядят, пока их не возвращали под отчий кров. И приводит песню:

Жил мальчик на воле,
На воле, мальчик, на своей!
И кажну мелку пташку
На лету мальчик стрелял,
И кажну красну девицу
Навстречу мальчик целовал[5].

Безобидные, безответные, беспаспортные бродяги всякого звания – этот национальный тип был известен и Чехову, он писал и о них. Но в рассказе «Воры» идет речь о других вольнолюбцах, ставших частью преступного мира, сотворивших закон из своего беззакония. Это не «благородные разбойники», не Робин Гуды, не беспечные бродяги и не бедняки, ворующие из нужды, а совсем особая каста «вольных людей».

«Я пишу: вы имеете дело с конокрадами, так знайте же, что это не нищие, а сытые люди, что это люди культа и что конокрадство есть не просто кража, а страсть», – из письма Чехова Суворину от 1 апреля 1890 года (П., 4, 54).

Так Чехов отвечал на упрек Суворина в «равнодушии и добру и злу». Подобные упреки раздавались по его адресу почти всегда в тех случаях, когда позиция автора, его этическая оценка изображаемого не была заявлена с самого начала и с полной отчетливостью, оставляя читателя в некотором недоумении: что же автор «хотел сказать»? В таких, например, рассказах, как «Человек в футляре» или «Попрыгунья», подобных недоумений не возникает, там симпатии и антипатии автора очевидны, а вот в «Гусеве», в «Черном монахе», «Дуэли» разобраться не так просто. Но разобраться стоит труда: на самом деле Чехов всегда знает, что именно хочет сказать и подсказать, но не всегда выражает это прямо.

Рассказ «Воры» именно таков. Его герои – люди культа и страсти. Их страсть родственна бешеной скачке коней, вольному полету птиц. Она рождает бесстрашие, широкий размах, она «ни с чем не считается» и не признает узды. Она составляет поэзию беззаконного существования конокрадов – дикую поэзию, захватывающую прозаического фельдшера, когда он смотрит, как пляшут Мерик и Любка.

«Мерик вдруг вскочил и затопал на одном месте каблуками, а затем, растопырив руки, прошелся на одних каблуках от стола к печке, от печки к сундуку, потом привскочил, как ужаленный, щелкнул в воздухе подковками и пошел валять вприсядку. Любка взмахнула обеими руками, отчаянно взвизгнула и пошла за ним; сначала она прошлась боком-боком, ехидно, точно желая подкрасться к кому-то и ударить

сзади, застучала дробно пятками, как Мерик каблуками, потом закружилась волчком и присела, и ее красное платье раздулось в колокол; злобно глядя на нее и оскалив зубы, понесся к ней вприсядку Мерик, желая уничтожить ее своими страшными ногами, а она вскочила, закинула назад голову и, размахивая руками, как большая птица крыльями, едва касаясь пола, поплыла по комнате...

<...> Порвалась нитка, и бусы рассыпались по всему полу, свалился с головы зеленый платок, и вместо Любки мелькало только одно красное облако, да сверкали темные глаза...» (С., 7, 319–320)

Кто видел картину Малявина «Вихрь», тому она вспомнится: там пляшущие бабы действительно превращены в вихревое красное облако. И уж не чеховской ли плясуньей навеяны стихи Блока:

И в степях, среди тумана,
Ты страшна своей красой –
Разметавшейся у стана
Рыжей спутанной косой[6].

Малявин написал «Вихрь» в 1905 году, тогда же и Блок написал стихотворение о плясунье – в пору первой русской революции; тогда в русской живописи и литературе появлялись, одни за другими, как мятежные духи огня, красные плясуны, красные бабы, красные кони, красное домино... Картину Малявина Репин назвал символом русской революции.

А Чехов создал свой «вихрь» – рассказ «Воры» – пятнадцатью годами раньше, в сравнительно тихое время, когда в искусстве преобладали элегические настроения и приглушенные краски. О близости красного взрыва еще никто не помышлял. Чехов же его как будто предчувствовал, живописуя этих «воров», никак не похожих на «хмурых людей», изобразителем которых Чехова почему-то считали (должно быть, по названию одного из его сборников). Писатель Юрий Нагибин, очень любивший Чехова, находил, что в рассказе «Воры» показана «разрушительная, бунтарская сила как доблесть, как просветление закосневшей души»[7]. Однако такая трактовка, сделанная из лучших побуждений, более чем сомнительна. Она не считается с тем, что написано у Чехова.

А написано вот что. После огневой, завораживающей пляски Мерик, обняв усталую Любку, глядя ей в глаза, говорит «нежно и ласково», как бы шутя: «Ужо узнаю, где у твоей старухи деньги спрятаны, убью ее, а тебе горлышко ножичком перережу, а после того зажгу постоялый двор... Люди будут думать, что вы от пожара пропали, а я с вашими деньгами пойду в Кубань, буду там табуны гонять, овец заведу...» Любка, вместо того, чтобы, ужаснувшись, оттолкнуть от себя страшного возлюбленного, или, по крайней мере, принять его слова за шутку, только смотрит на него виновато и спрашивает: «Мерик, а хорошо в Кубани?» (С., 7, 320) Она знает, что Мерик не шутит. И потом, когда он собирается уходить: «...Я знаю, ты разыщешь у мамки деньги, загубишь и ее, и меня, и пойдешь на

Кубань любить других девушек, но бог с тобой. Я тебя об одном прошу, сердце: останься! – Нет, гулять желаю... – сказал Мерик» (С., 7, 321–322).

Сцена ужасная, но не кажется неожиданной: уже в танце Мерика с Любкой есть что-то зловещее. Писатель не жалеет красок, показывая магнетическую притягательность «дикой вольности», но тут же показывает и ее обратную сторону – *бессердечность*. Она не только в том, что конокрады грабят купцов, мужиков, вообще «чужих», – это бы куда ни шло, ведь те тоже не остаются в долгу: Мерик рассказывает, какой свирепой экзекуции его подвергали, протаскивая на веревке через две проруби. Страшнее то, что у «вольных людей» нет жалости и к «своим». Жалость, сострадание, благодарность – те же узы, та же темница. Всякая привязанность есть привязь, а привязи они не терпят.

Эту черту приметил и Лермонтов у контрабандистов. В «Тамани» лихой Янко, который «не боится ни моря, ни ветров, ни тумана, ни береговых сторожей»[8], чем вызывает восторг и преданность слепого мальчика, без всякого сожаления бросает на произвол судьбы своих помощников, мальчика и старуху, когда они ему больше не нужны. «...А старухе скажи, что, дескать, пора умирать, зажилась, надо и честь знать. Нас же больше не увидит. – А я? – сказал слепой жалобным голосом. – На что мне тебя? – был ответ»[9].

У Чехова Мерик беспощаден не только к старухе, но и к ее дочери Любке, своей подруге. Он не питает

к ней никаких злых чувств, она ему даже мила, однако возможность бежать с ее деньгами на Кубань и там гулять по своей воле милее, а потому придется ее зарезать. Он и не скрывает этого от Любки, а ее влюбленность от того не слабеет: она и сама из той же породы, она и любит Мерика за то, что он «молодчина» и ему все и всё нипочем.

В повести Льва Толстого «Холстомер» старый конь вспоминает о своем прежнем хозяине, князе Серпуховском: «Хотя он был причиной моей погибели, хотя он ничего и никого никогда не любил, я любил его и люблю его именно за это. Мне нравилось в нем именно то, что он был красив, счастлив, богат и потому никого не любил. Вы понимаете это наше высокое лошадиное чувство. Его холодность, его жестокость, моя зависимость от него придавали особенную силу моей любви к нему. Убей, загони меня, думал я, бывало, в наши хорошие времена, я тем буду счастливее»[10].

Вот это «высокое лошадиное чувство» владеет и Любкой. И не только ею. В широком смысле это чувство стихийное, стадное, иной раз захватывающее толпу. На языке мистиков это может быть названо демонической инспирацией. Возбужденная толпа, чающая воли, выдвигает вожаков и творит себе кумиров не из добрых и справедливых, а из сильных и жестоких – сильных своей жестокостью, а потому и самых свободных. Воздвигается культ сильной личности, вместо воли приносящий людям худшую неволю.

Автор «Воров» так далеко не заглядывает, но показывает, как действует «разрушительная бунтарская сила» на среднего человека толпы – фельдшера Ергунова, который доселе вел скучную серую жизнь, возился в аптеке с банками и мушками. Уж не его ли «закоснелая душа» переживает просветление?

«...Он думал: к чему на этом свете доктора, фельдшера, купцы, писаря, мужики, а не просто вольные люди? Есть же ведь вольные птицы, вольные звери, вольный Мерик, и никого они не боятся, и никто им не нужен! <...> Ах, вскочить бы на лошадь, не спрашивая, чья она, носиться бы чертом вперегонку с ветром, по полям, лесам и оврагам, любить бы девушек, смеяться бы над всеми людьми... <...> И про себя он теперь думал так, что если сам он до сих пор не стал вором, мошенником или даже разбойником, то потому только, что не умеет или не встречал еще подходящего случая» (С., 7, 324–325).

Через полтора года Ергунов, давно уволенный из больницы за пьянство, не становится вольной птицей, а становится люмпеном, ворующим по мелочам. К прежним его раздумьям прибавляется еще одно: «Почему трезвый и сытый покойно спит у себя дома, а пьяный и голодный должен бродить по полю, не зная приюта? Почему кто не служит и не получает жалованья, тот непременно должен быть голоден, раздет, не обут? Кто это выдумал?» (С., 7, 325)

Выйдя из трактира, Ергунов видит на горизонте багровое зарево пожара. Это горит тот самый постоялый двор. «...И вообразил он, как горят заре-

занные старуха и Любка, и позавидовал Мерику. И когда шел опять в трактир, то, глядя на дома богатых кабатчиков, прасолов и кузнецов, соображал: хорошо бы ночью забраться к кому побогаче!» (С., 7, 326)

Как видно, поворот в душе Ергунова произошел, но только не к свету. Уж лучше бы он продолжал заниматься прививкой оспы.

Да, Чехов действительно предугадывал революционные катаклизмы. Но предугадывал и то, что им сопутствовало, – стихию низменных страстей, вырвавшихся из-под контроля сердца и разума. Как будто предчувствовал будущий разгул отрядов батьки Махно, атаманши Маруськи, «красно-зеленых» и «бело-зеленых» банд, да и крестьян, жгущих без разбора барские усадьбы, и тех отчаянных борцов с буржуями, что идут «державным шагом» в поэме Блока «Двенадцать». «Уж я ножичком полосну, полосну» – так похоже на зловещее обещание Мерика перерезать горлышко своей возлюбленной.

Вертеп конокрадов, изображенный Чеховым, – малое зерно, из которого поднимется буйная поросль зла. Это «сытые люди», «люди культа», несомненно сильные, вокруг них готовы сплотиться им завидующие и ими восхищающиеся фельдшеры Ергуновы. Сами по себе слабые и неуверенные, они, под эгидой сильных личностей, на какое-то время начинают чувствовать себя силой – разрушительной, несозидающей. Вариация той же темы – «Дума про Опанаса» Эдуарда Багрицкого. Опанас – крестья-

нин, мобилизованный в продотряд; ему противно шарить по чужим хатам, забирать спрятанное зерно, он тоскует по своему брошенному, разоренному хозяйству, по работе на земле; бежит из продотряда, дорогой попадает к махновцам – и:

Стоном стонет Гуляй-Поле
От страшного пляса –
Ходит гоголем по воле
Скакун Опанаса...[11]

Страсть «гулять по воле» пересиливает чувство хлебороба.

В роковое время Октябрьской революции и Гражданской войны стихийный порыв к воле выплеснулся с силой небывалой. Слишком многое тут слилось, чтобы спокойно рассуждать и однозначно судить: и восстание масс против вековой неволи, еще воспламененное годами мировой войны, и анархическая жажда разрушения, и утопические надежды на всемирное братство пролетариев, и опьянение вседозволенностью, и поразительное обесценение человеческой жизни... Разлад царил в поэтических откликах на события Октября – разлад, никак не зависящий от классовой принадлежности авторов. Для Блока то были «испепеляющие годы», для Бунина – «окаянные дни», для Брюсова – «торжественный день земли». Есенину виделась Русь обновленная, взмахнувшая крылами, но сам же он и признавался: «С того и мучаюсь, что не пойму, куда несет нас рок событий». Максимилиан Волошин видел Русь обесче-

щенную – «поддалась лихому подговору, отдалась разбойнику и вору» – но тут же: «Я ль в тебя посмею бросить камень?»[12]

Поэзия – чуткий уловитель музыки, звучащей в воздухе. «Слушайте музыку революции!»[13]– призывал Блок. Но воздух был «разорван ветром», и музыке недоставало гармонии. Создавая «Двенадцать», Блок, по его признанию, внутренним слухом ощущал только «большой шум вокруг»[14].

В стихах тех лет постоянно и у самых разных поэтов встречаются образы-символы – *ветра, вьюги, пожара*. Эти образы амбивалентны: огонь пожирающий – и огонь очистительный; ветер попутный, гонящий вперед – и ветер порывистый, буйный, как вестник первобытного хаоса, а то и просто хулиган, и метель – заметающая все пути, слепящая очи, обманывающая фантастическими призраками.

Был ли предтечею всей этой взвихренной поэтики горьковский «Буревестник»? Едва ли: слишком картинно-красиво выглядит у Горького «пророк победы». Реальная буря оказалась не столь радостной, и совсем не одни только трусливые пингвины и гагары ее не приняли. Кажется, и сам Алексей Максимович в первые годы революции как-то забыл о своем буревестнике.

В эти годы был забыт и Чехов, наглухо заклеенный ярлыком бытописателя серой жизни. Между тем именно ему, строгому реалисту, прозаику, никогда не писавшему стихов, дано было не только предчув-

ствовать грядущие события, но и предвосхитить их образное преломление.

Мотив бешеного ветра и снежного бурана проходит сквозной темой в рассказе «Воры», хотя как будто и не связан прямо с основным действием – просто пейзажный фон. Но у Чехова описания природы и погоды, если они даны сколько-нибудь развернуто, никогда не сводятся к фону или аккомпанементу. Они отодвигаются на задний план, но в этом-то втором плане и сосредоточивается внутренний смысл, подтекст. Так и здесь. Вначале о разыгравшейся метели сообщается коротко и чисто информативно, как бы только для того, чтобы мотивировать вынужденный заезд фельдшера на постоялый двор. Затем, по ходу повествования, фельдшер трижды выходит из теплой горницы наружу – и это уже выглядит как некая драма в трех актах.

Первый раз «фельдшер вышел на двор поглядеть: как бы не уехал Калашников на его лошади. Метель все еще продолжалась. Белые облака, цепляясь своими длинными хвостами за бурьян и кусты, носились по двору, а по ту сторону забора, в поле, великаны в белых саванах с широкими рукавами, кружились и падали, и опять поднимались, чтобы махать руками и драться. А ветер-то, ветер! Голые березки и вишни, не вынося его грубых ласок, низко гнулись к земле и плакали: – Боже, за какой грех ты прикрепил нас к земле и не пускаешь на волю?» (С., 7, 320)

Во второй раз фельдшер выбегает за ворота, когда лошади его уже нет, на ней ускакал Мерик. «Он

напрягал зрение и видел только, как летал снег и как снежинки явственно складывались в разные фигуры: то выглянет из потемок белая смеющаяся рожа мертвеца, то проскачет белый конь, а на нем амазонка в кисейном платье, то пролетит над головой вереница белых лебедей...» (С., 7, 323)

И в третий раз фельдшер выходит утром, дочиста обворованный, ошалевший от удара по голове, нанесенного Любкой. «Метель уж улеглась, и на дворе было тихо... Когда он вышел за ворота, белое поле представлялось мертвым и ни одной птицы не было на утреннем небе. По обе стороны дороги и далеко вдали синел мелкий лес» (С., 7, 324).

Для этих описаний Чехов одолжил фельдшеру свои глаза – свое зрение и прозрение художника. Он видит в клубах снега странные химерические образы, напоминающие не столько о «Бесах» Пушкина, сколько о «гофманиане» и «дьяволиаде» будущих поэтических поколений, которым довелось творить уже после Чехова, в пору, когда «закружилось все на свете». Издевательская ухмылка мертвеца соседствует с вереницей белых лебедей, белый конь с наездницей – не то из Апокалипсиса, не то из цирка. А великаны в саванах с широкими рукавами – что-то похожее на привидения Гойи, художника, которым в России стали интересоваться только в XX веке.

Захватывающая дух пляска призраков завершается зрелищем затихшей мертвой равнины, где нет ни одной птицы в небе. Здесь особенно чувствуется

нечто пророческое: не тем ли кончаются стихийные «пассионарные» порывы?

Образ огня, пожара также присутствует в рассказе Чехова. Пожар обещан Мериком, в конце обещание сбывается. Показан пожар не вплотную, как в «Мужиках», где смысл его другой, а в отдалении, как багровое зарево на горизонте. Здесь огонь ассоциируется с кровью, которой предстоит пролиться. В первой редакции была фраза: «...И стало ему казаться, что то на небе не зарево, а алая кровь Любки...» (С., 7, 580) Чехов снял эту фразу, вероятно из-за ее слишком «лобовой» символичности.

Не допускаем ли мы натяжку, усматривая в героях «Воров» и во всей атмосфере рассказа предвидение революции? Может быть, это просто рассказ о разбойниках-конокрадах и ничего больше? Нет; в подтверждение можно сослаться на повесть «Степь», написанную двумя годами раньше. Об одном из ее персонажей, возчике Дымове, Чехов в письме Плещееву говорит следующее: «Такие натуры, как озорник Дымов, создаются жизнью не для раскола, не для бродяжничества, не для оседлого житья, а прямехонько для революции... Революции в России никогда не будет, и Дымов кончит тем, что сопьется или попадет в острог. Это лишний человек» (П., 2, 195).

Тогда Чехов думал, что революции в России никогда не будет. Он ошибался и ошибку свою со временем понял, ему не раз приходилось исправлять и корректировать свои суждения. Возможно, что ко времени написания «Воров» он продолжал не верить

в возможность русской революции. Но это не мешало ему представлять, какой она могла бы быть, какие черты национальной психологии могут в ней проявиться, какой человеческий тип создан жизнью «прямехонько для революции». От того, каков этот тип, зависит отношение писателя к революции – все равно, произойдет ли она или останется в потенции. На роль предсказателя будущего Чехов никогда не претендовал – это не дело реалиста: он анализировал настоящее. Того, что называют революционной ситуацией, в России тогда действительно не было, никто не мог всерьез о ней помышлять после разгрома народовольцев. Но «человеческий материал», пригодный для революции, был, и художественная интуиция Чехова сказывалась в обостренном внимании к нему.

Что же представляет собою Дымов, созданный, по мысли Чехова, для революции? Он и впрямь озорник: задирает своих товарищей, дико хохочет, шалит, кипящие в нем молодые силы ищут выхода – он гигант, силач, прямо-таки русский богатырь. Но озорство его злое, а веселье то и дело сменяется приступами какой-то тошнотной скуки. Он со смехом убивает ужа, тварь тихую и безвредную; многоопытный старик Пантелей говорит: «Дымов, известно, озорник, все убьет, что под руку попадется» (С., 7, 52). Придя в плохое настроение, Дымов срывает зло на возчике Емельяне, бывшем певчем, человеке слабом, болезненном и таком же безобидном, как уж, – грубо ругает его, выхватывает у него из рук

ложку и забрасывает в кусты. Хотя ничего преступного, кроме убийства ужа, хватания за ноги купающихся и обиды Емельяну Дымов во время поездки не делает, девятилетний мальчик Егорушка с самого начала чувствует к нему все растущую ненависть и, выйдя из себя, кричит: «Ты хуже всех! Я тебя терпеть не могу! <...> Бейте его!» (С., 7, 82–83) Дымов злобно усмехается, но потом на него нападает что-то вроде раскаяния: поднявшись на телегу, где лежит Егорушка, он говорит: «На, бей!» Потом, проходя мимо Емельяна: «Скушно мне! Господи! А ты не обижайся, Емеля <...> Жизнь наша пропащая, лютая!» Он снова и снова повторяет: «Скушно мне!» (С., 7, 84), и по голосу слышно, что опять он начинает злиться.

Из разговоров возчиков у костра мы узнаем, что Дымов не бедняк, как другие, а сын зажиточного мужика, «жил в свое удовольствие, гулял и не знал горя, но едва ему минуло двадцать лет, как строгий, крутой отец, желая приучить его к делу и боясь, чтобы он дома не избаловался, стал посылать его в извоз как бобыля, работника» (С., 7, 64). Вот, значит, почему он считает свою жизнь пропащей. А прежде «жил в свое удовольствие» – гулял. Страсть к вольной гульбе, которая составляет вкус жизни для конокрадов, – она же одолевает и Дымова. Дымов не то чтобы вполне отрицательный, но самый неприятный из всех едущих по степи; остальные написаны с симпатией, не исключая даже скучно-делового, суховатого купца Кузьмичева – дяди Егорушки. Он хотя и видит в племяннике помеху, а все же забо-

тится о нем и делает для него все, что нужно, у него есть чувство долга перед другими, которое, по-видимому, отсутствует у Дымова. Особенно же выигрывает по сравнению с Дымовым простодушный отец Христофор, лучащийся неиссякаемой добротой, – один из самых светлых образов у Чехова.

Дымов как личность, может быть, и не очень похож на персонажей «Воров», но типологическое сходство несомненно. Оно и в безудержном своеволии, и в готовности «убить, что под руку попадется», и в лихом удальстве. Дымов еще не дозрел до Мерика, Чехов предрекает ему судьбу фельдшера Ергунова: сопьется или попадет в острог; «это лишний человек». Такой же «лишний человек» фельдшер – он спивается, и острога ему не миновать.

И все же отношение писателя и к Дымову, и к «ворам» не сплошь окрашено черной краской. Отвечая Суворину, порицавшему рассказ «Воры» «за объективность», Чехов, как бы оправдываясь, говорил: «Чтобы изобразить конокрадов в 700 строках, я все время должен говорить и думать в их тоне и чувствовать в их духе» (П., 4, 54). Знаменательное признание. Дело не в семистах строках, не в «технических» требованиях краткости. Чувствуя в духе своих героев, то есть познавая их изнутри, писатель открывает в них не одно только зло, а и нечто человеческое, пусть даже искаженное. Сам по себе порыв к воле, к освобождению от бесконечных «футляров», в которые затиснута человеческая жизнь, не только соблазнителен, но и оправдан, если не сопряжен с таким же

бесконечным эгоизмом. (А эгоизм бывает и коллективный – сословный, партийный, классовый, когда мир разделяется на «наших» и «не-наших», и за «не-нашими» человеческие права не признаются.)

С озорником Дымовым читателя примиряет то, что он способен, хотя бы мимолетными вспышками, чувствовать себя виноватым, стыдиться, просить прощения. А в «Ворах» есть персонаж, которого исподволь точит какой-то червь недовольства своей жизнью, – конокрад Калашников. Это мужик лет сорока, по виду степенный, рассудительный, богомольный, то и дело крестится, «никто бы не мог подумать, что это вор, бессердечный вор, обирающий бедняков» (С., 7, 318). Он принадлежит к тому слою преступного мира, который, как принято говорить, сращивается с денежным мешком. Отец и дядя Калашникова держат трактир в селе Богалёвке, промышляют и прямым воровством, и мошеннической перепродажей краденых лошадей. Богалёвка – сплошь воровское село, все о том знают, но богалёвских мужиков не трогают – они богаты и всегда могут откупиться.

Но, как ни странно, Калашников, сам отъявленный мошенник, презирает своих собратьев по ремеслу. Оказывается, у него есть свои понятия о чести. Фельдшер, желая к нему подольститься, говорит: «Молодцы у вас в Богалёвке!» К его удивлению, Калашников отвечает пренебрежительно: «Ну, нашел молодцов! Пьяницы только да воры». «Было время, да прошло» (С., 7, 316), – подтверждает и Мерик. О Ме-

рике Калашников худого слова не говорит, признает его молодчиной, но Мерик пришлый, из Харькова, а местные, по мнению Калашникова, только позорят звание конокрадов. За ужином он пускается в воспоминания о прошлом, как он, да кривой Филя, которому сейчас семьдесят лет, а прежде его прозывали Шамилем, да Любкин отец, убитый ямщиками, да еще кто-то из старшего поколения собирались тут: «...какие люди, какие разговоры! Замечательные разговоры. Все благородно, сообразно... А как гуляли! Так гуляли, так гуляли!» (С., 7, 319)

Гулять, в понимании Калашникова, не значит напропалую пьянствовать. За столом и он, и Мерик пьют умеренно, напивается только фельдшер. Гулять – это вот что: кривой Филя и Любашин отец забрались раз ночью в стоянку конного полка, «угнали девять солдатских лошадей, самых каких получше, и часовых не испугались, и утром же цыгану Афоньке всех лошадей за двадцать целковых продали. Да! А нынешний норовит угнать коня у пьяного или сонного, да бога не побоится и у пьяного еще сапоги стащит, а потом жмется, едет с той лошадью верст за двести и потом торгуется на базаре, торгуется, как жид, пока его урядник не заберет, дурака. Не гулянье, а одна срамота! Плевый народишко, что говорить» (С., 7, 317).

Воспоминания Калашникова – вариации извечного «Да, были люди в наше время, не то что нынешнее племя». Сколько раз люди старшего поколения бранили младших за измельчание и отсутствие

идеалов! Так и видится на месте Калашникова какой-нибудь идейный семидесятник, ругающий безыдейных восьмидесятников.

Идеал пожилого конокрада – идеал «благородных разбойников», какие больше не водятся. Он проецирует этот идеал на недавнее прошлое, многое, наверно, присочиняя; его прежние товарищи рисуются ему в ореоле молодечества, отваги и даже презрения к торгу и наживе: уж они-то не унизились бы до кражи сапог у пьяного! Однако Калашников был в ту пору юнцом, а теперь он сам обирает бедняков, занимается мошенническими спекуляциями, и совесть его неспокойна. Его богомольность – непритворная, он надеется замолить грехи, боится ада; недаром спрашивает у фельдшера, существуют ли черти.

После ужина Калашников играет на балалайке, и этот нехитрый инструмент в его руках издает то веселые, залихватские звуки, то такие печальные, что хочется плакать. В первой публикации рассказа Калашников еще и поет – песню «Хуторок», проникнутую тоской одиночества, и доводит себя этим жалостным пением до слез. «Видимо, стыдясь своих слез, молча, ни на кого не глядя, он надел полушубок, взял в руки кнут и сказал угрюмо: ехать, одначе...» (С., 7, 577–578)

Перерабатывая рассказ, Чехов снял этот слишком чувствительный эпизод. В окончательной редакции уход Калашникова мотивирован иначе: он уходит сразу после страшного признания Мерика – значит, оно ему сильно не понравилось. Он ничего не гово-

рит (и автор ничего не говорит за него), но уходит немедленно, простившись только с Любкой – с Мериком не прощается. Фельдшер выходит за ним, опасаясь, как бы он не уехал на его лошади. Нет, Калашников садится на свою малорослую лошаденку, увязающую в сугробе, а не на хорошую лошадь фельдшера (доктор дал ему самую лучшую). Значит, не хочет грабить пьяного, как делают «нынешние», как сделает полчаса спустя Мерик.

Мерик – тот никаких уколов совести не знает, никого не любит, готов на любое злодейство, лишь бы гулять по своей воле и гонять табуны. Но и у него есть своеобразное достоинство: он играет в открытую, не лжет. Трусливое лицемерие не в его характере. Это волк, который не рядится в овечью шкуру.

В этом рассказе, как и в других своих зрелых произведениях, Чехов не занимается «обличительством». Что же обличать конокрадов? – и так всем известно, что кража лошадей есть зло. Его художественная задача другая – исследование человеческой натуры с ее переливами света и тени. На тончайших нюансах, на косвенных приметах, подчас умышленно недоговаривая, строит Чехов характеристики своих героев. Только в редких случаях он осуждает их безоговорочно, бесповоротно. Чаще ему удается разглядеть слабо мерцающую искру добра даже в окаменелых душах.

Но для глубокого зондирования нужен зоркий беспристрастный взгляд, нужна твердая рука, как у хирурга, держащего скальпель. Рукой, дрожащей от

волнения и наплыва чувств, хирург не может хорошо делать свою работу. Отсюда завет Чехова: «Садиться писать нужно только тогда, когда чувствуешь себя холодным как лед»[15]. Это он говорил Бунину, то же советовал молодым писателям. Л. Авиловой: «...старайтесь быть холоднее – это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисуется рельефнее. А то у Вас и герои плачут, и Вы вздыхаете» (П., 5, 26). Ей же в другом письме: «Как-то писал я Вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И Вы меня не поняли. Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление» (П., 5, 58). Щепкиной-Куперник: «Любите своих героев, но никогда не говорите об этом вслух»[16]. Горькому Чехов советовал «быть сдержаннее» (П., 8, 11) . Куприну – «глядеть... как бы сверху вниз»[17].

Такой метод, вероятно, не универсален. Он не подходит для писателей-проповедников, писателей-моралистов. Великий Достоевский, великий Диккенс его бы не приняли. Но для Чехова это был один из важнейших художественных принципов. Его редкая способность перевоплощаться в героев, думать и чувствовать в их духе, соединялась со способностью дистанцироваться, охватывая беспристрастным взором картину человеческой комедии.

И вот здесь, думается, главная причина, по которой Чехов так восхищался «Таманью» Лермонтова, –

не драмами его, не поэмами, не «Демоном», а прозой последних лет жизни поэта, в которой он «смотрит с холодным вниманьем вокруг». В «Тамани» особенно ощутим некий царственный холодок, приподнимающий писателя над событиями жизни, при всем пристальном к ним внимании, при всем вчувствовании в них. Вот почему Чехов так высоко оценивал этот рассказ, принимая его за образец для себя. Если, как говорил Достоевский, русские писатели вышли из «Шинели» Гоголя, то Чехов, по особенностям своей поэтики, вышел из лермонтовской «Тамани».

---

[1] *Щукин С. Н.* Из воспоминаний об А.П. Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 463.
[2] *Бунин И.А.* О Чехове // Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. М., 1967. С. 185.
[3] *Блок А.А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 2. С. 86.
[4] *Тэффи Н.* Воля // Так жили. М., 2002. С. 208–209.
[5] Там же. С. 212.
[6] *Блок А.А.* Указ. соч. Т. 2. С. 86.
[7] *Нагибин Ю.* О Чехове // Литературные раздумья. М., 1977. С. 107.
[8] *Лермонтов М.Ю.* Герой нашего времени // Полное собр. соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1948. С. 57.
[9] Там же. С. 65.
[10] *Толстой Л. Н.* Холстомер // Собр. соч.: В 14 т. М., 1951–1953. Т. 3. С. 385–386.
[11] *Багрицкий Э.* Стихи и поэмы. М., 1964. С. 86.
[12] *Волошин М.* Святая Русь // Стихотворения и поэмы: В 2 т. Paris: YMKA-Press. 1982–1984. Т. 1. С. 226.
[13] *Блок А.А.* Указ. соч. Т. 6. С. 20.
[14] Там же. Т. 3. С. 474.

[15] *Бунин И.А.* Указ. соч. Т. 9. С. 187.
[16] *Щепкина-Куперник Т.Л.* О Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 246.
[17] *Куприн А.И.* Памяти Чехова // Там же. С. 531.

«ДУЭЛЬ»

В больших повестях Чехова 1890-х годов, тяготеющих к жанру романа, ставятся общезначимые вопросы человеческого бытия и вместе с тем щедро изображается быт во всей его конкретности; одно от другого неотделимо. В этих повестях немаловажную роль играет место действия – как бы камертон, по которому настраивается повествование. «Три года» – московская повесть, «Рассказ неизвестного человека» – петербургская, «Моя жизнь» – жизнь русской провинции. «Дуэль» – повесть кавказская. Ее обволакивает атмосфера Кавказа – обступающие громады гор, одурманивающий горячий воздух, внезапные шквалы. Именно на Кавказе, а не в Петербурге и не в Тульской губернии, конфликт главных героев – конфликт чисто «принципиальный», не имеющий ни политической, ни имущественной, ни любовной подкладки, – мог развиваться так взрывчато и разрешиться архаическим способом – дуэлью. Хотя это уже не тот воинственный Кавказ, как во времена Лермонтова: перед нами просто провинциальный приморский городок, где военные мало чем отличаются от чиновников, лениво тянущих свою лямку.

Лаевский, молодой человек с университетским образованием, приехал сюда из Петербурга с любимой женщиной, уведенной им от законного мужа. Они мечтали об идиллической трудовой жизни на собственном клочке земли, но скоро поняли, что это не для них. Оказалось, «что Кавказ – это лысые горы, леса и громадные долины, где надо долго выбирать, хлопотать, строиться, и никаких тут соседей нет, и очень жарко, и могут ограбить. Лаевский не торопился приобретать участок; она была рада этому, и оба они точно условились мысленно никогда не упоминать о трудовой жизни» (С., 7, 378). Лаевский состоит на службе в каком-то департаменте, куда и заглядывает редко, скучает, играет в карты, много пьет. Надежде Федоровне, его подруге, остается только заботиться о своих туалетах (чтобы было и со вкусом, и недорого), переносить приступы перемежающейся лихорадки и напористые ухаживания мужчин, которые видят в ней «содержанку», а значит, доступную женщину.

Так они прожили два года. Кавказ окончательно опостылел Лаевскому. Надежду Федоровну он разлюбил и, как ему кажется, жить с ней больше не может, все собирается «выяснить отношения», но не хватает решимости. Теперь его страстно тянет на север, «к соснам, к грибам, к людям, к идеям» (С., 7, 358) – как прежде тянуло в теплые края к трудовой жизни. Он получает письмо с известием о смерти мужа Надежды Федоровны, не спешит ей показывать его, так как это означало бы, что надо узаконить их граж-

данский брак, чего он совсем не хочет. Впрочем, Надежда Федоровна, узнав, и сама не заговаривает о венчании. Так и не собравшись поговорить с ней начистоту, Лаевский решает уехать в Петербург один, а там видно будет, денег у него нет даже на дорогу, есть только большие долги, накопившиеся за два года. Он просит взаймы у своего приятеля Самойленко, чтобы уехать немедленно, с ближайшим пароходом.

В маленьком городе ничего долго утаивать нельзя, все на виду. От Самойленко о намерениях Лаевского узнает молодой ученый зоолог фон Корен. Это человек энергичный и волевой, готовящийся к научной экспедиции на Дальний Восток. Бездельничающий распущенный Лаевский и раньше был чрезвычайно противен фон Корену, а теперь он чувствует к нему омерзение, которого не скрывает. Дело доходит до дуэли. В ночь перед поединком Лаевский застает в подозрительном доме Надежду Федоровну наедине с полицейским приставом Кирилиным – тот добился у нее интимного свидания, угрожая публичным скандалом.

Дойдя до этого места, читатель мог бы предположить два возможных исхода. Либо фон Корен убьет на дуэли Лаевского, либо оба останутся живы, и тогда Лаевский уедет в Петербург с облегченной совестью, сочтя себя вправе бросить обманывавшую его женщину.

Но происходит неожиданное. Дуэль кончается ничем, а Лаевский никуда не уезжает, женится на Надежде Федоровне и круто меняет образ жизни:

целыми днями просиживает за перепиской казенных бумаг, отказывая себе во всем, чтобы расплатиться с долгами. Он и она теперь действительно ведут трудовую жизнь, суровую и бедную, совсем не похожую на пасторальную идиллию, которая когда-то им воображалась. То, как Лаевский «скрутил себя», поражает фон Корена. Он признает, что ошибся в Лаевском, и через три месяца, уезжая из города, мирится со своим недавним врагом.

Эта развязка может показаться малоправдоподобной: возможен ли столь внезапный переворот для слабодушного человека, все время лгавшего себе и другим? Так казалось даже такому почитателю чеховского таланта, как А.Н. Плещеев. Старый поэт некрасовского направления, в молодости участник кружка Петрашевского, он считал Чехова самым выдающимся из современных писателей. «Степь», «Скучная история» приводили его в восторг; ему нравились и «Огни», сильно не нравившиеся самому автору. Но «Дуэль» он не одобрил из-за «психологической немотивированности» перерождения Лаевского и вообще за «неясность конца», по его мнению не соответствовавшего положению и характеру действующих лиц.

Тут нечто большее, чем «дело вкуса». У Плещеева был хороший литературный вкус, но, старый шестидесятник, он придерживался эстетических установок Чернышевского и Добролюбова: художественная литература призвана произносить приговор над явлениями действительности и создавать образы

типические. Если писатель вывел тип «современного лишнего человека», бесхребетного интеллигента, то пусть он и останется таким в сознании читателей, незачем нарушать целостность типа всякими психологическими эксцессами. «Приговор» должен быть ясен. И если двое действующих лиц противостоят друг другу, то нужно показать, кто из них прав, кто виноват.

Чехов же, во-первых, не любил выносить приговоры, предоставлял это читателям, во-вторых, стремился «индивидуализировать каждый случай» (подобно тому, как знаменитый врач Захарьин, учитель Чехова, учил лечить не болезнь, а больного). По меткому определению В.Б. Катаева, Чехов «отрицает принцип генерализации»[1]. Нельзя сказать, чтобы он отрицал типологию – она просматривается сквозь все многолюдье его произведений. Но художественный анализ направляется прежде всего на *личность*. Как справедливо замечает В.Б. Катаев, рассказы Чехова повествуют о сдвигах в сознании, об «открытиях», делаемых самыми разнообразными по типу людьми.

Вероятно, поэтому имена чеховских героев редко становились именами нарицательными, как, например, Тартюф, Молчалин, Плюшкин, Обломов. Пожалуй, только «человек в футляре» Беликов стоит в этом ряду. Личность Беликова целиком укладывается в понятие типа. Он отлит в твердую форму, тогда как у большинства героев Чехова психический состав текучий, подверженный приливам и отливам, коле-

баниям и изменениям. (Герои Льва Толстого тоже не являются «типами» в этом смысле. Пьер Безухов не стал именем нарицательным – он переживает слишком много превращений. Им стал только Платон Каратаев, персонаж внутренне неизменный.)

Сама действительность дает много примеров переворотов в сознании и поведении людей. Из одной только русской истории мы знаем о князьях, уходивших в революцию, и о революционерах, становившихся слугами престола; о светских бонвиванах, принимавших монашеский постриг, и о выходцах из духовенства, превращавшихся в атеистов; об известных писателях и художниках, кончавших жизнь подзаборными бродягами, и о том, как никому не ведомый «архангельский мужик» возглавил Академию наук, а другой мужик «обольстил царицу» – и так далее, и так далее. Велики просторы России, и широк диапазон русских характеров. Душевная метаморфоза Лаевского (равно как и «неизвестного человека» из одноименного рассказа) не является чем-то небывалым.

Но какими бы неожиданными ни выглядели перемены, всегда найдутся причины, коренящиеся и в характере данного лица, и в обстоятельствах его жизни. Немотивированных действий своих героев Чехов не допускал, не допускал и психологических выдумок. «В поступках Вашего героя часто отсутствует логика, тогда как в искусстве, как и в жизни, ничего случайного не бывает», – из письма Чехова Б. Садовскому, 1904 год (П., 12, 108). Это высказыва-

ние редко цитируется, а оно для Чехова принципиально: сделанное за два месяца до кончины, оно звучит как главный итог писательского и жизненного опыта.

Плещеев ошибался: поведение действующих лиц в эпилоге «Дуэли» не противоречит их натуре, а только обнаруживает, под влиянием сильного потрясения, ее потаенные пласты. В этой повести, может быть, больше, чем в других, Чехов является особенно глубоким и тонким психологом.

Фон Корен считает, что Лаевский – «довольно несложный организм» (С., 7, 371). На самом деле он сложен: это прослеживается шаг за шагом – сначала через показ простых житейских сцен, в которых он участвует. Люди ходят друг к другу в гости, выпивают и закусывают, разговаривают о том о сем, едут на пикник в горы, где варят уху на костре и любуются природой. В нескольких шагах от них, отделенный только шатким мостиком, – совсем другой мир, ими едва замечаемый: там собрались в кружок молодые и старые абхазцы, они толкуют о чем-то своем, поют протяжные песни на неведомом языке. Читая, мы все это видим как наяву, вплоть до подробностей (хотя описания немногословны), слышим голоса говорящих, их интонации – удивителен изобразительный дар Чехова! Даже эпизодические лица предстают как живые: какой-нибудь скромный чиновник Никодим Александрович, «маленький, аккуратненький, с зачесанными височками» (С., 7, 383), он и произносит-то всего две незначащие фразы, но кажется, что мы

этого человека хорошо знаем. Как и всех остальных. Главные герои взяты не изолированно, а погружены «в среду», в общую атмосферу, их душевный строй вырисовывается яснее и яснее от соприкосновений с другими людьми. Хотя большинству этих людей конфликт фон Корена и Лаевского так же мало понятен, как язык абхазцев. Быт жителей города, не лишенный приятности, протекает ровно, каждый занимает свое место, только Лаевский места себе не находит, только ему нестерпимо скучно, и его преследует одна мысль: бежать!

Повесть начинается разговором Лаевского с доктором Самойленко. Лаевский доверительно говорит приятелю, что разлюбил Надежду Федоровну, и спрашивает, как быть. Самойленко смущен, озадачен, откровенность Лаевского его коробит, а настроение и вовсе непонятно. Но он видит, что тому плохо, и жалеет его. В конце концов он дает совет: «Женись, голубчик! <...> Исполни свой долг перед этой прекрасной женщиной! <...> Ну, любви нет, так почитай, ублажай...» Лаевский советы Самойленко отвергает: «Жениться без любви так же подло и недостойно человека, как служить обедню, не веруя», а почитать и ублажать молодую женщину, точно она игуменья, нелепо: «Женщине прежде всего нужна спальня» (С., 7, 360).

Весь этот продолжительный диалог приводит на память «Героя нашего времени». Тень Лермонтова незримо витает над кавказской повестью Чехова. Военный врач Самойленко чем-то похож на штабс-

капитана Максима Максимыча. Похож и внешне, а главное – душевно. Про Максима Максимыча хорошо сказал в свое время Белинский: «Он каким-то инстинктом понимает все человеческое и принимает в нем горячее участие»[2]. Можно отнести это и к Самойленко. В его лице Чехов изобразил человека «положительно прекрасного», оттенив его душевную красоту налетом комизма. (Известны рассуждения Достоевского о единстве прекрасного и смешного, Чехов их едва ли знал.) «...Всегда он за кого-нибудь хлопотал и просил и всегда чему-нибудь радовался. По общему мнению, он был безгрешен, и водились за ним только две слабости: во-первых, он стыдился своей доброты и старался маскировать ее суровым взглядом и напускной грубостью, и во-вторых, он любил, чтобы фельдшера и солдаты называли его вашим превосходительством, хотя был только статским советником» (С., 7, 353).

Его разговор с Лаевским и по содержанию напоминает беседу Максима Максимыча с Печориным о Бэле – Печорин разлюбил Бэлу, как и Лаевский Надежду Федоровну. (Заметим: Чехов собирался писать либретто для оперы «Бэла», задуманной П.И. Чайковским.) Если Печорин говорит: «Любовь дикарки немногим лучше любви знатной барыни; невежество и простосердечие одной так же надоедают, как кокетство другой»[3], то Лаевский вторит ему: «...жить с женщиной, которая читала Спенсера и пошла для тебя на край света, так же не интересно, как с любой Анфисой или Акулиной» (С., 7, 356). И оба исповеду-

ются перед собеседником в своей неизбывной скуке, разочарованности, неудовлетворенности.

Но помимо этих чувств между ними мало общего, хотя Лаевский и числит Печорина среди своих «отцов по плоти и духу». Даже «по плоти» он совсем другой: вял, слаб, шлепает туфлями, у него привычка потирать руки и грызть ногти – совсем не по-печорински. У Печорина «царствует в душе какой-то холод тайный, когда огонь кипит в крови», в Лаевском нет ничего романтического или демонического, что есть в лермонтовском герое. Печорин горд и независим, ни на кого не перекладывает вину за свой «несчастный характер», а Лаевский это делает постоянно – черта, которую он сам за собой знает. «Я должен обобщать каждый свой поступок, – говорит он Самойленко, – я должен находить объяснение и оправдание своей нелепой жизни в чьих-нибудь теориях, в литературных типах, в том, например, что мы, дворяне, вырождаемся, и прочее... В прошлую ночь, например, я утешал себя тем, что все время думал: ах, как прав Толстой, безжалостно прав! И мне было легче от этого» (С., 7, 355). (Очевидно, Лаевский прочитал «Крейцерову сонату».) В другой раз он думает: «Своею нерешительностью я напоминаю Гамлета <...>. Как верно Шекспир подметил! Ах, как верно!» (С., 7, 366)

«...Мы искалечены цивилизацией», «наш брат-неудачник и лишний человек», «в наш нервный век мы рабы своих нервов» (С., 7, 355, 423) – подобные выражения не сходят с языка у Лаевского. Фон Корен

язвительно комментирует: «Понимайте так, мол, что не он виноват в том, что казенные пакеты по неделям лежат нераспечатанными и что сам он пьет и других спаивает, а виноваты в этом Онегин, Печорин и Тургенев, выдумавший неудачника и лишнего человека. <...> И притом – ловкая штука! – распутен, лжив и гадок не он один, а мы... “мы люди восьмидесятых годов”, “мы вялое, нервное отродье крепостного права” <...> Одним словом, мы должны понять <...> что его распутство, необразованность и нечистоплотность составляют явление естественно историческое, освященное необходимостью <...> и что перед Лаевским надо лампаду повесить, так как он – роковая жертва времени, веяний, наследственности и прочее» (С., 7, 370–371).

Лаевский, как его понимает и характеризует фон Корен, может напомнить того «московского интеллигента», которого Чехов изобразил в фельетоне-памфлете «В Москве», напечатанном в «Новом времени» вскоре после опубликования там же «Дуэли», за подписью Кисляев (причем Чехов просил Суворина никому не говорить о его авторстве; П., 4, 314). Фельетон, написанный в форме саморазоблачительного монолога, начинается так: «Я московский Гамлет. Да. Я в Москве хожу по домам, по театрам, ресторанам и редакциям и всюду говорю одно и то же: – Боже, какая скука! Какая гнетущая скука!» (С., 7, 500) Гамлет, жалобы на скуку – сходство с Лаевским бросается в глаза. И то, что говорится дальше – о «невежественности Кисляева», прикрываемом

скептическими фразами, ссылками на классиков, которых он не читал, сетованиями на отсутствие идеалов и пр., – тоже во многом совпадает. Совпадает и с тем, что Чехов, уже много позже, говорил в одном из писем про русскую либеральную интеллигенцию, – «лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую» (П., 8, 101).

Но вот в чем странность: в художественных произведениях Чехова – как в прозе, так и в драматургии – преобладают в качестве главных героев совсем иные интеллигенты – честные, искренние, талантливые. «Лицемерные и фальшивые» – где-то на заднем плане. Пресловутых «хмурых нытиков» тоже мало, если не считать таковыми трех сестер, Вершинина, Тузенбаха.

Когда у нас в 1920-е годы опровергали прежний взгляд на Чехова как «певца интеллигенции» и доказывали, что он был ее беспощадным разоблачителем, то подтверждением тому служили приведенные выше нелестные отзывы Чехова об интеллигенции и фельетон «В Москве». А сторонники противоположного мнения могли бы с таким же правом указать на образы барона Тузенбаха, доктора Астрова, доктора Дымова, доктора Самойленко, историка Ярцева, помещика Алехина, архиерея и многих других. Когда же пьесы Чехова, посвященные интеллигенции, пытались ставить как «бичующие» комедии, из этого ничего путного не получалось.

Дело, очевидно, не в том, любил или не любил Чехов интеллигенцию как таковую. Он мог осуждать

ее как определенную социальную группу, на которую не возлагал больших надежд в деле прогресса, и говорил о том языком публициста и сатирика. Как известно, он вообще не возлагал надежд на какое-либо сословие, группу, профессию, а верил в «отдельных людей» (П., 8, 101). Тем более, что они интересовали его как художника. В своих произведениях он показывал не «представителей», а отдельных людей.

Но, может быть, как раз Лаевский и является представителем лицемерной, истеричной, ленивой интеллигенции, подобной Кисляеву? Нет, это не так. В сущности, он так же мало похож на Кисляева, как на Печорина.

Суворин, прочитав «Дуэль» в рукописи, советовал Чехову дать другое заглавие – «Ложь». Чехов не согласился: «Оно уместно только там, где идет речь о сознательной лжи. Бессознательная ложь есть не ложь, а ошибка» (П., 4, 270). Здесь дан ключ к пониманию характера Лаевского.

Он действительно обманывает себя и других, но осознает это как ложь только впоследствии, задним числом. Рассказывая Самойленко историю своих отношений с Надеждой Федоровной, он говорит: «Мы бежали, в сущности, от мужа, но лгали себе, что бежим от пустоты нашей интеллигентной жизни» (С., 7, 355). Это он понимает теперь, а тогда искренно ждал обновления. Так же искренно он ждет его теперь, от бегства обратно, «к людям, к идеям». Но планы его более чем смутны. «...Быть может, если бы со всех сторон его не замыкали море и горы, из него

вышел бы превосходный земский деятель, государственный человек, оратор, публицист, подвижник», – думает о себе Лаевский (С., 7, 364). Диапазон слишком широк – от земского деятеля до подвижника; это показывает, что Лаевский и сам не знает, кем он хочет стать и к каким именно идеям стремится.

Беда Лаевского в том, что в свои 28 лет он еще не сложился как самостоятельная личность. В студенческие годы он то бросал университет, то поступал снова, как-то он выкупил из публичного дома проститутку – все из лучших побуждений, но все под чьим-нибудь влиянием. Со школьных времен у него осталась привычка грызть ногти, да и сам он так и остался засидевшимся школьником. Самостоятельной жизни он в Петербурге начать не успел: окончив курс, влюбился в Надежду Федоровну и сманил ее на Кавказ, как мальчик, начитавшийся Майн Рида, сманивает товарища бежать к индейцам. Этим поступком он навлек на себя гнев матери – строгой старой барыни – и лишился ее помощи и поддержки. В какой-то момент Лаевский показался Самойленко беззащитным ребенком, потому он и жалеет его и все ему прощает.

Но Лаевский как-никак учился на филологическом факультете и выписывает два толстых журнала, «стоит на уровне современных идей» (С., 7, 374), как с уважением говорит Самойленко. Впечатлительный и восприимчивый, он до отказа нашпигован чужими мыслями и фразами, орудует ими, считая их своими, не замечая, что они плохо между собой согласуют-

ся, – получается опять-таки бессознательная ложь. Его сентенция «жениться без любви... подло» (С., 7, 360) – из арсенала обычной либеральной фразеологии; о безнравственности брака без любви твердит эмансипированная дама в «Крейцеровой сонате» Толстого. А чуть позже Лаевский произносит уже другой афоризм, незаметно для себя перенимая точку зрения автора «Крейцеровой сонаты»: «Красивая, поэтическая святая любовь – это розы, под которыми хотят спрятать гниль. Ромео – такое же животное, как и все» (С., 7, 386). Это больше подходит к его настроению в данный момент: «...все, что он читал против женщин и любви, казалось ему, как нельзя лучше подходило к нему, к Надежде Федоровне и ее мужу» (С., 7, 362).

Говоря о природе, Лаевский также пользуется книжными клише, друг другу противоречащими. Он пускает в ход то или иное клише, смотря по тому, хочет ли возражать, защищаться или соглашаться с собеседником. Он чувствует неприязнь фон Корена и побаивается его, как школьник строгого учителя. На пикнике он говорит ему робким заискивающим тоном: «Я страстно люблю природу и жалею, что я не естественник» (С., 7, 391). И это неправда: на самом деле он никогда не интересовался естественными науками, а о любви к природе только что говорил совсем обратное: «Восторгаться постоянно природой – это значит показывать скудость своего воображения» (С., 7, 384). (Может быть, он прочитал стихи Валерия Брюсова.)

Фон Корен видит, что Лаевский лжет, но не видит его душевной растерянности, его невзрослости, которую видит Самойленко.

При всем том Лаевский умен. Когда он не пользуется раскавыченными цитатами, а говорит искренно, от себя, на основании собственных наблюдений, обнаруживается его природный ум. Это видно из того, как он, в свою очередь, характеризует фон Корена в одной из бесед с Самойленко – не менее проницательно, чем фон Корен характеризует его, только без злобы и ожесточения. Лаевский признает, что фон Корен замечательный, умнейший человек, «на таких как он земля держится», – но: «Это натура твердая, сильная, деспотическая. <...> И идеалы у него деспотические <...> Он работает, пойдет в экспедицию и свернет там себе шею не во имя любви к ближнему, а во имя таких абстрактов, как человечество, будущие поколения, идеальная порода людей. Он хлопочет об улучшении человеческой породы, и в этом отношении мы для него только рабы, мясо для пушек, вьючные животные <...> А что такое человеческая порода? Иллюзия, мираж... Деспоты всегда были иллюзионистами» (С., 7, 397–399).

И фон Корен, и Лаевский, оба видят друг друга, что называется, насквозь. И оба ошибаются относительно друг друга в своих поспешных обобщениях, подводя противника под определенный тип, что и выясняется в дальнейшем.

В этом же разговоре с Самойленко Лаевский себя не щадит и не оправдывает никакими ссылками на

предшественников. «Я пустой, ничтожный, падший человек! Воздух, которым дышу, это вино, любовь, одним словом, жизнь я до сих пор покупал ценою лжи, праздности и малодушия. <...> Перед ненавистью фон Корена я робко гну спину, потому что временами сам ненавижу и презираю себя. <...> Голубчик мой, если б ты знал, как страстно, с какою тоской я жажду своего обновления. И, клянусь тебе, я буду человеком! Буду!» (С., 7, 399)

Но пока это только благие порывы, подогретые вином и обещанием Самойленко раздобыть деньги к пятнице, чтобы в субботу Лаевский мог уехать. Реального пути к обновлению он не ведает и даже старается о том не думать. «Он сядет в вагон и поедет – этим решался вопрос его жизни, и дальше он не пускал своих мыслей» (С., 7, 414).

В последние дни перед назначенным отъездом голос совести глухо твердит ему, что он поступает бесчестно, ему становится жаль Надежду Федоровну, он чувствует, что виноват и в смерти ее мужа, но лихорадочно уговаривает себя не поддаваться этим чувствам, мешающим бегству, в котором видит единственное свое спасение.

Он не подозревает, что и Надежда Федоровна, втайне от него, переживает свою собственную драму, что она тоже хочет уехать – одна, без него. Но не потому, что разлюбила, а потому, что ее мучает сознание своей вины перед ним, своего падения и позора. Без его ведома она наделала долгов в галантерейной лавке Ачмианова. Чтобы избавиться от

долга, поддалась на ухаживания Ачмианова-сына, а главное – два раза «принимала» у себя пристава Кирилина. Она сама не понимала, как все это произошло, – одурманивающий климат, полное безделье, вечно скучающий и капризничающий Лаевский, понапрасну пропадающая молодость... Кирилин ей сразу разонравился, был груб и неинтересен, она отказала ему в дальнейших свиданиях, но он ее шантажирует, требуя еще двух, чтобы ее «проучить». Идя на свидание, она чувствует себя мухой, которая попала в чернильницу и ползет, оставляя за собой грязный след. «Чтобы не продолжать этой жизни, позорной для нее и оскорбительной для Лаевского, она решила уехать <...> Она будет жить где-нибудь в глуши, работать и высылать Лаевскому «от неизвестного» деньги, вышитые сорочки, табак и вернется к нему только в старости и в случае, если он опасно заболеет и понадобится ему сиделка. Когда в старости он узнает, по каким причинам она отказалась быть его женой и оставила его, он оценит ее жертву и простит». А она, живя в глуши, «будет каждый день думать о том, что где-то у нее есть друг, любимый человек, чистый, благородный и возвышенный, который хранит о ней чистое воспоминание» (С., 7, 415–416).

Мечты Надежды Федоровны наивны и трогательны. Хотя она «читала Спенсера», она – простая душа, любящая и доверчивая. Лаевский ее, в сущности, не знает, полагая, что он для нее – «необходимая составная часть ее будуара» (С., 7, 358). И очень далек от

истины фон Корен в своем безапелляционном приговоре: «Обыкновенная содержанка, развратная и пошлая» (С., 7, 393).

Момент истины наступает для Лаевского, когда Ачмианов, ревнующий Надежду Федоровну и выследивший ее, приводит его в дом Мюридова – место ее постыдного свиданья с Кирилиным. Переживаниям и думам Лаевского в бессонную ночь перед дуэлью, посвящена отдельная глава, Чехов предпослал ей эпиграф – «Воспоминание» Пушкина:

...И, с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю.

Теперь, накануне возможной смерти, Лаевский судит себя еще суровее, чем фон Корен. Он думает, что «не сделал людям ни на один грош, а только ел их хлеб, пил их вино, увозил их жен, жил их мыслями <...>.

Кирилин и Ачмианов отвратительны, но ведь они продолжали то, что он начал; они его сообщники и ученики. У молодой, слабой женщины, которая доверяла ему больше, чем брату, он отнял мужа, круг знакомых и родину и завез ее сюда – в зной, в лихорадку и скуку; изо дня в день она, как зеркало, должна была отражать в себе его праздность, порочность и ложь <...> Остальное доделали эти люди» (С., 7, 437).

Он спрашивает себя, как ему жить дальше, если фон Корен не убьет его, а выстрелит в воздух или

промахнется. «Ехать в Петербург? <...> Но это значило бы снова начать старую жизнь, которую я проклинаю. И кто ищет спасения в перемене места, как перелетная птица, тот ничего не найдет, так как для него земля везде одинакова <...> Спасения надо искать только в себе самом, а если не найдешь, то к чему терять время, надо убить себя, вот и все...» (С., 7, 438).

Он не решается войти в комнату Надежды Федоровны, входит, только когда начинает светать и за ним уже приехали секунданты. Он видит ее лежащей неподвижно, закутанной с головой, и мысленно просит у нее прощения. Но она поднимается. «Я ждала, <...> что ты убьешь меня или прогонишь из дому под дождь и грозу, а ты медлишь...» (С., 7, 439) Он порывисто обнимает ее и, гладя ее волосы и всматриваясь в лицо, понимает, «что эта несчастная, порочная женщина для него единственный близкий, родной и незаменимый человек.

Когда он, выйдя из дому, садился в коляску, ему хотелось вернуться домой живым» (С., 7, 439).

Так открываются глаза у Лаевского и начинается его духовное возмужание. Оно подготовлено всем предыдущим – его мучительным разладом с самим собой, напрасными попытками заглушить совесть. Они достигли предельной остроты, когда он понял, что для осуществления плана бегства ему придется совершить множество больших и мелких обманов: лгать Надежде Федоровне, лгать Самойленко, кредиторам, начальству, в Петербурге лгать матери, и все больше запутываться в паутине лжи. Он всю жизнь

лгал бессознательно, но сознательная, намеренная ложь его страшит, он теряет контроль над собой, наносит бессмысленное оскорбление фон Корену, и все кончается вызовом на дуэль. Когда Самойленко потом спрашивает фон Корена, «с чего у вас началось? Что ты ему сказал?», тот отвечает: «Я ему сказал, что его положение безвыходно. И я был прав. Только честные и мошенники могут найти выход из всякого положения, а тот, кто хочет в одно и то же время быть честным и мошенником, не имеет выхода» (С., 7, 434).

Это очень тонкое замечание: не в бровь, а в глаз. Оно также дает дополнительный ключ к пониманию трагедии Лаевского. Он действительно искал компромисса между честью и бесчестьем, а так как его натура в основе своей была честной, то возможных выходов оставалось только два: или покончить с собой, или покончить с прошлым. «Открытие», которое он сделал в доме Мюридова, дало ему силу выбрать второе. Перелом в сознании Лаевского означает решение «выплатить долги» – не только денежные, но и нравственные. Это решение влияет на сознание и судьбу других людей и прежде всего спасает от гибели его подругу, а также производит сдвиг в сознании его врага, фон Корена.

Что же являет собой фон Корен?

Если к «типу» Лаевского, представленному собирательным образом «интеллигента» Кисляева, отношение Чехова было осуждающим, то «тип» фон Коре-

на его очень привлекал. О том свидетельствует его статья-некролог, посвященная памяти ученого путешественника Н.М. Пржевальского. Чехов лично Пржевальского не знал, но его жизнь и деяния вызывали у него восхищение. «Один Пржевальский или один Стэнли, – говорилось в статье, – стоят десятка учебных заведений и сотни хороших книг. Их идейность, благородное честолюбие, имеющее в основе честь родины и науки, их упорное, никакими лишениями, опасностями и искушениями личного счастья не победимое стремление к раз намеченной цели, богатство их знаний и трудолюбие, привычка к зною, к голоду, тоске по родине, к изнурительным лихорадкам, их фанатическая вера в христианскую цивилизацию и в науку делают их в глазах народа подвижниками, олицетворяющими высшую нравственную силу» (С., 16, 236).

А вот выдержка из «Дуэли»:

«Через два года, когда у меня будут готовы средства и люди, я отправлюсь в экспедицию, – рассказывал фон Корен дьякону. – Я пройду берегом от Владивостока до Берингова пролива и потом от пролива до устья Енисея. Мы начертим карту, изучим фауну и флору и обстоятельно займемся геологией, антропологическими и этнографическими исследованиями» (С., 7, 383).

Фон Корен уговаривает юного дьякона отправиться с ним в экспедицию. Дьякон колеблется: он только что женился, и ему обещано место в средней России. Фон Корен не считает эти возражения

серьезными: «Дьяконица вас отпустит. Мы ее обеспечим. Еще лучше, если бы вы убедили ее, для общей пользы, постричься в монахини; это дало бы вам возможность самому постричься и поехать в экспедицию иеромонахом. Я могу вам устроить это.

Дьякон молчал» (С., 7, 383). Фон Корен продолжает настаивать: «Не понимаю я ваших колебаний. Продолжая быть обыкновенным дьяконом, <...> вы и через десять лет останетесь все таким же, какой вы теперь, и прибавятся у вас разве только усы и бородка, тогда как, вернувшись из экспедиции, через эти же десять лет вы будете другим человеком, вы обогатитесь сознанием, что вами кое-что сделано» (С., 7, 384).

И по этому диалогу, и по всем чертам и черточкам в поведении фон Корена видно, что он слеплен из того теста, из которого делаются Пржевальские, Стэнли, Миклухо-Маклаи, Ливингстоны. У него есть и благородное честолюбие, и непоколебимая преданность науке, и обширные знания, и трудолюбие, и готовность жертвовать личным счастьем (правда, пока не своим, а счастьем дьякона и его молодой жены) – все, что восхищало Чехова.

Лаевский, характеризуя фон Корена, воображает его царем пустыни, остающимся им и после смерти, «так как крест у его могилы виден караванам за тридцать-сорок миль и царит над пустыней» (С., 7, 397). (Пржевальский завещал похоронить себя на берегу озера Иссык-Куль.) Фон Корен молод, он еще

ничего не завещает, только собирается в путешествие. Во время пикника в горах, возле Черной речки, «фон Корен, скрестив руки и поставив одну ногу на камень, стоял на берегу около самой воды и о чем-то думал» (С., 7, 388) – поза царя пустыни. Думал, наверное, о своей экспедиции. И это не только поза и бравада, он, конечно, осуществит все задуманное.

Какая, казалось бы, соблазнительная перспектива для писателя, признававшегося: «Таких людей, как Пржевальский, я люблю бесконечно» (П., 3, 44) – и взявшего героем повести одного из таких людей, показать все его неизмеримое превосходство над жалким, истеричным «интеллигентом» Лаевским! Тогда и Плещеев, без сомнения, остался бы доволен. Но художественный метод Чехова иной. Ему и в этом случае важен не столько общий тип, сколько индивидуальный характер.

Чрезвычайная самоуверенность, самодовольство и деспотизм, тонко почувствованный Лаевским, – эти черты личности фон Корена не противоречат «типу»; их может не быть у людей его склада, но они могут и быть у них, являясь теми недостатками, которые составляют продолжение достоинств. Ведь без уверенности в себе нельзя пускаться в отважные и рискованные предприятия, а чтобы подчинять своей воле помощников, спутников и слуг, нужна изрядная доля самовластности. От самовластности недалеко до деспотизма, а деспотизм ведет к насилию и жестокости.

«Славная голова!» – думает о фон Корене дьякон. «Хорошая голова, дай бог здоровья. Только в нем жестокость есть...» (С., 7, 441–442)

Жестокость молодого зоолога больше теоретическая, чем практическая. Он едва ли сознает, что его намерение сделать монахиней юную новобрачную дьякона – жестоко. Его жестокость проистекает из усвоенной им философии так называемого социального дарвинизма, переносящего дарвиновский закон естественного отбора на человеческое общество. Фон Корен убежден, что следование этому закону и есть высшая нравственность, ибо, только освобождаясь от «слабых», то есть негодных и вредных особей, человечество предохранит себя от вырождения. Эту философию фон Корен излагает в разговорах с Самойленко и дьяконом, излагает красноречиво и по-своему логично. Вот одна из таких бесед:

«– Значит, любовь в том, чтобы сильный побеждал слабого? (Спрашивает дьякон. – *Н.Д.)*

– Несомненно.

– Но ведь сильные распяли Господа нашего Иисуса Христа! – сказал горячо дьякон.

– В том-то и дело, что распяли его не сильные, а слабые. Человеческая культура ослабила и стремится свести к нулю борьбу за существование и подбор; отсюда быстрое размножение слабых и преобладание их над сильными. Вообразите, что вам удалось внушить пчелам гуманные идеи в их неразработанной, рудиментарной форме. Что произойдет от этого? Трутни, которых нужно убивать, останутся

в живых, будут съедать мед, развращать и душить пчел – в результате преобладание слабых над сильными и вырождение последних. То же самое происходит теперь с человечеством... <...>

– Но какой у вас есть критериум для различения сильных и слабых?

– Знание и очевидность. Бугорчатных и золотушных узнают по их болезням, а безнравственных и сумасшедших по поступкам.

– Но ведь возможны ошибки!

– Да, но нечего бояться промочить ноги, когда угрожает потоп» (С., 7, 431).

В XX столетии мир испытал практические последствия подобных или близких теорий. Чтобы не вышло «ошибки», идея неполноценности «слабых» перенесена была на целые расы: так проще отделять овец от козлищ – уничтожению подлежат все неарийцы, и их истребляли в газовых камерах. Производились и опыты манипуляции человеческим сознанием посредством хищнического воздействия на мозг.

Но не будем поспешно объявлять чеховского героя предшественником фашистского расизма и прочих ужасов. О грядущем фашизме фон Корен в XIX веке не мог и подозревать, не знал о нем и Чехов. Но Чехов интуитивно предугадывал нечто зловещее, а его герой не отличался дальновидной интуицией, он просто-напросто был увлечен идеей спасения человечества от засилья безнравственных индивидуумов, не догадываясь, что идеи, по виду бла-

городные, могут быть служанками дьявола. Он, как и Лаевский, ошибался, а не умышлял зла.

Меньше всех ошибается простодушный Самойленко – человек умного сердца. Его суждения, кажущиеся простыми до элементарности, в результате оказываются самыми верными. Он советовал Лаевскому жениться на Надежде Федоровне, исполнив тем свой долг перед ней, – и в конечном счете Лаевский сам пришел к этому. Советовал Лаевскому и фон Корену помириться: «Оба вы прекраснейшие, умнейшие люди, а глядите друг на друга, как волки» (С., 7, 397), и это произошло. А что касается социального дарвинизма фон Корена, Самойленко реагирует на него однозначно и безошибочно: «Если людей топить и вешать, <...> то к черту твою цивилизацию, к черту человечество! К черту!» (С., 7, 376)

Но и Самойленко, и дьякон, да и сам фон Корен понимают, что все это одна теория, а доведись до дела, фон Корен и не подумает собственноручно уничтожать вредоносного «трутня» Лаевского. Только Лаевский в этом не уверен. Он думает: «Фон Корен, вероятно, убьет его. Ясное холодное миросозерцание этого человека допускает уничтожение хилых и негодных; если же оно изменит в решительную минуту, то помогут ему ненависть и чувство гадливости, какие возбуждает в нем Лаевский» (С., 7, 438). И у читателя возникает ощущение, что, наверно, так и будет, несчастный Лаевский погибнет как раз тогда, когда готов пробудиться к новой жизни.

А тем временем фон Корен уверенно говорит Самойленко: «Можешь быть покоен, дуэль ничем не кончится. Лаевский великодушно в воздух выстрелит, он иначе не может, а я, должно быть, и совсем стрелять не буду. Попадать под суд из-за Лаевского, терять время – не стоит игра свеч». Но потом в раздумье добавляет: «Хотя следовало бы проучить этого молодца!» (С., 7, 434–435)

Дьякон до такой степени убежден, что дуэль будет бескровной, что решается, из-за неодолимого любопытства, пойти и тайком подглядеть, как все будет происходить. Он встает до рассвета, идет по дороге в горы в полной темноте, опасливо думает: «Пожалуй, не напали бы чеченцы». Ему немного жутко, приходит мысль – «как бы бог не наказал его за то, что он водит компанию с неверующими и даже идет смотреть на их дуэль». Он утешает себя соображением: «Они хотя неверующие, но добрые люди и спасутся. <...> Обязательно спасутся!» (С., 7, 440)

Любопытный смешливый дьякон – еще один обаятельный образ в галерее чеховских персонажей. Это чистая душа, не омраченная и не озлобленная нуждой, тяжкими условиями существования, в которых прошло его детство. По сравнению с невежественными, грубыми, алчными людьми, среди которых рос дьякон, и Лаевский, и фон Корен – люди высшего разряда, и дьякон задается вопросом: из-за чего они враждуют, за что ненавидят друг друга? «Правда, Лаевский шалый, распущенный, странный, но ведь он не украдет, не плюнет громко на пол, не

попрекнет жену: “лопаешь, а работать не хочешь”, не станет бить ребенка вожжами или кормить своих слуг вонючей солониной – неужели этого недостаточно, чтобы относиться к нему снисходительно?

<...> Не лучше ли им спуститься пониже и направить ненависть и гнев туда, где стоном гудят целые улицы от грубого невежества, алчности, попреков, нечистоты, ругани, женского визга...» Дьякон думает, что если бы Лаевский и фон Корен все это изведали, то они бы «ухватились друг за друга» (С., 7, 442), охотно прощали бы друг другу недостатки и ценили то, что есть в каждом из них.

Их столкновение не кажется дьякону серьезным, скорее, забавным, и он дает волю своей природной смешливости. Он предполагает, что и дуэль будет пустяковая, а ее ритуал комическим, потом можно будет вволю посмеяться. Возможность кровавого исхода ему и в голову не приходит.

Чехов любил сравнивать произведение художественной прозы с архитектурным сооружением, придавал большое значение архитектонике – сгармонированности, «зарифмованности», равновесию масс. И «Дуэль» построена строго архитектонично, хотя это не бросается в глаза благодаря полной жизненной естественности повествования. Есть некая симметрия в распределении «ролей». У обоих главных героев есть свой добрый гений – простодушный добрый человек. У Лаевского – доктор Самойленко, у фон Корена – дьякон, его постоянный собеседник. Их роль слушателей, доверенных лиц как будто бы

пассивная, но они, сами того не подозревая, оказывают благое влияние на своих друзей, интеллектуально их превосходящих. Те относятся к ним с симпатией, но несколько свысока, особенно фон Корен, все время поучающий молодого дьякона уму-разуму. На самом же деле не столько он научает чему-то дьякона, сколько тот исподволь колеблет устоявшееся мировоззрение фон Корена, а своим присутствием на поединке производит и перемену в его судьбе.

И вот настает кульминация действия сцена дуэли. Снова всплывает воспоминание о Лермонтове. Выясняется, что ни противники, ни их секунданты, в том числе два молодых офицера, никогда не присутствовали на дуэли и не знают ее правил. Все в замешательстве. «Господа, кто помнит, как описано у Лермонтова? – спросил фон Корен, смеясь. – У Тургенева также Базаров стрелялся с кем-то там...» (С., 7, 447)

Полвека назад на дуэли дрались, защищая честь женщины, честь мундира, дворянскую честь – и это не казалось странным. В 80-е годы чувство чести сильно ослабело, зато голос совести стал слышнее: присутствующие не понимают, почему и зачем, из-за каких-то малопонятных теорий два порядочных человека должны стрелять друг в друга в присутствии других порядочных людей. Всем тяжело и неловко. Очень взволнован секундант Лаевского, его сослуживец и партнер по картам Шешковский. Он пытается, вопреки дуэльным правилам, переговорить с фон Кореном, сообщая ему, что Лаевский «сегодня не

в нормальном состоянии <...> У него произошло несчастие <...> Вчера вечером он в доме Мюридова застал свою мадам с... одним господином». Вместо того чтобы тем побудить фон Корена заключить мировую, Шешковский своим неуклюжим заступничеством достигает обратного: брезгливый зоолог ожесточается: «Какая гадость! <...> Тьфу!» (С., 7, 445) Ненависть к Лаевскому вспыхивает в нем с новой силой. Когда Шешковский обращается к противникам с предложением помириться и подать друг другу руки, фон Корен отказывается: он хочет драться.

Первый выстрел за Лаевским. Он почти не умеет стрелять и, чтобы как-нибудь невзначай не попасть в противника, стоящего в десяти шагах от него, поднимает пистолет выше и выше – откровенно стреляет в воздух. Настает очередь фон Корена, а фон Корен отличный стрелок. Он не спеша прицеливается, направляя дуло пистолета прямо в лицо Лаевского.

Чехов тоже никогда не присутствовал на дуэли; нужна была вся сила художественного воображения, чтобы правдиво передать самочувствие человека, в которого целятся в упор, а он не может ни защищаться, ни бежать: какая-то таинственная сила удерживает его на месте. Так же сложно выразить и мысли того, кто целится в безоружного и беззащитного. Такие состояния исчисляются секундами, но это долгие секунды. Прочтем их описание:

«Время, пока фон Корен прицеливался, показалось Лаевскому длиннее ночи. Он умоляюще взглянул на секундантов; они не шевелились и были бледны.

“Скорее же стреляй!” – думал Лаевский и чувствовал, что его бледное, дрожащее, жалкое лицо должно возбуждать в фон Корене еще большую ненависть.

“Я его сейчас убью, – думал фон Корен, прицеливаясь в лоб и уже ощущая пальцем собачку. – Да, конечно, убью...”

– Он убьет его! – послышался вдруг отчаянный крик где-то очень близко.

Тотчас же раздался выстрел. Увидев, что Лаевский стоит на месте, а не упал, все посмотрели в ту сторону, откуда послышался крик, и увидели дьякона. Он, бледный, с мокрыми, прилипшими ко лбу и к щекам волосами, весь мокрый и грязный, стоял на том берегу в кукурузе, как-то странно улыбался и махал мокрой шляпой. Шешковский засмеялся от радости, заплакал и отошел в сторону...» (С., 7, 448)

Некоторое время спустя дьякон объясняется с фон Кореном возле мостика. «Мне показалось, что вы хотели его убить... – бормотал он. – Как это противно природе человеческой! До какой степени это противоестественно! <...> У меня было сильное искушение прикончить этого мерзавца, – сказал фон Корен, – но вы крикнули мне под руку, и я промахнулся (С., 7, 449). (В первоначальном тексте повести фон Корен после этих слов добавлял: «Вы спасли его» (С., 7, 595). Потом Чехов это добавление вычеркнул.) Вся эта процедура, однако, противна с непривычки и утомила меня, дьякон. Я ужасно ослабел» (С., 7, 449). Он садится в коляску и закрывает глаза. А Лаевскому, едущему в другой коляске, «казалось, как будто они все возвращались из клад-

бища, где только что похоронили тяжелого, невыносимого человека, который мешал всем жить» (С., 7, 450).

Итак, все решилось к общему удовольствию благодаря случайному промаху фон Корена?.. Пуля пролетела мимо, только слегка задев противника, оставив небольшую царапину на шее. Отклонись дуло пистолета чуть-чуть влево – исход поединка и всей повести был бы другой. Но действительно ли промах был случайным, а не намеренным?

Полной ясности здесь нет. Чехов прибегает к излюбленному своему приему – недоговоренности: додумывать и договаривать должен читатель. Читатель волен принять один из двух возможных вариантов. Первый: фон Корен был твердо намерен убить Лаевского, но дьякон крикнул ему под руку, рука дрогнула, и он промахнулся. Второй: крик дьякона, полный ужаса и отчаяния, побудил зоолога отказаться от убийства, и он, в последнюю секунду, *сознательно* отвел пистолет в сторону.

Первая интерпретация вначале кажется наиболее естественной. Тем более что ее подтверждает сам фон Корен. Но при внимательном чтении она выглядит сомнительной. Едва ли меткий стрелок мог промахнуться на близком расстоянии только из-за того, что раздался какой-то крик; ведь рука у фон Корена твердая. Затем: если бы фон Корен хотел убить, а дьякон ему помешал, то он бы досадовал на дьякона, но этого нет. А главное – дьякон, человек чуткий, уверен, что зоолог *не хотел* убивать, а что ему, дьякону, это только показалось: «у вас такое было лицо...» (С., 7,

448). Он даже извиняется за то, что ему это могло показаться. О том, не стал ли он орудием провидения, удержавшего руку убийцы, глубоко религиозный дьякон нисколько не помышляет, напротив, ему стыдно за свой страх, но он рад, что все так хорошо кончилось, и беспокоится только о том, что ему «влетит в загривок от начальства. Скажут: дьякон секундантом был» (С., 7, 448).

Вторая версия, т. е. что фон Корен промахнулся нарочно, психологически более убедительна. Как мы помним, накануне он говорил Самойленко и дьякону, что откажется от выстрела; очевидно, с этим намерением и прибыл к месту дуэли. Но желание «проучить этого молодца» берет верх, когда он узнает, что Лаевский «застал свою мадам» с кем-то в каком-то притоне. У Шешковского, рассуждающего попросту, «как человек», это обстоятельство вызывает сострадание к Лаевскому; у фон Корена – ничего, кроме крайнего отвращения. Он должен выразить свое отвращение и презрение в действии. Взяв пистолет, он, скорее всего, еще не знает – как: может быть, попугать, «проучить», может быть, ранить. Он взводит курок, целится долго и тщательно, как привык целиться в портрет князя Воронцова, висящий в кабинете у Самойленко. Само это физическое действие – взведение курка, прицеливание – рождает искушение довести начатое до конца: убить. (Он так и говорит потом дьякону: «У меня было сильное искушение прикончить...» – не намерение, а искушение.) «Я его сейчас убью», – мелькает у него мысль. И, как прямой

отклик на нее, как будто эту мысль кто-то услышал, раздается отчаянное: «Он убьет его!» Подсознательно фон Корен воспринимает испуганный горестный возглас как голос собственной совести, пробившийся сквозь все искусственные построения рассудка. И, повинуясь этому голосу, отводит в сторону дуло пистолета.

Все происходит мгновенно и безотчетно; вероятно, фон Корен сам не понимает, промахнулся ли он нечаянно или нарочно. Он только чувствует себя измученным и обессиленным внутренней борьбой, пережитой за несколько секунд. Слова дьякона: «Как это противно природе человеческой!» принимает без возражений, чувствуя в душе их правоту. Можно думать, что сдвиг в миросозерцании фон Корена начался уже здесь, а не тогда только, когда он узнал о переменах в жизни Лаевского.

Как и большинство повестей и драм Чехова, «Дуэль» венчается эпилогом, отделенным от основного повествования довольно большим промежутком времени, обычно в два или три года. (В «Дуэли» – три с лишним месяца.) Подразумевается, что в течение этой паузы не происходит ничего неожиданного, а только то, что является естественным продолжением уже совершившегося. Как бы время в чистом виде, без скачков и мутаций. Однако там, за опущенным занавесом, идет накопление материала для следующего акта. «Бессобытийное», спокойно текущее время – аккумулятор добра и зла, сотворенного в пред-

шествующие «энергетические» периоды. Чеховские эпилоги и финалы показывают, что́ осталось на фильтре времени от прошедших событий и какое влияние они могут оказать на будущее.

Основные события «Дуэли» совершаются в короткий срок, не больше двух недель, но это время очень насыщенное, и о нем рассказывается во всех подробностях, а следующую за ними трехмесячную паузу автор обходит молчанием. Что было за эти три месяца, читатель узнает лишь из краткого упоминания в эпилоге – была свадьба Лаевского. Почти жаль, что она не описана, – ведь мы успели так сжиться с героями повести, так ощутить их быт, а Чехов умел (и любил) мастерски изображать свадьбы, пикники, поминки, застолья... В нашем воображении рисуется тихое, скромное венчание в маленькой церкви, где шаферами, уж наверно, были Самойленко и Шешковский, и восторженно поздравляла молодых добрая сентиментальная дама Марья Константиновна с миндальным выражением лица, а молодые чувствовали себя неловко, улыбались через силу... Но именно потому, что читатель и сам может представить себе эту сцену и что она не вносит ничего нового в уже известное, Чехов ее опускает как излишнюю и прямо переходит к финалу.

В темный ненастный вечер фон Корен уезжает из города. Его провожают до пристани Самойленко и дьякон. Проходят мимо маленького трехоконного домика, где теперь живет Лаевский, заглядывают в окно и видят его, сгорбленного над кипой бумаг. «Так с утра до вечера сидит, все сидит и работает, –

говорит Самойленко. – Долги хочет выплатить. А живет, брат, хуже нищего» (С., 7, 451). Фон Корен с необычным для него волнением просит передать Лаевскому, чтобы он, если может, не поминал его лихом. «Он меня знает. Он знает, что если бы я мог тогда предвидеть эту перемену, то я мог бы стать его лучшим другом» (С., 7, 452). Самойленко дает, как всегда, простой и разумный совет – зайти и проститься. После некоторых колебаний фон Корен так и делает – входит в дом вместе со своими спутниками.

Писатель не чеховского склада и масштаба, изображая примирение недавних врагов, не удержался бы от чрезмерной чувствительности. Но Чехов не выносил «обсахаривания», особенно в тех эпизодах, которые должны глубоко трогать. Чем холоднее, тем сильнее впечатление.

Войдя, фон Корен «думал, что скажет очень много хорошего, теплого и значительного». Но ему мешает и самолюбие, и жалкий (как ему кажется) вид Лаевского. Прежний краснобай стал необыкновенно молчалив, произносит только односложные фразы: «Очень рад», «Покорнейше прошу» – и при этом кланяется и потирает руки. И его жена, прежде веселая и кокетливая, смотрит на гостей робко, как провинившаяся гимназистка. «Не дешево достается им эта жизнь», – думает фон Корен. Собравшись с духом, он говорит твердо: «Не поминайте меня лихом, Иван Андреич. Забыть прошлого, конечно, нельзя, оно слишком грустно, и я не затем пришел сюда, чтобы извиняться или уверять, что я не виноват. Я действовал искренно и не

изменил своих убеждений с тех пор... Правда, как вижу теперь к великой моей радости, я ошибся относительно вас, но ведь спотыкаются и на ровной дороге, и такова уж человеческая судьба: если не ошибаешься в главном, то будешь ошибаться в частностях. Никто не знает настоящей правды.

– Да, никто не знает правды, – сказал Лаевский» (С., 7, 452–453).

Действительно ли фон Корен не изменил своих убеждений? На самом деле он тоже стал другим человеком, хотя из гордости не хочет признаться в том ни себе, ни другим. Прежний фон Корен не произнес бы: «Никто не знает настоящей правды». Тогда он был уверен, что знает правду, знает, что люди делятся на сильных и слабых и что нравственный закон повелевает уничтожать «хилое, золотушное, развращенное» племя слабых, тормозящих прогресс человечества. Уже на дуэли он инстинктивно почувствовал, что убиение слабых противно человеческой природе. А «ошибка» с Лаевским показала, какая сила духа может пробудиться в слабом, – значит, нет и надежного критерия для различения достойных и недостойных. Что же остается от социал-дарвинистских убеждений фон Корена?

Он выходит от Лаевского с тяжелым чувством. Зато радуется дьякон. В поведении Лаевского и фон Корена ему видится не пришибленность первого и не капитуляция второго, а величие истинно христианского смирения. «Какие люди! – говорил дьякон вполголоса, идя сзади. – Боже мой, какие люди!

Воистину, десница Божия насадила виноград сей! <...> Один победил тысячи, а другой тьмы. Николай Васильич, – сказал он восторженно, – знайте, что сегодня вы победили величайшего из врагов человеческих – гордость!» «Полно, дьякон! – уныло отвечает зоолог. – Какие мы с ним победители? Победители орлами смотрят, а он жалок, робок, забит, кланяется, как китайский болванчик, а мне... мне грустно» (С., 7, 453–454). Очевидно, ему грустно от сознания, что он уже никогда больше не будет смотреть орлом.

В это время сзади раздаются шаги – это догоняет Лаевский, чтобы проводить. По-прежнему молча.

Победил, в сущности, дьякон, этот любитель ловить бычков и придумывать смешные прозвища, мудрец и ребенок. (У него и фамилия – Победов, она упоминается только один раз вначале, а потом и автор, и действующие лица называют его просто – дьякон.)

Подходят к берегу. Темно, ветрено, на море большие волны, пароход остановился далеко от пристани, добираться до него надо на шлюпке, гребцы уже ждут. Самойленко беспокоится, как бы лодка не опрокинулась, обнимает и крестит фон Корена. Фон Корен молча пожимает руку Лаевскому и, прощаясь, говорит дьякону: «Спасибо вам за компанию и за хорошие разговоры. Насчет экспедиции подумайте». «Да, господи, хоть на край света! – засмеялся дьякон. – Разве я против?» (С., 7, 454). Теперь он уже не колеблется, теперь его доверие к зоологу беспредельно. Фон Корен спускается в лодку и садится у руля.

Провожая взглядом лодку, которая то исчезает в волнах, то взлетает на гребне, Лаевский думает:

«Лодку бросает назад <...> делает она два шага вперед и шаг назад, но гребцы упрямы, машут неутомимо веслами и не боятся высоких волн <...> Так и в жизни... В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...» (С., 7, 455)

Этим мысленным монологом человека, сумевшего через страдания, ошибки и скуку сделать два шага вперед, завершается повесть.

Удивительную глухоту обнаруживали современные Чехову критики, упрекавшие его в общественном индифферентизме, в равнодушии к каким-либо идеям. Должно быть, они понимали под «идеями» только те политические доктрины, которые были в ходу, наперечет, как опознавательные знаки для размежевания между либералами и консерваторами. Чтобы сразу можно было понять, к какому «лагерю» принадлежит писатель и его герои, – вот тогда произведение будет идейным.

Между тем, как говорит герой «Рассказа неизвестного человека», «мир идей широк и неисчерпаем» (С., 8, 206). В одной только «Дуэли» содержится огромное богатство идей, общественно важных, насущных и для своего исторического времени, и не только для своего.

Концепций собственно политических, которых так жаждали Н. Михайловский, А. Скабичевский и другие критики, в «Дуэли» действительно нет. Общественный и нравственный идеал фон Корена ясен, но к какому политическому течению современности он примыкал и примыкал ли вообще, сказать трудно. Или Самойленко – консерватор он или либерал? Он любит, чтобы его величали превосходительством, в кабинете у него висит портрет князя Воронцова – пожалуй, консерватор и даже, чего доброго, монархист. Но он с почтением относится к «современным идеям», признает гражданский брак – значит, либерал? В общем, это и неважно; важно, что человек очень хороший.

Чехов мало интересовался политикой, так как не верил, что ею разрешаются главные человеческие проблемы. Его миросозерцание не вмещалось в рамки распространенных течений общественной мысли. Проблемы, поставленные в «Дуэли», не затрагивались всерьез ни народниками, ни социалистами, ни марксистами, опровержение социального дарвинизма у Чехова перерастает в идею более широкую, а именно: нельзя основывать общественный прогресс на противостоянии враждующих «лагерей». Кто вправе присваивать себе роль высшего судии, разделяющего человечество на категории достойных жизни и свободы и недостойных? Проводится ли такое разделение по биологическому признаку (здоровые и хилые) или по национальному, конфессиональному, классовому – оно отбрасывает назад

утлую лодку, пробивающуюся к настоящей правде, которая пока никому не ведома. «Никто не знает настоящей правды» – это честное признание наносит удар самомнению «сильных»; будь оно ими принято (как принял фон Корен), мир был бы избавлен от многих зол. Трагический опыт XX столетия показал, что это предостережение не было услышано. Как и другое, относящееся к человекоубийству, к убийству беззащитного, выраженное словами дьякона: «До какой степени это противоестественно!»

И еще одна этическая (а тем самым и социальная) проблема поставлена в повести: взаимное непонимание людей, разжигающее вражду, ведущее к разобщению. Эта тема затрагивалась Чеховым не раз: ей посвящены «Враги», «Тоска», «Новая дача». В «Дуэли» барьер непонимания, неслышания разделяет порядочных интеллигентных людей, разделяет мужа и жену, разделяет людей разного вероисповедания. Чувство просветления, катарсиса, возникает, когда им удается понять друг друга.

Подспудно ведется в «Дуэли» полемика с «Крейцеровой сонатой» Толстого. Толстой считает половую любовь животным чувством, подавляющим в человеке духовное начало, Чехов смотрит иначе. Если герой «Крейцеровой сонаты» в приступе ревности убивает свою жену, то герой «Дуэли», узнав об измене жены, понимает свою собственную вину перед ней, узнает в ней страдающего обманутого человека, и любовь его становится истинно человеческой.

И наконец, в повести затрагиваются и другие важные вопросы общего характера: об отношениях веры и разума; о том, как различно интерпретируется учение Христа о любви к ближнему; о том, суждено ли гуманитарным и естественнонаучным знаниям когда-нибудь слиться в едином потоке. Многие мысли Чехова, многие волновавшие его философские и нравственные проблемы органически вошли в эту «бытовую» повесть, нисколько не нарушая ее естественного течения и живописной силы. Мысли эти отданы не одному лицу, они распределены между всеми, звучат в их диалогах, спорах, раздумьях – и в речах фон Корена, и в исповедальных монологах Лаевского, и в репликах Самойленко, и в размышлениях дьякона – даже в разговоре его с татарином Кербалаем.

Политическая публицистика тех лет, в равнодушии к которой современники упрекали Чехова, давно отошла в прошлое, стала достоянием истории. Но ничто не устарело в сочинениях Чехова. Вопросы, поставленные в повести «Дуэль», остаются животрепещущими и в наши дни.

---

[1] *Катаев В. Б.* Проза Чехова. Проблема интерпретации, М., 1979. С. 89.

[2] *Белинский В. Г.* «Герой нашего времени». Сочинение М. Лермонтова // Полное собр. соч.: В 13 т. М. 1953–1959. Т. IV. С. 205.

[3] *Лермонтов М. Ю.* Герой нашего времени // Полное собр. соч.: В 30 т., Т. 4. М.; Л., 1948. С. 37.

ДВЕ БЕЗДНЫ
(Рассказ «Гусев»)

«Толстой говорит, что человеку нужно всего три аршина земли. Вздор – три аршина земли нужны мертвому, а живому нужен весь земной шар. И особенно писателю...» Так передает слова Чехова Бунин[1].

Чехов был одержим страстью к путешествиям. Долгое пребывание на одном месте его тяготило. Не говоря уже о разъездах по России, он постоянно строил планы поездок и в Европу, и в Африку, и в Америку, и в Антарктику; осуществить их удавалось далеко не всегда. Пиком путешествий стал 1890 год, весь проведенный в дальних странствиях, – сначала через Сибирь на Сахалин, оттуда пароходом, с заездом во Владивосток, по Индийскому океану, через Гонконг, Сингапур, Цейлон, Константинополь. Вернувшись, Чехов писал Щеглову: «Могу сказать: пожил! Будет с меня. Я был и в аду, каким представляется Сахалин, и в раю, т. е. на острове Цейлоне» (П., 4, 143). (Существовала легенда, что именно там находился эдем – земной рай.) Оказалось, ставить точку рано – уже в начале следующего года Антон Павлович предпринял новую длительную поездку: Вена, Венеция, города Италии, Ницца, Париж. Там был не рай и не ад,

а, скорее, чистилище – цивилизованное чистилище с очаровательной архитектурой и музыкой.

О Сахалине Чехов написал большой исследовательский труд; это важная веха в его творческой биографии, и о ней следовало бы говорить отдельно. Но в его рассказах и повестях каторжный остров не изображен и только в одном рассказе («В ссылке») показана Сибирь. Посещение стран Западной Европы очень мало отразилось в художественной прозе Чехова, а восточные экзотические страны и вовсе не нашли никакого отражения. Кое-что говорилось только в письмах, для публикации не предназначавшихся. Возвращаясь из путешествий, он писал не о заморских краях, а по-прежнему о родимой российской глубинке. Так зачем же ему был нужен «весь земной шар»? Или охота к перемене мест была просто личным свойством Антона Павловича, особенностью его непоседливого характера, а не потребностью художника?

Нет, это не так. Именно как художнику Чехову было нужно видеть далеко и во все стороны. Пополнение запаса впечатлений, встречи с новыми людьми, новыми ландшафтами писателю, конечно, необходимы, но и это не главное. Главное – путешествия помогали обрести вольное творческое дыхание и высоту точки зрения. Большие пространства мира наводили на большие мысли, духовный горизонт раздвигался, к явлениям локальным прилагался общечеловеческий масштаб – вот почему росло мировое значение искусства Чехова. «Гусев», «Дуэль»,

«Черный монах», «Студент», «Палата № 6», «Моя жизнь», «В овраге», «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад» – произведения такого высокого духовного полета, какого не было даже в лучших «досахалинских» вещах Чехова.

Конкретные впечатления и наблюдения, выносимые Чеховым из поездок в чужие края, преломлялись в его художественной прозе сложными опосредованными путями. Какая-нибудь замеченная деталь могла дать импульс творческой мысли. Не исключено, что даже привезенные с Цейлона удивительные зверьки мангусты, величиной с котенка, побеждающие в бою гремучих змей, давали пищу творческому воображению писателя.

Однако он вывез с Цейлона не только мангустов и не только память о «пальмовых лесах и бронзовых женщинах» (П., 4, 140). На Цейлоне был задуман один из самых сильных рассказов – о «бессрочно отпускном» русском солдате с простецкой фамилией Гусев. Посылая Суворину этот рассказ, Чехов просил указать в публикации место и время его «зачатия» – «Коломбо, 12 ноября» (П., 4, 148). Очевидно, это имело для автора какое-то потаенное значение.

Но ни Цейлона, ни Сахалина как таковых в рассказе нет. Место действия (если тут можно говорить о действии) – безбрежный океан, пароход («носатое чудовище»), душный судовой лазарет, где один за другим умирают больные русские солдаты. Умерших зашивают в брезент и под заупокойное пение бросают за борт. Процедуру морского погребения Чехов

видел на пути из Гонконга в Сингапур и потом писал Суворину: «Когда глядишь, как мертвый человек, завороченный в парусину, летит, кувыркаясь, в воду, и когда вспоминаешь, что до дна несколько верст, то становится страшно и почему-то начинает казаться, что сам умрешь и будешь брошен в море» (П., 4, 140).

В финале рассказа так хоронят Гусева. С пристальной точностью, как бы глазами неведомо где находящегося наблюдателя, изображен путь мертвого тела под водой. Сначала оно быстро идет вглубь, потом медленнее, течением его относит в сторону, вокруг него зигзагами носятся стаи рыбок-лоцманов, важно появляется акула, подплывает под Гусева и, поиграв с ним, острыми зубами разрывает парусину, из нее выпадают и летят на дно колосники, для тяжести зашитые вместе телом. Как пожирает акула то, что еще недавно было живым человеком, – не описано, но сразу же взор подразумеваемого наблюдателя поднимается высоко к небу, где в это время развертывается волшебная феерия захода солнца. И это зрелище тоже описано со скрупулезной точностью: одно облако похоже на триумфальную арку, другое на льва, третье на ножницы, протягивается зеленый луч, потом фиолетовый, золотой, розовый... И наконец: «Небо становится нежно-сиреневым. Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно» (С., 7, 339). Так заканчивается рассказ о кротком, никогда не жаловавшемся

солдате Гусеве, ушедшем в бессрочный, вечный отпуск.

Закат солнца над океаном Чехов также видел во время своего путешествия. Беглое упоминание в письме: «Если в царстве небесном солнце заходит так же хорошо, как в Бенгальском заливе, то, смею вас уверить, царство небесное очень хорошая штука» (П., 4, 147).

Вот редкий случай, когда по скупым, вскользь оброненным признаниям в чеховских письмах можно догадаться, из какого зерна вырастает замысел художественного произведения. Два разрозненных путевых впечатления, одно мрачное, другое радостное, вызвали рождение замысла и определили тон рассказа. В финале они слиты в двуединый космический образ – небесная высь и подводная глубина. Сияющая бездна вверху – темная бездна внизу. Эффект сопоставления усилен тем, что две бездны открываются созерцанию одновременно: в то самое время, когда мертвое тело становится добычей акул, над ним разверзается торжественно-прекрасное небо, словно обещая неведомое счастье.

А начинается рассказ с «бытовых» разговоров в пароходном лазарете. «Бытовые» нужно взять в кавычки – люди от своего быта оторваны, окружены океаном, которому, кажется, нет ни конца ни края, какой уж тут быт. В лазарете пятеро больных, все измучены духотой, жарой, качкой. Трое – два солдата и матрос – все время играют в карты, прерываясь только для короткого тяжелого сна – или для смерти.

Один из игроков умирает внезапно, прямо за картами, успев только сказать: «Я сейчас, братцы» (С., 7, 331). Очередь за Гусевым и его соседом по койке Павлом Иванычем, оба в последнем градусе чахотки. Гусев пять лет прослужил на Дальнем Востоке в денщиках, теперь его отправляют домой. Павел Иваныч по виду «человек неизвестного звания», не то барин, не то мужик, не то монастырский послушник, а на самом деле происходящий из духовного сословия интеллигент-разночинец, такой же бедняк, как его попутчики. Он где-то служил, но нигде не уживался из-за строптивого характера и неуемной страсти к обличениям. Чисто русская смесь Дон Кихота и Хлестакова, он готов, как храбрый маленький мангуст, сразиться с кем угодно, а в самохвальстве не знает удержу: «Я воплощенный протест. Вижу произвол – протестую, вижу торжествующую свинью – протестую, вижу ханжу и лицемера – протестую. И я непобедим, никакая испанская инквизиция не может заставить меня замолчать» (С., 7, 333) – и так далее. Он негодует на тех, что заслали Гусева за пятнадцать тысяч верст от родной деревни, чтобы обслуживать какого-нибудь капитана Копейкина или мичмана Дырку, вогнали его в чахотку, а потом за негодностью выбросили, сунули в этот гиблый лазарет, зная, что он все равно до дому не доживет. Возмущение Павла Иваныча справедливо, однако сам Гусев его не разделяет: работа денщика, по его мнению, не трудная, за пять лет он ни разу не сидел в карцере, а бит был всего один раз. «Дай Бог всякому такой

жизни <...> ежели ты живешь правильно, слушаешься, то какая кому надобность тебя обижать? Господа образованные, понимают...» (С., 7, 330) Выведенный из себя такими рассуждениями, Павел Иваныч обличает и Гусева, и ему подобных: «Вы люди темные, слепые, забитые <...> Парии вы, жалкие люди... Я же другое дело. Я живу сознательно, я все вижу...» (С., 7, 333)

Гусев не понимает, отчего Павел Иваныч все время сердится, а тот не понимает гусевского квиетизма. Их разговор – разговор глухих. Защитник народа, каким Павел Иваныч себя считает, и представитель этого самого народа – словно жители разных миров, хотя оба русские, оба неимущие, оба одинаково больны и через несколько дней будут брошены на съедение акулам.

Павел Иваныч уверен, что все видит и понимает, но на самом деле видит и понимает далеко не все. Он видит, что Гусев не дотянет до возвращения на родину, но жестоко заблуждается относительно себя: думает, что легкие у него здоровые, а кашель «желудочный», что уж он-то наверняка доедет до Одессы и оттуда отправится в Харьков к своему приятелю литератору, предложит ему обличить в газете «двуногую мразь» (С., 7, 332). (Еще хлестаковская черта – Хлестаков тоже предлагал обличительный сюжет газетчику Тряпичкину.) В силу печатного слова Павел Иваныч наивно верит.

Но он умирает раньше Гусева. Узнав о его смерти, Гусев спокойно говорит: «Ну, что ж. Царство небесное». Солдат-картежник с перевязанной рукой,

помолчав, спрашивает: «Как по-твоему <...> Будет он в царстве небесном или нет?» Гусев отвечает: «Будет... мучился долго. И то взять, из духовного звания, а у попов родни много. Замолят» (С., 7, 335). Ни Гусеву, ни солдату не приходит в голову, что Павел Иваныч заслужил царство небесное обличениями неправедного начальства. Его филиппики они пропускали мимо ушей. Мучения предсмертные да еще молитва – хотя бы молитва по протекции – только и могут, по мнению Гусева, стать для «неспокойного человека» (С., 7, 335) пропуском в рай.

Взаимное непонимание Павла Иваныча и Гусева происходит не оттого, что один образованный, а другой темный. Они по-разному видят мир. Мышление Гусева – фольклорное, более поэтическое, чем у Павла Иваныча. Он находит естественным, что «ветер с цепи сорвался» и, значит, где-то «там, где конец света <...> стоят толстые каменные стены, а к стенам прикованы злые ветры...» (С., 7, 328). Для Павла Иваныча этот образ – плод грубого невежества, для художника – выразительная метафора, а для Гусева – реальность, в которой и мудреного ничего нет. Так же как для Липы (повесть «В овраге») нет ничего неправдоподобного во встрече в поле со святыми. «Вы святые?» – спрашивает Липа у старика-возчика, и он так же спокойно, без удивления, отвечает: «Нет. Мы из Фирсанова» (С., 10, 174).

В сознании и Липы, и этого старика, и Гусева продолжают жить древние представления о мироздании, которые позднейшей цивилизацией переведены

в разряд символов, но не утратили своей простой мудрости. Русский патриархальный крестьянин и в XIX веке принимает их буквально, что не мешает ему здраво рассуждать и ориентироваться в современности – до тех пор, пока не изменился круто его жизненный уклад.

В фольклорном образе мира занимают извечное им отведенное место солнце и луна, человек и зверь, господин и слуга, царь и мужик, жизнь и смерть, ад и рай. Этот мир устойчив, Гусев питает к нему доверие и не может сочувствовать бесконечным протестам «неспокойного человека», имеющим целью все поломать. Все должно идти своим порядком; его, Гусева, дело – жить правильно, то есть исполнять как следует свою работу, не чинить зла, слушаться тех, кто умнее и старше, кто поставлен выше тебя. Своим маленьким племянникам, оставшимся в деревне, Гусев желает ума-разума, но чтоб «умнее отца-матери не были...» (С., 7, 328). Хотя отец у них «не степенный: пьяница», а все же отец. В доме у Гусева живется неблагополучно, а все же родной дом, родная деревня, все свои, все крещеные. На чужбине, хотя и работа легкая, Гусеву не по себе, он скучает, томится, ни с того ни с сего дерется с манзами (китайцами), повинными только в том, что они живут по каким-то другим, чуждым ему правилам и традициям.

В образе Гусева есть отзвук сахалинских впечатлений Чехова. Гусев ни с кого персонально не «списан», но некоторые черты русского характера, ему свойственные, писатель наблюдал в среде каторжных

и ссыльных. В IV главе книги «Остров Сахалин» упоминается бродяга по прозвищу Красивый, сосланный за бегство от военной службы и живущий на Сахалине уже 22 года. Он стар, нищ, но весел и на судьбу не ропщет. «Он рассказывает, что на Сахалине за все 22 года он ни разу не был сечен и ни разу не сидел в карцере.

– Потому что посылают лес пилить – иду, дают вот эту палку в руки – беру, велят печи в канцелярии топить – топлю. Повиноваться надо. Жизнь, нечего бога гневить, хорошая. Слава тебе, господи!» (С., 14, 81)

Эта тирада, как видим, очень близка к речам Гусева, местами почти текстуально совпадает. В целом же Гусев на Красивого не похож, он хозяйственный мужик, у него нет бродяжьей беспечности. Приятие жизни, какая дана, и безотказность – вот их общие черты.

Шестая глава «Острова Сахалин», озаглавленная «Рассказ Егора», – запись рассказа каторжника, прислуживавшего в доме, где квартировал Чехов. Егор был осужден без вины – за убийство, которого не совершал и даже при нем не присутствовал. Но и Егор не жалуется. С Гусевым его сближает удивительная незлобивость, степенность, способность ко всякому труду и потребность в труде.

Чеховский Гусев стоит в ряду образов русского крестьянина, созданных великими писателями, начиная с Льва Толстого (фигура Платона Каратаева) и кончая, может быть, автором «Одного дня Ивана Денисовича». Тургенев уподоблял русского мужика

сфинксу. Нечто загадочное, при всей видимой бесхитростности, есть и в Гусеве. Недаром же рассказ о нем сложился в таком фантастическом для России месте, как остров Цейлон. Впечатления «ада» и «рая» переплелись.

В жару, в бреду Гусев видит свою деревню, отчетливо до мелочей; видит, как едет в санях его непутевый брат Алексей, а с ним дети, Ванька и Акулька; Ванька смеется, Акулька распахнула шубу – показывает свои новые валенки. «Не ровен час, детей поморозит...» (С., 7, 328) – с тревогой думает Гусев. И вдруг сани с лошадью начинают кружиться в черном дыму, который валит из фабричной трубы, и откуда-то появляется большая бычья голова без глаз (предвосхищение слепого Минотавра, созданного через несколько десятилетий испанцем Пабло Пикассо). Гусев – художественная натура, его сон образен и символичен. Спящий рядом больной матрос бредит: «Тут нужны новые подметки...» (С., 7, 328) – ему, очевидно, снятся сапоги. А подсознание Гусева рисует пророческие картины: предчувствие беды, грозящей его семье от фабрики, что находится по ту сторону деревенского пруда, – в ее черном дыму неминуемо закружится нестойкий брат Гусева. И предчувствие его собственной смерти в виде слепого быка. В бодрствующем состоянии Гусев о своей смерти не думает, но во сне она предстает перед ним как лик неумолимой безглазой силы, не разбирающей правых и виноватых. И все-таки он доволен тем, что повидал своих. «Привел

господь повидаться!» (С., 7, 328) – бормочет он, просыпаясь.

Солдат с раненой рукой сообщает Гусеву о смерти Павла Иваныча и тут же сочувственно говорит, что и он, Гусев, «не жилец» – по всему видно. Гусев принимает это спокойно, но его начинает томить какое-то неясное желание, он хочет выйти на воздух. И тот же солдат, несмотря на свое увечье, взваливает Гусева себе на плечи и несет наверх, на палубу. Ночь; на палубе спят вповалку бессрочно отпускные. Солдат и Гусев пробираются к борту и молча стоят, глядя то вверх, то вниз. В голове у Гусева теснятся мысли, которые Чехов пересказывает, присоединяя к ним авторский голос (прием, характерный для поэтики Чехова). «Наверху глубокое небо, ясные звезды, покой и тишина – точь-в-точь как дома в деревне, внизу же – темнота и беспорядок. Неизвестно для чего шумят высокие волны. На какую волну ни посмотришь, всякая старается подняться выше всех, и давит, и гонит другую; на нее с шумом, отсвечивая своей белой гривой, налетает третья, такая же свирепая и безобразная.

У моря нет ни смысла, ни жалости. Будь пароход поменьше и сделан не из толстого железа, волны разбили бы его без всякого сожаления и сожрали бы всех людей, не разбирая святых и грешных» (С., 7, 337).

Среди наплыва тяжелых дум внезапно просыпается в Гусеве молодецкая удаль, вызов безжалостной стихии. «А ничего нету страшного, – говорит он. –

Только жутко, словно в темном лесу сидишь, а ежели б, положим, спустили бы сейчас на воду шлюпку и офицер приказал ехать за сто верст в море рыбу ловить – поехал бы. Или, скажем, крещеный упал бы сейчас в воду – упал бы и я за им» (С., 7, 337).

Вот и пойми Гусева – какой он: покорный забитый раб, каким считает его Павел Иваныч, или человек бесстрашный и стойкий, или бессознательный хранитель народной нравственности, сторож мирового порядка? Или все это вместе?

Лучше всего раскрывается Гусев, отвечая на вопрос пытливого солдата: «А помирать страшно?» Гусев честно отвечает: «Страшно». Но боится он не за себя, не того, что станет ничем, а переживает за хозяйство, которое ему жалко. «Брат у меня дома, знаешь, не степенный: пьяница, бабу зря бьет, родителей не почитает. Без меня все пропадет и отец со старухой, гляди, по миру пойдут» (С., 7, 337).

Через два дня после этого разговора мертвого Гусева зашивают в парусину и под пение заупокойной молитвы бросают в море. Затем следует космический финал – зрелище мрачной подводной глубины и блаженной небесной выси. Описание того и другого умещается всего на одной странице, но оно составляет суть рассказа, его главный нерв. Не подлежит сомнению символичность этого финала, но не просто разгадать его тайный смысл, его философский подтекст; великая тайна должна оставаться тайной, она оставалась ею и для автора. Он только приоткрывает завесу.

Самое простое – предположить, что писатель хотел показать безмятежное величие природы по контрасту с мятущимися, краткими, бренными человеческими жизнями. Критики искали параллелей в русской поэзии. Вспоминали: «...и равнодушная природа красою вечною сиять». С бóльшим основанием цитировали Тютчева – тоже о равнодушной природе:

Поочередно всех своих детей,
Свершающих свой подвиг бесполезный,
Она равно приветствует своей
Всепоглощающей и миротворной бездной[2].

Но и эти прекрасные стихи не могут быть взяты эпиграфом к чеховскому рассказу, аналогии здесь нет. Ставшая со времен романтизма расхожей идея ничтожности человека перед величием равнодушной природы была вообще чужда Чехову, несравненному мастеру одухотворенного пейзажа. Возьмем ли его великолепную «Степь», или картину лунной ночи «В овраге», или «левитановский» пейзаж в повести «Три года» – везде природа говорит с человеческой душой, соотносится с человеческими переживаниями, иногда прямо, иногда тонкими ассоциативными нитями. (Только глубоко несимпатичный Чехову персонаж «Моей жизни», бездарный архитектор, говорит с апломбом о ничтожестве человека перед лицом мироздания, указывая зонтиком на звездное небо.)

Нет «равнодушной природы» и в рассказе «Гусев». Океан, отражающий закатное небо, «приобретает цвета ласковые, радостные, страстные» – где же здесь равнодушие?

Не то, что мните вы, природа,
Не слепок, не бездушный лик,
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык[3].

Вот эти строки того же Тютчева подошли бы больше.

Кроме того – ведь в чеховском рассказе не одна «миротворная бездна», а две: вверху и внизу. Если уж искать литературные реминисценции, можно вспомнить «Божественную комедию» Данте, а еще ближе – Ветхий Завет, то место из Книги Бытия, где Иаков предвещает своему любимому сыну Иосифу «благословения небесные и благословения бездны, лежащей долу». Библейские реминисценции не так редки у Чехова, как может показаться. Открытым текстом они даны в рассказе «Студент» и в наброске «Соломон», но в завуалированной форме присутствуют и в других произведениях. Чехов не считал себя верующим, а тем более верующим в церковные догматы, но в Священном Писании был начитан. Загадочное благословение бездны, лежащей долу (отголосок древнего почитания хтонических божеств?) в соединении с небесным благословением, не давало покоя пытливым умам писателей Серебряного

века. Оно интерпретировалось различно. Могла быть своя интерпретация и у Чехова.

Однако хищное подводное царство, изображенное в его рассказе, не благословляет, а губит без всякой милости, не разбирая, кто там зашит в мешке. Оно означает смерть – смерть как окончательную погибель, одинаковую для святых и грешных. В дневнике Суворина, записавшего беседу с Чеховым, приводятся его слова: «Смерть – жестокость, отвратительная казнь. Если после смерти уничтожается индивидуальность, то жизни нет»[4]. Сохранение в памяти людской, «вечная память» – обманный суррогат бессмертия: справят поминки и тут же забудут. Кто будет помнить смиренного Гусева или воинственного Павла Иваныча? Чехов не приемлет и другой суррогат – исповедуемое Львом Толстым слияние с мировым духовным началом. «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...» – из письма М.О. Меньшикову от 16 апреля 1897 года (П., 6, 332).

Значит, альтернатива «отвратительной казни» только одна – воскресение, личное бессмертие. То царство небесное, в которое твердо верит простодушный Гусев. Верить-то он верит, но в глубине души сомневается и он – является же ему страшная слепая бычья голова. А его антипод Павел Иваныч, судя по всему, атеист, но у него вырывается восклицание: «...убей меня – буду являться тенью» (С., 7, 333). Оче-

видно, смерть и бессмертие в понимании Чехова – извечная антиномия, владеющая умами всех людей, простых и ученых, верующих и неверующих.

Что это противоречивое состояние духа было ведомо самому Чехову, свидетельствует 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...»[5]

Он не доказал и первое из своих взаимоисключающих утверждений. Чехов мыслил антиномиями и парадоксами, и не только в этом случае. Вслушиваясь в многоголосие жизни, он чувствовал, что действительность соткана из противоречий, сама противится однозначным ответам на великие вопросы, не всегда следуя законам формальной логики. А между тем человеческий ум домогается определенности, ищет логически неопровержимых доказательств, а наталкивается на парадоксы. Как будто бы в фундаменте бытия заложена некая ирония. Чехов иронизировал над собой, высказывая намерение, больше шутливое, чем серьезное (он любил сводить

серьезные разговоры к шутке) «доказать» недоказуемое, чтобы было ясно, как дважды два четыре: бессмертие – вздор, или бессмертие – факт. Вероятно, он хорошо понимал, что доказать ни того ни другого нельзя, хотя соблазн доказательности велик. Разве только через десятки тысяч лет, когда человечество познало бы «истину настоящего Бога», как писал Чехов в известном письме Дягилеву (П., 11, 106). А покуда оно ее не познало, можно только созерцать антиномию, предстоящую мысленному взору, и склоняться к тому или другому из противоположных постулатов – сердцем, интуицией, художественным чувством или просто в зависимости от душевного состояния, которое в следующий момент может и измениться. А от категорических умозаключений писателю следует воздерживаться. Его дело – «правильная постановка вопроса» (П., 3, 46).

В рассказе «Гусев» поставлен вопрос, искони тревожащий умы и сердца. Все та же антиномия олицетворена в образе «двух бездн». Между ними существует промежуточная среда – поверхность океана с плывущим по ней пароходом. Здесь символика достаточно прозрачна: суматошные волны, давящие одна другую в бессмысленном усилии подняться выше всех, – это, конечно, образ земной «юдоли». Океан, вместе с «носатым чудовищем» пароходом, живет по тем же беспощадным законам, что и преисподняя, куда выбрасываются мертвые тела; у него «нет ни смысла, ни жалости» (С., 7, 337). Это мир, лежащий во зле. Если так, то жизни его обитателей

обречены на бесследное исчезновение, каждая жизнь, подобно волне, лишь на мгновение сознает себя чем-то отдельным, а в следующую минуту поднявшаяся волна обрушивается и сливается с общей безликой стихией. Жизнь во зле должна и закончиться злом; исчезновение в пасти морского хищника выглядит более естественным завершением личного бытия, чем далекое небо с его разноцветными лучами.

Однако Гусев так не думает. В его «фольклорном» миросозерцании небо не так уж далеко от земли, он чувствует себя родственным и тому и другому, вид звездного неба напоминает ему о родной деревне. Естественным продолжением земной жизни кажется ему царство небесное – «ежели ты живешь правильно», а грехи искупаешь страданием и молитвой.

Правильно ли живет Гусев? Ну, не совсем: уже одна его ксенофобия куда как неправильна. А Павел Иваныч? – хвастался без меры, со всеми перессорился, никого ни в чем не убедил. Но ведь и пращур Иаков, и сын его Иосиф грешили в своей земной жизни, однако же удостоились «благословения бездны, лежащей долу», а значит, и небесного благословения. Так не заслуживают ли его и герои чеховского рассказа?

Они ни в чем не похожи друг на друга и не понимают друг друга, но есть у них нечто большее, что движет их поступками, некий «сокрытый двигатель» или категорический императив: бескорыстная самоотверженная любовь. Та самая, что «движет солнце

и светила». Любовь к ближним, ко всем «крещеным» – у Гусева. Любовь к справедливости – у Павла Иваныча.

Самое это слово «любовь» в рассказе ни разу не произносится – ни героями, ни автором. И нет ни малейшего намека на любовь в самом распространенном значении – любовь мужчины и женщины, любовь-эрос. Казалось бы, о ней должны были вспоминать в свои предсмертные дни и ночи герои рассказа, люди еще молодые, – хотя бы во сне, хотя бы во время игры в карты. Но нет: «любовный элемент», столь важный в человеческой жизни, и в других произведениях Чехова почти непременно присутствующий (он говорил, что рассказы без этого «элемента» скучны), здесь начисто исключен. Возможно, тут был сознательный художественный умысел: сделать ощутимой атмосферу иной любви, божеской и человеческой.

О том же, о чем говорит реалистическое повествование о крестьянине, вырванном из родной почвы, и бездомном разночинце, говорит и символическая кода, завершающая рассказ. Перечитаем еще раз это место:

«Глядя на это великолепное очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно» (С., 7, 339).

Перед тем океан – символ земной жизни – изображался как стихия мрачная, безотрадная. Но вот оказывается, что, стихнув, он способен откликаться

на зов простирающихся к нему лучей. «Сначала хмурится», потом открывается им навстречу, принимает их в себя. Заметим разницу эпитетов в предшествующем описании неба и в этом описании океана. Первое сделано с холодноватой зрительной точностью: перечислены цвета лучей, формы облаков, вполне выразимые на человеческом языке. А дальше – эмоциональный взрыв: уже не зеленое, золотистое, сиреневое, а ласка, радость, страсть...

Чехов придавал особенное значение финалам своих рассказов. Добивался их музыкального звучания, иногда называл их «фейерверочными». Писал в одном из писем: «...мне мое чутье говорит, что в финале повести или рассказа я должен искусственно сконцентрировать в читателе впечатление от всей повести» (П., 3, 255–256). Финал «Гусева», и особенно его мощный заключительный аккорд, бросает обратный свет на все, рассказанное раньше. Все как бы осеняется громадным сияющим куполом – и загубленная жизнь Гусева, и его сны, и Павел Иваныч, донкихотски воюющий со злом, и раненый солдат, задающийся вопросом о царстве небесном, на своем горбу выносящий из трюма ослабевшего Гусева, и другой солдат, врасплох застигнутый смертью, и малолетние Акулька и Ванька из далекой деревни, просто радующиеся снегу, солнцу, жизни. Все они не герои, не мудрецы, а простые человеческие существа, незаметно промелькнувшие на жизненной дороге, да и в рассказе о них, кроме двух главных персонажей, сказано лишь мельком. Однако создается впе-

чатление, что эти люди, совершающие «свой подвиг бесполезный», не букашки, не исчезающая пена волны, а самоценные личности, маленькие миры, отразившие в себе небо. В своих смутно осознаваемых, но упорных стремлениях к добру, в своих страданиях, ошибках, смешных заблуждениях, они сопричастны некоему великому целому.

Если вспомнить парадоксальные высказывания Чехова, приводимые Буниным, то здесь он явно на стороне второго из них: «Не можем мы исчезнуть без следа». Ничего не «доказывая» с помощью логических аргументов, Чехов исподволь внушает эту мысль всем строем художественных образов. Но, как всегда, не требует признать ее безусловной истиной – возможность другого ответа на поставленный вопрос остается, выбор предоставлен читателю.

Бунин, сильно недолюбливавший современных ему беллетристов, делал исключение только для Толстого и Чехова. Чехова он ставил очень высоко, а рассказом «Гусев» особенно восхищался, «дико хвалил» его, читал вслух, перечитывал, обращая главное внимание именно на финал, увлекаясь мечтой об Индийском океане, которого тогда еще не видел. Впоследствии он много плавал по нему, ездил в Индию, Палестину, Египет – и на Цейлон. При жизни Чехова талант Бунина еще не сформировался вполне; Чехов предсказывал ему большое писательское будущее и в том не ошибся. Как писатель Бунин на Чехова не походил, был резче, жестче, менее сдер-

жан, гораздо более субъективен; по духу ему был ближе Толстой. Но в его рассказах, навеянных дальними странствиями, особенно в повести «Братья», где действие происходит на Цейлоне, можно уловить отголоски, отзвуки и рассказа «Гусев», и тех бесед о смерти и бессмертии, которые он когда-то вел с Чеховым в Ялте. И уже через много лет Бунин написал стихотворение, проникнутое необычным для него мягким лиризмом (странно, что оно написано в жестоком 1918 году!), где есть строки, создающие иллюзию присутствия Чехова, словно бы продолжающие те беседы и отвечающие на поставленный тогда вопрос:

Есть ли тот, кто должной мерой мерит
Наши знанья, судьбы и года?
Если сердце любит, если верит,
Значит – да[6].

---

[1] *Бунин И.А.* Указ. соч. Т. 9. С. 221.
[2] *Тютчев Ф.И.* Стихотворения. М., 1973. С. 287.
[3] Там же. С. 122.
[4] Дневник. А.С. Суворина. М.; Пг., 1923. С. 165.
[5] *Бунин И.А.* Указ. соч. Т. 9. С. 214–215.
[6] Там же. Т. 8. С. 7.

КАШТАНКА И ДРУГИЕ

Дети лучше взрослых понимают, что земля принадлежит не только человеку, но и другим живым существам; должно быть, поэтому писатели, пишущие о животных, считаются детскими писателями, и на их книгах ставится гриф: для младшего (или среднего) школьного возраста. Чехов не был детским писателем, но «Каштанка» и «Белолобый» тоже числятся по разряду литературы для маленьких детей, хотя обаянию этих рассказов все возрасты покорны.

Чехов относился к животным уважительно и сочувственно. Его интересовал их внутренний мир. Рассказов, где животные главные или равноправные герои, у него немного (кроме названных еще три или четыре), но в качестве эпизодических лиц они появляются очень часто и почти всегда обладают собственными характерами: умные и глупые, добрые и злые, флегматики и сангвиники. Их «физическим действиям» автор находит психологические объяснения. Вот некоторые примеры. Отара овец ночует в степи, занимается заря, там и сям виднеются фигуры неспавших овец – «они стояли и, опустив головы, о чем-то думали. Их мысли, длительные, тягучие, вызываемые представлениями только о широкой

степи и небе, о днях и ночах, вероятно, поражали и угнетали их самих до бесчувствия, и они, стоя теперь как вкопанные, не замечали ни присутствия чужого человека, ни беспокойства собак» («Счастье»; С., 6, 210). Возы возвращаются с ярмарки, непроданная лошадь бойко бежит за телегой, «точно была рада, что ее не продали» («В овраге»; С., 10, 162). Гуси зашли в чужой огород, «гусак поднимал высоко голову, как бы желая посмотреть, не идет ли старуха с палкой» («Мужики»; С., 9, 291). Две лошади, пони и бычок, задержанные крестьянами за потраву, «возвращались домой, понурив головы, как виноватые, точно их вели на казнь» («Новая дача»; С., 10, 118).

Изображаемые Чеховым животные радуются и плачут, думают, вспоминают, видят сны. Как и людьми, ими движут повелительные силы: голод, страх, любовь. И Чехов пишет о них в том же тоне – в «Белолобом»: «волчиха была слабого здоровья, мнительная, она вздрагивала от малейшего шума и все думала о том, как бы дома без нее кто не обидел волчат» (С., 9, 100). В предварительном наброске к тому же рассказу: «Волчиха нервная, заботливая, чадолюбивая...» (С., 17, 200) Все эти определения приложимы и к человеку, к матери семейства. Или, например, о старом коте, одном из героев «Каштанки»: «Ничто его не интересовало, ко всему он относился вяло и небрежно, все презирал и даже, поедая свой вкусный обед, брезгливо фыркал» (С., 6, 439), – чем не разочарованный в жизни скептик? А словоохотливый гусь, который говорил «быстро, горячо и отчет-

ливо, но крайне непонятно» (С., 6, 435), а сама Каштанка – эмоциональная, легко возбудимая, быстро переходящая от веселья к грусти! Все они могут напомнить кого-то из людей. Но совсем не потому, что автор их искусственно «очеловечил», приписал им черты, животным несвойственные. Нет, все эти персонажи ведут себя и поступают именно так, как свойственно их собачьей, кошачьей, волчьей натуре. И с ними не происходит ничего такого, что не могло бы происходить в действительности, а вероятно, и происходило[1]. Если же в них усматривается что-то общее с людьми, то потому, что такая общность существует на самом деле, дана природой; человек имеет сходство не только с обезьяной, но и с другими представителями животного царства.

Это сходство отмечалось издавна, здесь истоки древнего и средневекового животного эпоса, к примеру «Рейнеке-лиса» (переработанного в поэме Гёте) и басенного жанра, от Эзопа до Лафонтена и Крылова. В баснях звери откровенно очеловечены: львы и медведи, волки и лисицы не настоящие звери, а звериные маски, надетые на людей. В реалистической литературе новейшего времени мы встречаем и животных как таковых, с их естественными нравами и повадками, но лишь в редких случаях, преимущественно в научно-популярных почти беллетристических сочинениях, авторы интересуются ими как существами самодовлеющими, живущими своей отдельной жизнью. Чаще они предстают или как принадлежность людского обихода, или как образы

метафорические. Пример последнего – гениальный «Холстомер» Льва Толстого. Лошадиный табун, игры жеребят, буйство молодой кобылки, безжалостно задирающей старого пегого мерина, описаны пером знатока, с ошеломляющей реальностью. Но вот Мерин начинает рассказывать свою историю – и перед нами уже не лошадь, а мудрец, изведавший и обманчивую сладость, и горечь жизни; как бы некий кентавр с лошадиным торсом и человеческим мозгом; метафора жестокого мира.

В иных случаях животные изображаются с полной достоверностью, но не столько ради них самих, сколько для характеристики тех, кто ими владеет или на них охотится. Тургеневская Муму – доподлинная живая собачка, единственный друг Герасима, суть же рассказа все-таки не в Муму, а в отношениях ее хозяина со взбалмошной барыней.

У Чехова по-другому. Хозяева Каштанки, сколь они ни выразительны, – лица второстепенные, главное лицо – она сама, помесь таксы с дворняжкой, мордой похожая на лисичку. (Чехов был крайне возмущен, когда художник С.С. Соломко в иллюстрациях неверно изобразил породу Каштанки.) Интерес сосредоточен на ней. Пожалуй, рассказы Чехова о собаке и о волчице по жанру ближе всего к рассказам знаменитого «анималиста» Э. Сетона-Томпсона. О каком-либо влиянии здесь говорить не приходится, прославленные рассказы этого канадского писателя были написаны позже «Каштанки», а на русский язык начали переводиться только в XX веке; по-види-

мому Чехов их никогда не читал, а Сетон-Томпсон не читал Чехова. Сближает их тонкое проникновение в психологию существ, так непохожих и вместе с тем чем-то похожих на нас. Сетон-Томпсон был ученым-естествоиспытателем, путешественником, охотником, круг наблюдений над звериной жизнью у него несравненно шире, а познание основательнее, нежели у Чехова, который имел дело лишь со своими домашними животными, изредка бывал на охоте да еще много беседовал с зоологом Н. Вагнером. Но все искупает его редкая художественная интуиция, то, что сам он называл способностью думать, чувствовать и говорить в духе своих героев, даже если герои – всего-навсего животные.

Повествование о Каштанке отличается двумя особенностями. Первая – все происходящее описывается как бы с точки зрения Каштанки, в меру понимания и разумения умной собаки. Вторая особенность – автор переводит мысли собаки на человеческий язык. Именно мысли, а не слова – никаких слов Каштанка не произносит, только лает, рычит и скулит, как и положено ей природой. Но что-то она при этом чувствует и соображает, подмечает, делает для себя какие-то выводы – и вот эту ее мысленную бессловесную речь автор «озвучивает». Одновременно он ее упорядочивает, незаметно присоединяет к ней свой авторский голос, но нигде не приписывает Каштанке мыслей, несвойственных ее собачьей натуре, выходящих за пределы ее опыта, ее кругозора. То неизвестное и непонятное, что встречается Каштанке в ее новой жиз-

ни, она осваивает в понятиях, ей доступных. Например, она впервые попадает в цирк, видит морды зверей, стоящих в загонах, и среди них слона, которого раньше никогда не видала. Он для нее – «толстая громадная рожа, с хвостом, вместо носа и с двумя длинными обглоданными костями, торчащими изо рта» (С., 6, 445). Человек, приютивший Каштанку, для нее сначала «заказчик», потом «хозяин» – живя у столяра, она приучилась делить всех людей на хозяев и заказчиков. Слова «цирковой артист», «клоун», «дрессировщик» в рассказе ни разу не встречаются, они не из лексикона Каштанки.

Приемом вольного пересказа мыслей персонажей Чехов пользуется и в других своих произведениях: пересказывает раздумья крестьянской девушки Липы, солдата Гусева, гробовщика Якова, мальчика Егорушки. Там это воспринимается читателями как вполне естественное. Когда же передаются таким же манером впечатления собаки от окружающего мира – в этом чудится что-то очаровательно-сказочное (хотя известно, что собаки обладают высшей нервной системой и могут понимать до двухсот человеческих слов). И здесь – одна из причин, по которой «Каштанку» считают детским чтением, и даже сам Чехов в письмах иногда называет ее сказкой.

Но «Каштанка» не сказка, не притча, не аллегория, а рассказ о животных, как они есть. Мы ошибемся, если будем искать в поступке Каштанки – возвращение к прежним хозяевам – аналогию с человеческим поведением в сходной ситуации. Соблазну такого

истолкования поддался умный и тонкий исследователь Чехова Н.Я. Берковский который писал в своей статье: «Хозяин был существом далеким от идеала, жизнь в старом хозяйском доме была бедная, но был в ней честный минимум, пересиливший всякую мишуру, которую познала Каштанка в период артистической своей карьеры»[2]. Сказано красиво – но не о собаке, изображенной Чеховым, а о каком-то предполагаемом человеческом существе, на которое будто бы намекает рассказ.

Реальной чеховской Каштанке совершенно чужды соображения о честном минимуме и о мишуре, то есть суетности артистической карьеры; эти понятия в ее менталитет не входят, это произвольный домысел интерпретатора. Он был бы оправдан, если бы вся история Каштанки была неким поучительным иносказанием, но ничего иносказательного, аллегорического в ней нет. Как раз заключительный поступок Каштанки говорит не о сходстве животного с человеком, а о различии их психического склада. Иной раз читатель даже досадует на Каштанку: зачем же она променяла доброго хозяина, который был с ней ласков, никогда не бил, кормил досыта и обучал фокусам, ей самой доставлявшим большое удовольствие, на прежнюю голодную жизнь у пьяного столяра и его сынка Федюшки, который тоже проделывал с ней фокусы, но мучительные – давал проглотить мясо, привязанное за нитку, и потом со смехом вытягивал этот кусок у нее из желудка? Зачем было возвращаться на такую муку?

С человеческой точки зрения возврат Каштанки необъясним. Человек бы так никогда не поступил, он действует по пословице «рыба ищет, где глубже, а человек – где лучше». Он ищет комфорта, и материального, и душевного, иногда отдавая предпочтение первому, иногда второму, но никогда он не выберет плохую во всех отношениях участь вместо хорошей во всех отношениях, если у него есть возможность выбора и он психически здоров. Бывает, что его неодолимо тянет на родину, под отчий кров, в места, где прошло детство, – это значит, что отчий кров оставил по себе отрадные воспоминания. Ванька Жуков рвется из города в родную деревню – там ему было хорошо, там добрый дедушка, а здесь, в услужении, все чужие и Ваньку жестоко обижают. Но вот Николай Чикильдеев из повести «Мужики» – служил в городе официантом, заболел, вернулся в деревню к родителям, однако родное гнездо оказалось неприветливым, неуютным, грязным, и ему хочется возвратиться в город, официантская должность теперь, сравнительно с деревенской жизнью, представляется потерянным раем. Никто из многочисленных чеховских персонажей не выбирает добровольно худшую долю взамен лучшей, как это сделала Каштанка. Что для людей противоестественно, то естественно для собаки.

Каштанка не дура, она с первого же дня поняла, что у нового хозяина живется лучше, чем у старого. «Он дает много есть, и, надо отдать ему полную справедливость, когда Каштанка сидела перед столом

и умильно глядела на него, он ни разу не ударил ее, не затопал ногами, и ни разу не крикнул: «По-ошла вон, треклятая!» (С., 6, 433) Потом Каштанка заводит приятное знакомство с котом и гусем, втягивается в новую жизнь и чувствует себя вполне благополучно. Но по вечерам, оставаясь одна, она грустит. Пропадает охота есть, лаять, бегать по комнатам, «в воображении ее появлялись какие-то две неясные фигуры, не то собаки, не то люди, с физиономиями симпатичными, милыми, но непонятными; при появлении их Тетка виляла хвостом, и ей казалось, что она их где-то когда-то видела и любила... А засыпая, она всякий раз чувствовала, что от этих фигур пахнет клеем, стружками и лаком» (С., 6, 439).

Когда по прошествии многих месяцев, во время циркового дебюта Каштанки, давно переименованной в Тетку, эти неясные фигуры вдруг материализовались, она почувствовала зов старой любви, услышала прежнее свое имя и без колебаний, с радостным визгом, бросилась с арены к ним, на галерку, перепрыгивая через барьеры, наталкиваясь на стены, лизала чьи-то руки, помогавшие вскарабкаться. Через полчаса она шла по улице со столяром и Федюшкой, и ей казалось, что ее жизнь с ними не прерывалась, а события последних месяцев вспоминались, «как длинный, перепутанный, тяжелый сон...» (С., 6, 449).

Каштанка вернулась к прежней жизни, конечно, не потому, что осознала мишурность цирка и предпочла ей честную бедность, в этих тонкостях она не

разбиралась. Ею владело бессознательное, чисто собачье чувство непоколебимой верности первой любви – первому хозяину, который и есть единственный настоящий хозяин. К изменам и переменам собаки не склонны, примеров их стойкой преданности сколько угодно. У Сетона-Томпсона есть рассказ, очевидно не вымышленный, о дворняжке по кличке Вулли, которая со щенячьего возраста надзирала за большим стадом овец под руководством своего хозяина-пастуха. Пастух был так же далек от идеала, как столяр Лука Александрыч, он вполне полагался на Вулли, знавшего каждую овцу в стаде, время проводил в трактирах или за вязаньем. У него был свой хозяин, скотопромышленник; однажды пастух получил от него приказание везти стадо на новое место. Вулли в это время отсутствовал – разыскивал пропавшую овцу. На самом деле все овцы были на месте – просто пастух ошибся в счете. Но он знал, что Вулли не вернется, не исполнив поручения, и уехал со стадом без него. Когда пес, усталый и сконфуженный, ничего не найдя, вернулся и обнаружил исчезновение хозяина, его отчаянию не было границ. Он бегал, визжал, обежал все окрестные трактиры, переправился на пароме на другой берег, потом обратно: он помнил, что хозяин велел ему дожидаться здесь. Все следующие дни он приходил к переправе и обнюхивал ноги всех сходивших с парома – и так в течение двух лет!

Паромщики его подкармливали, но Вулли, в отличие от Каштанки, нового хозяина заводить не хотел,

все ждал старого. И только когда среди приезжих оказался человек, знавший старого пастуха и носивший связанные им рукавицы и шарф, Вулли, обнюхав этого человека, стал к нему подобострастно ласкаться. Только его он согласился признать своим новым хозяином, уехал с ним и стал пасти овец на его ферме. Но от двухлетнего напрасного ожидания характер Вулли ожесточился, он стал угрюм и зол, питал привязанность только к новому хозяину, но далеко не такую сильную и беззаветную, как к глупому старому пастуху, предательски его бросившему.

У истории Вулли был драматический кровавый конец, какого не могло бы быть у веселой общительной Каштанки – слишком разные характеры. Но общее у них – удивительная собачья верность. Словно какая-то неведомая сила побуждает собаку давать нерушимый обет преданности своему первому господину и воспитателю, каким бы он ни был – богатым или бедным, добрым или не очень. За что, собственно, Каштанка любила пропойцу столяра и озорного Федюшку? А ни за что, просто любила. Для нее не было лучшего аромата в мире, чем исходивший от них запах клея, лака и стружек. Тончайше развитое у собак обоняние играет в их любовных переживаниях не меньшую роль, чем у людей зрение.

О других таинственных свойствах животных рассказано в главе «Беспокойная ночь». Этой главы не было в газетной публикации, Чехов написал ее через четыре года для издания «Каштанки» отдельной

книжкой. Для нее пришлось умертвить бедного ученого гуся Ивана Иваныча. Суть в том, что Каштанка и кот Федор Тимофеич почувствовали приближение смерти гуся раньше, чем их хозяин, – хотя тот был очень внимателен к своим питомцам и особенно любил незаменимого Ивана Иваныча. Но когда гусь несколько раз как-то странно вскрикнул, Хозяин не придал этому значения и ушел. А собака и кот были в большой тревоге. Что такое смерть, они не знали, но испытывали непонятную им самим тоску. Каштанке казалось, что в полутемной комнате стоит кто-то чужой, которого нельзя укусить, так как он невидим и не имеет формы, и что должно произойти что-то очень худое, ужасное. Подобное чувствовал и кот – он в первый раз за все время знакомства встал и подошел к Каштанке, она лизнула ему лапу. Потом они оба пошли в спальню хозяина и жались к нему в страхе. Каштанка смотрела в темное окно – не там ли прячется невидимый «кто-то», а кот подозрительно заглядывал под кровать. Когда все кончилось и мертвого гуся унесли, Каштанка забилась в угол и жалобно скулила, кот был угрюм и мрачен, как никогда. Не то чтобы они жалели гуся, как жалел его хозяин, но они каким-то шестым чувством ощущали приход смерти в их дом.

Описанное в этой главе – не плод фантазии автора: экстрасенсорные и телепатические способности животных, особенно собак, хорошо известны, многие случаи такого рода зафиксированы. Однако писательское воображение требовалось, чтобы пока-

зать переживания Каштанки и Федора Тимофеича «изнутри», представить, что и как они чувствуют.

На протяжении всего рассказа Чехов, желая проникнуть во внутренний мир своей героини и понять, как она воспринимает окружающее, пользуется тонким, никогда его не обманывающим орудием юмора. Он делает забавное и вместе с тем вполне правдоподобное предположение: Каштанка «особачивает» людей, подобно тому как люди склонны «очеловечивать» животных. Поведение людей она толкует на собачий лад. Когда она шла следом за столяром по улице, а навстречу им – полк солдат с громкой музыкой, «она заметалась и завыла. К великому ее удивлению, столяр, вместо того чтобы испугаться, завизжать и залаять, широко улыбнулся, вытянулся во фрунт и всей пятерней сделал под козырек» (С., 6, 431). Потом, уже у нового хозяина, Каштанка однажды украла у кота куриную лапку и спрятала в гостиной, между шкафом и стеной, где было много паутины и пыли. И думала: надо посмотреть, цела ли эта лапка. «Очень может быть, что хозяин нашел ее и скушал» (С., 6, 441).

Смутные образы прежних любимых хозяев возникают в памяти Каштанки, как «не то собаки, не то люди» (С., 6, 439). Она видит во сне Федюшку – вдруг он «покрылся мохнатой шерстью, весело залаял <...> Каштанка и он добродушно понюхали друг другу носы и побежали на улицу...» (С., 6, 434)

От комических и трогательных размышлений, воспоминаний и снов Каштанки у читателя скла-

дывается впечатление, что собачья верность человеку не просто слепое рабство вассала (как обычно считают). Есть в собачьей привязанности и какое-то чувство братства с человеком, существом более сильным, имеющим право властвовать, но и родственным. Ведь и люди сентиментально именуют животных «меньшими братьями» – вот только обходятся с ними не по-братски.

Еще до «Каштанки», в 1886 году, написан рассказ «Нахлебники», один из самых трагических у Чехова. Рассказ коротенький, действие укладывается в один день. Мещанин Зотов, дряхлый одинокий старик, просыпается осенним утром в дурном настроении – у него нет даже чаю для заварки. Он сидит на крыльце своего старого запущенного дома, к нему робко подходят «нахлебники» – собака Лыска и лошадь, жалкие, тощие, забитые. Они стоят смиренно, глядят на хозяина, тот ворчит и ругает их, все больше раздражаясь, наконец решает выгнать со двора дармоедов и выталкивает их за ворота на улицу. Там они стоят у забора и никуда не уходят. Приходится впустить их обратно: «Жить живите, а уж насчет корма – накося, выкуси! <...> Хоть околевайте» (С., 5, 285).

Старик идет к своему соседу, куму, долго сидит у него, пьет чай, потом водку; нерешительно просит кума дать ему осьмушку овса – накормить лошадь. Кум советует отправить никуда не годных одров на живодерню, да и самому ему устроиться куда-нибудь в богадельню. Но тут Зотов вспоминает, что у него

есть внучка – собственно, не внучка, а дальняя родня, – которая унаследует его дом. И он решает: пойти к ней, чтобы она его кормила. Загоревшись этой идеей, Зотов идет домой, берет узел, палку и отправляется к внучке – она живет на хуторе в десяти верстах. Уходя, он оставляет ворота настежь, чтобы собака и лошадь могли уйти. Он покидает город, идет полем, вдруг слышит за собой какие-то шаги. Оборачивается – за ним, понурив головы и поджав хвосты, тихо шли лошадь и Лыска. Что делать? Идти с ними к почти незнакомой внучке – невозможно. И Зотов сворачивает в живодерню. Нахлебники идут за ним. Конец особенно мрачен. Зотов долго дожидается, пока живодер Игнат что-то приготовляет, потом «лошадь была поставлена в станок, после чего послышались два глухих удара: один по черепу, другой от падения большого тела. Когда Лыска, видя смерть своего друга, с визгом набросилась на Игната, то послышался еще третий удар, резко оборвавший визг. Далее Зотов помнит, что он, сдуру и спьяна, увидев два трупа, подошел к станку и подставил свой собственный лоб...» (С., 5, 287).

Этот пронзительно-печальный рассказ нельзя забыть – он оставляет занозу в сердце. Не верится, что написал его 26-летний журналист, «пишущий по смешной части», тогда еще Антоша Чехонте, бесперебойно поставлявший «мелочишки» в малую прессу, доселе не тративший (по его признанию) больше одного дня на сочинение одного рассказа. Неизвестно, в один ли день были написаны «Нахлебники», но

это один из шедевров молодого Чехова, тогда, кажется, никем по достоинству не оцененный.

Автор готов «понять и простить» жалкого, обнищавшего домовладельца Зотова, но больше, чем ему, сочувствует его безвинным бессловесным нахлебникам, которые покорно бредут и бредут за своим никчемным хозяином, то ли оберегая его, то ли все еще чего-то от него ожидая и надеясь. Значит, уже тогда у Чехова возникали мысли, близкие тем, что гораздо позже выразил поэт Максимилиан Волошин:

Зверь на нас взирает с упованьем,
. . . . . .
Со смиреньем кротким принимая
Весь устав жестокий человека.
Человек над тварями поставлен
И за них ответит перед Богом:
Велика его вина пред зверем,
Пред домашней тварью особливо[3].

Еще раньше, в 1883 году, Чехов написал очерк «В Москве на Трубной площади», где замечательно живо и колоритно изображены продавцы, покупатели и товары птичьего рынка. И здесь есть намеки на «устав жестокий человека». «Труба, этот небольшой кусочек Москвы, где животных любят так нежно и где их так мучают...» (С., 2, 248) – говорится в заключение. Этот очерк был отклонен редактором «Осколков» Лейкиным как имеющий «чисто этнографический характер». А Чехов, готовя собрание сочинений, из множества своих публикаций за 1883 год отобрал

всего двадцать рассказов, и в их числе «В Москве на Трубной площади».

В этом рассказе есть сценка, где один из покупателей говорит: «Я читал, что у какого-то ученого кошка, мышь, кобчик и воробей из одной чашки ели». Ему отвечают: «Очень это возможно, господин. Потому кошка битая, и у кобчика, небось, весь хвост повыдерган. <...> Животное то же, что и человек. Человек от битья умней бывает, так и тварь» (С., 2, 246). Как видно, вопрос этот интересовал и самого Чехова. Он возвращается к нему через много лет в повести «Три года». Там беседуют двое: историк Ярцев, защищающий идею мирного ненасильственного прогресса, и юрист Кочевой – сторонник социальной борьбы. Ярцев говорит: «Достиг же один ученый того, что у него кошка, мышь, кобчик и воробей ели из одной тарелки, и воспитание, надо надеяться, будет делать то же самое с людьми». Кочевой возражает ему, приводя тот же аргумент, что продавец на Трубной площади: «Не ждать нужно, а бороться. Если кошка ест с мышью из одной тарелки, то вы думаете, она проникнута сознанием? Как бы не так. Ее заставили силой» (С., 9, 56–57).

Оба спорщика – хорошие, симпатичные люди. Чехов, как всегда, не становится открыто на сторону того или другого. Но из всего контекста повести ясно, что Ярцев ему гораздо ближе, – он и умнее, и образованнее, и тоньше прямолинейного Кочевого. Мысли об эволюционном развитии человечества посредством культуры не раз высказывались самим

Чеховым в его переписке. Пример с животными-врагами, приучившимися есть из одной тарелки, всплыл, видимо, не случайно. Действительно ли «один ученый» добился таких результатов? И если да, то правда ли, что животные так поумнели от битья, то есть их заставили силой? Или здесь что-то другое?

И вот в «Каштанке» показан уголок мирного сожительства разнопородных тварей – собаки, кошки, гуся да еще добродушной свиньи Хавроньи. Когда Каштанка первый раз очутилась в этой компании, кот и гусь встретили ее шипением – пришел некто чужой. Каштанка испугалась и, не желая показывать свой страх, набросилась на них с громким лаем; готова завязаться драка. Вошедший в комнату хозяин быстро всех утихомиривает, не применяя силы, только командует: «Ложись!», «На место!», а Каштанку гладит и ободряет: «А ты, рыжик, не бойся... Это хорошая публика, не обидит» (С., 6, 435). Кот ложится на свой матрасик и закрывает глаза – видно, сам жалеет, что погорячился и полез в драку. Гусь произносит горячий и непонятный монолог, Каштанка, успокоившись, подходит к его корытцу с горохом и размоченным хлебом и начинает есть. «Гусь нисколько не обиделся, что незнакомая собака поедает его корм, а, напротив, заговорил еще горячее и, чтобы показать свое доверие, сам подошел к корытцу и съел несколько горошинок» (С., 6, 436).

Так они и живут вместе в комнатке с грязными обоями. Хозяин их *никогда не бьет* – значит, не правы продавец на птичьем рынке и революционно на-

строенный Костя Кочевой. (И действительно, хорошие дрессировщики не бьют своих «артистов».) Щелканье бича – только сигнал для выполнения трюков, которым он их обучает. Правда, обучение утомительное, долгое, но сам хозяин устает не меньше. Полного равенства между «артистами» нет: собаке и коту разрешается ходить по всем комнатам, гусь этого права не имеет, а Хавронья и вовсе живет отдельно в сарае, но им и не приходит в голову бороться за равноправие: у каждого есть свое удобное место. В повести «Три года» Ярцев говорит «тоном профессора, читающего лекцию»: «Вследствие разности климатов, энергий, вкусов, возрастов, равенство среди людей физически невозможно. Но культурный человек может сделать это неравенство безвредным...» (С., 9, 56)

Особенно тесной дружбы, как у горемычных собаки и лошади в рассказе «Нахлебники», между обитателями комнатки с грязными обоями тоже нет – как-никак это животные разной породы, без общего языка. Миролюбивый гусь все время старается что-то втолковать коту и Каштанке, но они его не понимают; Каштанке сначала казалось, что гусь очень умен, потому что много говорит, потом она стала третировать его, как надоедливого болтуна, который всем мешает спать. Однако ни она, ни кот не пытаются свернуть шею болтуну или искусать и поцарапать друг друга. Агрессивные инстинкты гаснут, раз есть вдоволь пищи и не нужно бороться за выживание. К тому же их соединяет общая работа, хотя

и к ней они относятся по-разному: Каштанка весело, увлеченно, а флегматичный кот со скукой. И все-таки мудрый хозяин-клоун воздвигает из этих разнохарактерных существ диковинную «египетскую пирамиду» – образ их единения и согласия. Сооружение пирамиды в Египте требовало гигантского труда на протяжении веков; забавная неустойчивая пирамидка циркачей – тоже демонстрация большого труда в миниатюре.

Маленькую труппу клоуна мистера Жоржа (его цирковой псевдоним) ожидала и дальше мирная трудовая жизнь с новыми успехами, если бы не гибель гуся и не побег Каштанки к тем, кого она неизвестно почему любила. Иррациональные силы – смерть и любовь – действуют самовластно, самое разумное мироустройство перед ними не устоит.

Еще раз повторим: рассказ о Каштанке не иносказание, не поучительная притча, а просто рассказ о животных. Но животный и человеческий мир соприкасаются, в нравах животных немало общего с людскими нравами, и при углубленном к ним внимании некий параллелизм не может не замечаться. Это было особенно понятно Чехову, не только любившему животных, как любят многие («так нежно любят и так мучают»), но получившему образование под руководством таких светил науки, как Г.А. Захарьин, Н.В. Склифосовский, а впоследствии дружившему с зоологом и писателем Н.П. Вагнером. Естественные и гуманитарные науки в сознании Чехова не враждовали, а подкрепляли друг друга. Недаром он

сделал одного из самых ему симпатичных персонажей, Ярцева, одновременно гуманитарием и естественником, причем «когда он говорил о чем-нибудь из ботаники или зоологии, то походил на историка, когда же решал какой-нибудь исторический вопрос, то походил на естественника» (С., 9, 54).

Ярцев-то и мог бы рассказать эпизод из истории Каштанки в подтверждение своих мыслей о возможности социального прогресса без применения насилия. За него это сделал Чехов. Он построил миниатюрную модель на примере мирно уживающихся друг с другом животных. Для этого ему не понадобилось сочинять сказку о волшебном царстве зверей-вегетарианцев, наподобие «Крокодила» Корнея Чуковского. Не понадобилось и уподоблять звериные лики человеческим. Достаточно было показать реальных животных, помещенных в условия, где они не знают голода, страха, борьбы за существование, где человек их не истязает, а заботливо учит и воспитывает. Тогда они могут приучиться «есть из одной тарелки».

Писатель не превращает это маленькое сообщество в идиллию. Мало того, что питомцы мистера Жоржа трудятся до изнеможения, чтобы позабавить зрителей в цирке, – это бы еще ничего. Но они все равно подвержены жестоким природным законам – закону взаимопожирания (собака и кот не могут обходиться без мяса), неизбежному неравенству и главному неумолимому хищнику – смерти. От всего этого не уйти и людям. Земному счастью поставлены

жесткие границы. Скептическое отношение к мечтам о «невообразимо прекрасной жизни», которая наступит в будущем, Чехова не покидает. Отсюда и налет грустной иронии в рассказе о собаке Каштанке, отказавшейся от хорошей жизни. Ведь и от людей можно ждать всяких непредвиденных поворотов: вдруг им покажется, что приятнее и спокойнее жить под палкой, чем без нее, или, как кошке Королевская Аналостанка (из рассказа Сетона-Томпсона), что лучше рыскать по помойкам, чем вести упорядоченную жизнь, или просто им, как всегда, будет казаться, что «настоящее уныло», а все хорошее осталось в прошлом и надо к нему вернуться. Об этом – в записных книжках Чехова: «Мы хлопочем, чтобы изменить жизнь, чтобы потомки были счастливы, а потомки скажут по обыкновению: прежде лучше было, теперешняя жизнь хуже прежней» (С., 17, 102). Писателю, глубоко познавшему человеческую натуру, трудно было надеяться на прекрасный апофеоз истории в обозримом будущем. Разве только через тысячелетия, когда человек, облагороженный культурой, познает «истину настоящего Бога» (из письма Чехова С. Дягилеву) (П., 11, 106).

И все же... Все же Чехов прозорливо видел упорное, неодолимое стремление людей «доплыть до настоящей правды», видел в этом стремлении залог того, что и в недалеком будущем возможно приближение – пусть не к идеальному, но к оптимальному варианту разумного мироустройства, при котором стихают злые страсти, вражда, зависть, насилие.

Такой вариант возможен – посмотрите хотя бы на зверей мистера Жоржа.

Здесь согласимся с Н.Я. Берковским: «По-пушкински, по-толстовски Чехов стоит за простую мирную жизнь, полную деятельности, не отравленную преступлениями <...> На параллелях к “Дуэли” и “Каштанке” написан рассказ «Белолобый» (1895): волчиха ночью крадет из сарая, как она думает, ягненка, но оказывается, то был веселый щенок, вместо убийства получаются милые игры волчат со щенком, позволяющие им забыть на время голод. Волчиха, старая, больная, делает попытку съесть щенка и не может. Волчий рассказ со счастливым концом, без крови, как раз тот, какой и хочется рассказать Чехову»[4].

Конечно, счастливый конец «Белолобого» относителен. Он был бы вполне счастливым, если бы и овцы были целы, и волки сыты. В рассказе овцы и белолобый щенок целы, а волки-то голодны: всеобщего благоденствия не получается. Иначе вышла бы волшебная сказка, а не правдивый рассказ. В рассказе этом счастлив щенок, еще не ведающий сложностей жизни, ее зла. Он хочет играть, и ему кажется, что все с ним играют, не только волчата, но и волчица. Он «протянул морду по направлению к зимовью и залился звонким радостным лаем, как бы приглашая мать свою Арапку поиграть с ним и с волчихой» (С., 9, 103). В конце достается и Белолобому – сторож больно оттрепал его за уши, думая, что это он разворошил соломенную крышу хлева. И это, наверное, было пер-

вым столкновением доверчивого щенка с царящей в мире несправедливостью.

Но хорошо уже то, что не пролилась ничья кровь – ни ягнят, ни Белолобого, ни волчихи. А почему волчиха, неповинная в том, что природа создала ее хищницей, все-таки не съела щенка? Ее оттолкнул исходящий от него запах псины, и она оставила его играть с волчатами, хотя была так голодна, что щелкала зубами и грызла старую высохшую лошадиную кость. Запах живого щенка помешал ей съесть его потому, что то был запах ее сородича – животного, принадлежащего к волчьему семейству. Млекопитающие животные, как правило, не едят и не убивают представителей своего вида – в отличие от людей, у которых вся история состоит из убиения себе подобных.

Судя по наброску в записной книжке (С., 17, 200), Чехов сначала хотел построить сюжет «Белолобого» несколько иначе: щенок стал вместе с волчатами сосать волчиху и, вскормленный ее молоком, остался в волчьем логове (такие случаи тоже бывали). Но это значило бы, что Белолобый, побратавшись с волчатами, вырастет хищником и сам будет грызть ягнят. Писатель от этого замысла отказался. В рассказе щенок не сосет волчиху, а, проголодавшись, бежит обратно в овечий хлев – стеречь, а не губить. Так лучше.

Чехов любил людей простодушных и чистых, таких, как отец Кристофор («Степь»), доктор Самойленко, дьякон Победов («Дуэль»). Они разные, но

у всех есть что-то общее с наивным Белолобым: не нося зла в себе, они и в других видят прежде всего хорошее и не боятся жизни. Может быть, ошибаются, бывают смешны, кажутся глуповатыми, но какая-то глубинная правда на их стороне. «Блаженны кроткие...»

В «Каштанке» есть место, ключевое для понимания потаенного смысла этого рассказа для детей. Столяр Лука Александрыч, по своему обыкновению упившись, бормоча нечто невнятное о бездне греховной и чувствуя все-таки потребность в некотором самооправдании, обращается к Каштанке: «А ты, Каштанка, – недоумение. Супротив человека ты все равно что плотник супротив столяра» (С., 6, 449). Эту сентенцию он произносит и в начале, и в конце повествования. Однако даже маленькому читателю известно, что у столяра и плотника профессия общая и плотнику не так далеко до столяра, тем более вечно пьяного, чтобы столяру над плотником превозноситься. А значит, и человеку, столь грешному, не стоит слишком превозноситься над доброй умной собакой. Вот и вся нехитрая мораль басни.

---

[1] *Дуров Вл. Л.* Мои звери. М., 1927. С. 59. В книге Дуров писал, что он рассказывал Чехову о происшествии со своей дрессированной собакой, которое, по словам Дурова, дало писателю сюжет «Каштанки». О дрессированной свинье Дурова и об ученом гусе в цирке Саломонского Чехов упоминал в очерках «Осколки московской жизни» за 1885 год (С., 16, 173).

[2] *Берковский Н.Я.* Указ. соч. С. 86.
[3] *Волошин М.* Святой Серафим // Указ. соч. Т. 2. С. 124.
[4] *Берковский Н.* Указ. соч. С. 86–87.

«В ОВРАГЕ»

«В февр<альской> книжке “Жизни” будет моя повесть – очень страшная. Много действующих лиц, есть и пейзаж. Есть полумесяц, есть птица выпь, которая кричит где-то далеко-далеко: бу-у! бу-у! – как корова, запертая в сарае. Всё есть» (П., 9, 7–8).

Так сказано в письме Чехова к О.Л. Книппер о повести «В овраге». Из этого коротенького шутливого сообщения можно понять, во-первых, что Чехов был повестью доволен, – о вещах, по его мнению, малоудачных он в таком тоне не говорил. Во-вторых, в ней есть что-то фантастическое; можно подумать, что речь идет о страшной сказке.

Однако в повести не происходит ничего сказочного. Если она страшна, то своей жизненной достоверностью. По беспощадному реализму «В овраге» не уступает «Мужикам». Но волшебство этой повести в том, что она не производит такого тяжелого впечатления, как «Мужики», хотя страшного в ней больше. Она вызывает подъем духа. И не потому, что автор смягчает жестокую действительность, – этого он не делает, а потому, что он дает почувствовать свечение высокого смысла «под грубою корою вещества». Как на картинах Рембрандта темные фоны

выглядят не глухо-темными, а опрозрачненными, так и у Чехова рисуется картина мрачная, но что-то в ней «сквозит и тайно светит». Нужно отдать должное чуткости Бунина, который к чеховским «Мужикам» относился без восторга, а повесть «В овраге» называл «одним из самых замечательных произведений не только Чехова, но во всей всемирной литературе»[1].

Говоря о ней, нельзя обойтись без избитого выражения «поднимается до символа». До символа поднято все, начиная с заглавия и экспозиции. Только символика не нарочитая, а как бы вытекает из самой жизни. Село Уклеево расположено в овраге, «в яме», и потому даже летом утопает в грязи. Сверху видны вышки – по одну сторону церковная колокольня, по другую несколько фабричных труб. Стройная белая церковь и трубы, выкрашенные в мрачную дикую краску.

Ситценабивные фабрики принадлежат братьям Хрыминым, старшим и младшим, которые то и дело судятся друг с другом. Есть еще кожевенная фабрика, отравляющая воздух зловонием, а реку отбросами; ее давно приказано закрыть, но она действует, так как ее владелец Костюков ежемесячно платит становому приставу и уездному врачу. По воспоминаниям С.Н. Щукина, Чехов говорил: «Я описываю тут жизнь, какая встречается в средних губерниях, я ее больше знаю. И купцы Хрымины есть в действительности. Только на самом деле они еще хуже. Их дети с восьми лет начинают пить водку и с детских же лет развратничают; они заразили сифилисом всю округу. Я не

говорю об этом в повести, потому что говорить об этом считаю не художественным»[2].

Сельские жители притерпелись и к бесчинствам Хрыминых (зато Хрымины открыли в селе трактир), и к тому, что скот болеет сибирской язвой от загрязнения реки, и к закоренелому мошенничеству волостного старшины и писаря – все принимается как обычное и привычное. Из ряда вон выходящим считают только давний случай с дьячком, который на поминках съел четыре фунта зернистой икры (эту анекдотическую историю рассказал Чехову Бунин). Повесть и начинается с того, что про Уклеево говорят: «Это то самое, где дьячок на похоронах всю икру съел» (С., 10, 144). Другие уклеевские события как бы не стоят внимания.

Напомню сюжетный каркас повести. Мещанин Григорий Цыбукин, «старик оборотливый», держит бакалейную лавочку и нещадно обманывает покупателей, всучивая негодный товар; главные же доходы получает от подпольной торговли водкой (тогда на нее существовала государственная монополия), скотом, зерном; скупает и продает краденое, дает деньги в рост. На этих темных делах Цыбукин разбогател и занимает с семьей лучший в селе двухэтажный дом. Свою семью старик очень любит и ничего для нее не жалеет. У него два сына. Старший, Анисим, живет в городе и приезжает редко, он служит в полиции сыщиком. Отец называет это «пошел по ученой части» и сыном гордится. Младший, Степан, не так удачлив – глухой и придурковатый, зато его женой Аксиньей свекор не нахвалится: и красива, и сметлива, и расто-

ропна – золотые руки. Женив на ней сына, Цыбукин, еще моложавый и молодцеватый (по нашим понятиям и не старый – ему 56 лет), сам вступает во второй брак – с Варварой, женщиной уже немолодой, но из себя видной, хозяйственной и доброй. Она привечает нищих, богомолок, рабочих, уволенных с фабрики за пьянство, помогает им деньгами и продуктами из лавки. Цыбукин сам никому не помогает, мужиков не любит, нищим кричит: «Бог дасьть!» (С., 10, 147), но жене не мешает благотворительствовать; в доме при ней становится опрятнее, благообразнее.

Решают женить и старшего сына Анисима, чтобы в хозяйстве была еще одна помощница. Анисим равнодушно соглашается. Невесту ему присмотрели тоже красивую, совсем юную, но очень бедную; старика Цыбукина это не смущает, сам достаточно богат. Играют свадьбу с размахом, с музыкантами, выписанными из города; каждому гостю хозяин сообщает: «Свадьба две тысячи стоила» (С., 10, 156). Новобрачный одаривает хозяев и гостей новенькими серебряными монетками. Через несколько дней он опять уезжает в город, оставив молодую жену у отца. Новая невестка Липа оказывается работящей, прилежной, но никак не может привыкнуть к своему положению в богатой семье. Аксинья же входит во вкус наживы. Фабриканты Хрымины подговаривают ее затеять собственное дело с ними на паях – постройку кирпичного завода в деревне Бутекино, где у Цыбукина есть земля. Цыбукин согласия не дает, и Аксинья затаивает злобу.

Через некоторое время приходит известие, что Анисим арестован и отдан под суд за изготовление и сбыт фальшивых денег. Старик Цыбукин, подавленный, оробевший, ездит в город хлопотать, дарит кому-то подарки, но напрасно – Анисима приговаривают к каторжным работам в Сибири. У Липы тем временем родился мальчик, она в нем души не чает. Цыбукин по совету жены завещает внуку землю в Бутекине. Узнав об этом, Аксинья приходит в ярость. Она убивает ребенка Липы, обварив его кипятком, а Липу выгоняет из дому. Та возвращается к матери и по-прежнему ходит с ней на поденную работу.

Через три года Аксинья полностью забрала в свои руки торговлю и дом; все ее боятся и слушаются. Старик, слегка повредившийся в уме, больше ни во что не вмешивается. Завод в Бутекине построен и приносит большие доходы; Аксинья распоряжается и там. Об Анисиме, отбывающем срок на каторге, уже все забыли.

Этой истории, отразившей нравы пореформенной русской деревни, писатель придает едва уловимый оттенок древнего, извечного. Повествование ведется с эпической простотой, неспешно, при минимальном авторском комментарии. И.Е. Репин, восхищаясь мастерством Чехова как стилиста, обронил: «Библия!» Сначала кажется странным: почему Библия? Но, вчитываясь в чеховскую повесть, и в самом деле мысленно сопоставляешь ее не столько с рассказами и очерками современников Чехова «из мужицкой жизни», сколько с библейскими сказаниями – то ли о гибели

грешного города Содома, то ли о возвышении и падении царя Саула, то ли о Юдифи, вкравшейся в доверие к Олоферну и обезглавившей его. А картины одушевленной природы – зловещее уханье выпи, печальное одиночество месяца, веселые хоры лягушек, кукушка, сбивающаяся со счета, – вызывают ассоциации с русским эпосом, со «Словом о полку Игореве», где солнце, тучи, звери предостерегают Игоря, трава никнет от жалости и неведомая птица Див кличет, предвещая недоброе. Начинает казаться, что в Овраге действительно «все есть» (как Чехов сказал в шутку) – все, что было и повторялось в веках.

Между тем в повести нет библейских или исторических реминисценций, нет и языковых архаизмов и уж тем более нет никакой стилизации. Нет и утрированной простонародной лексики. Вполне современным языком рассказано о современной жизни, о людях, живущих, может быть, где-то поблизости от Мелихова.

Но подобно тому, как небольшие предметы при определенном освещении отбрасывают огромные тени, так за современными событиями и лицами, освещенными гением художника, видится всечеловеческое. «Прошлое <...> связано с настоящим неразрывною цепью событий, вытекающих одно из другого» (рассказ «Студент», С., 8, 309). Формы жизни меняются, к цепи прибавляются новые звенья, но цепь не распадается, она нанизана на единый духовный стержень. И в старину, как в новое время, люди поклонялись золотому тельцу, погрязали в пороках, но и теперь, как тогда, они взыскуют правды. Поиски

правды ведутся ощупью и в темных провалах – таких, как село Уклеево.

В Уклееве обитают не рефлектирующие интеллигенты, а люди простого звания; они не рассуждают на отвлеченные темы, а живут, занимаясь своими исконными делами, – «кто к чему приставлен» (С., 10, 157). В этой среде связи с прошлым прочнее, чем у образованных, и тем отчетливее, рельефнее устойчивые человеческие типы – праведников, полуправедников, нераскаявшихся грешников и тех, кого раскаяние настигает. Все они в повести Чехова присутствуют.

Бесчестный торговец Цыбукин и фальшивомонетчик Анисим показаны в моменты запоздалого пробуждения совести. Оно приходит, когда исправить уже ничего нельзя, остается расплата за былые грехи. Анисим несет свою кару на каторге, его отец становится бессловесным приживалом в доме, обустроенном его же неправедными делами. Неправедность своей жизни старый Цыбукин начинает смутно понимать с тех пор, как узнает, что деньги, подаренные ему сыном, фальшивые. Он их смешал со своими и не может отличить настоящие от поддельных. Ему уже кажется, что все деньги, какие у него есть, – фальшивые, он боится ими пользоваться. Положивший всю жизнь на прирост денег, он кончает полным отказом от них. Этот символический мотив разрастается; искренние привязанности Цыбукина – тоже фальшь: любимый сын – преступник, любимая невестка – убийца. Старик делает вид, будто не знает, что Аксинья убила его единственного внука, но про себя-то, конечно, знает.

Знают и его домочадцы. Все видели, как разбушевавшаяся Аксинья вбежала в кухню, где Липа занималась стиркой, слышали душераздирающий крик Липы, видели, как Аксинья тотчас вышла и пошла в дом, сразу успокоившаяся, с прежней своей наивной улыбкой. Дело как будто ясное. Но все молчат. Ребенка отвозят в больницу, там он умирает. Словно по молчаливому уговору, его смерть приписывают несчастному случаю, в котором и мать отчасти повинна. «Эх, Липа, не уберегла ты внучка...» – говорит Цыбукин; эти лицемерные слова – последняя фальшивая монета, какую он пускает в ход. И добродушная Варвара вслед за ним повторяет: «...не уберегла, глупенькая...» (С., 10, 176)

Автор не разъясняет, почему никто не подумал обвинить или хотя бы заподозрить Аксинью, но читателю догадаться не трудно. Ведь Аксинья перед тем во всеуслышание (и в присутствии людей, столпившихся у ворот) грозила «осрамить» Цыбукиных, разоблачить махинации с продажей водки и все остальное. Если бы ее обвинили, она, бывшая накоротке с влиятельными лицами, все равно бы выкрутилась, а процветанию Цыбукиных пришел бы конец. Да и кому охота связываться с судами! А так все шито-крыто. Когда Аксинья после похорон ребенка нагло гонит из дому «каторжанку» Липу, хозяин дома и тут не осмеливается вмешаться.

А «глас народа»? Народ традиционно безмолвствует. Смерть младенца – вещь в деревнях обычная; о причине, может, и посудачили, потом забыли. Но

старый Цыбукин не забыл, хотя о том не говорит. Он вообще ни с кем ни о чем не говорит, стал молчальником. Формально он продолжает числиться хозяином лавки, но туда не заглядывает, денег при себе не держит, целыми днями бродит по улице или молча сидит на скамейке у церковных ворот. Если зовут обедать – идет, а не зовут – остается без еды. «А наш вчерась опять лег не евши», – говорит Варвара «равнодушно, потому что привыкла» (С., 10, 178).

Что происходит в душе Цыбукина – об этом прямо не сказано. Настроив свою повесть на эпический лад, Чехов избегает говорить «от себя». Психологического анализа нет: автор не описывает внутренний мир героев, а дает представление о нем через их «физические действия», через их немногословные реплики, не обязательно «исповедальные», а также описывая походку, одежду, обстановку. Читатель сам должен догадываться, почему изменившийся Цыбукин во всякое время года плотно запахивается в шубу, почему он сидит на скамейке не возле своего дома, а возле церкви. О чем он думает, часами молча просиживая там? Может быть, ни о чем, просто сознание затуманено, старик помешался? Нет, против такого понимания автор предостерегает: когда старика о чем-нибудь спрашивают, он отвечает «вполне разумно и вежливо, но кратко» (С., 10, 178).

Многое проясняется в финале повести – о нем позже.

Совсем другой человек Анисим Цыбукин. Его отец до пережитого душевного потрясения считал, что

живет как надо, как положено, совесть его не мучила. Анисим ведает, что творит, идет на грех сознательно, по рассудку. Он единственный из окружающих склонен рассуждать и делать выводы. Сыщицкая интуиция, которой Анисим не зря постоянно хвастает, навела его на мысль, что людей совестливых совсем нет, а если так, то и Бога, скорее всего, нет; тогда стоит ли оставаться честным? У него есть в городе и свой бес-искуситель, некто Самородов, который пишет за него письма великолепным писарским почерком и с витиеватыми выражениями. Самородов сильно нечист на руку и удачлив, пьет кофе с коньяком «по шести гривен рюмочка-с». Анисим говорит, что видит Самородова насквозь: «...все за мной ходит, не отстает, и нас теперь водой не разольешь» (С., 10, 151–152). Он и подбивает Анисима на изготовление фальшивых денег.

Примечателен разговор Анисима с Варварой – тут целая жизненная философия человека необразованного, но далеко не глупого. Варвара сетует: «Живем мы хорошо <...> только вот скучно у нас. Уж очень народ обижаем». Анисим отвечает сакраментальной фразой: «Кто к чему приставлен». Варвара возражает: «На том свете так тебе и станут разбирать, кто к чему приставлен. У бога суд праведный». «Конечно, никто не станет разбирать, – сказал Анисим и вздохнул. – Бога-то ведь, все равно, нет, мамаша. Чего уж там разбирать!» (С., 10, 157) Богомольную Варвару так удивляют эти слова, что она только всплескивает руками и смеется. Анисим смущен.

«Бог, может, и есть, а только веры нет, – сказал он. – Когда меня венчали, мне было не по себе. Как вот возьмешь из-под курицы яйцо, а в нем цыпленок пищит, так во мне совесть вдруг запищала, и, пока меня венчали, я все думал: есть бог! А как вышел из церкви – и ничего. Да и откуда мне знать, есть бог или нет? Нас с малолетства не тому учили, и младенец еще мать сосет, а его только одному и учат: кто к чему приставлен. Папаша ведь тоже в бога не верует. <...> И старшина тоже не верит в бога, <...> и писарь тоже, и дьячок тоже. А ежели они ходят в церковь и посты соблюдают, так это для того, чтобы люди про них худо не говорили, и на тот случай, что, может, и в самом деле страшный суд будет <...> Я так, мамаша, понимаю, что все горе оттого, что совести мало в людях. Я вижу насквозь, мамаша, и понимаю. Ежели у человека рубаха краденая, я вижу <...> Так целый день ходишь – и ни одного человека с совестью. И вся причина, потому что не знают, есть бог или нет» (С., 10, 157–158).

Тяжелая, неповоротливая мысль Анисима блуждает в том же заколдованном круге, что и мысли просвещенных людей, чьи умы не чета его уму, а все же и они не знают, «есть бог или нет». Если нет, то «все позволено» (мотив, частый у героев Достоевского). А если есть... Эти внутренние борения проходят через всю историю духовных поисков человечества; мелкий полицейский сыщик из нее не изъят, он в ее русле.

Пробуждение совести и одновременно веры у Анисима связано с нахлынувшими воспоминаниями детства, когда в ту самую церковь, где его теперь

«для порядка» венчают, его приводила покойная мать, когда он пел на клиросе с другими мальчиками, был чист душой и не знал ни вездесущих воров, ни Самородова. Уезжая из села, Анисим все оглядывался назад, на церковь, школу, речку, и ему «захотелось, чтобы вдруг из земли выросла стена и не пустила бы его дальше и он остался бы только с одним прошлым» (С., 10, 159).

Уже из Сибири от Анисима приходит письмо – прошение в стихах, написанное все тем же Самородовым, а внизу приписка некрасивым, неразборчивым почерком Анисима: «Я все болею тут, мне тяжко, помогите ради Христа» (С., 10, 179). Должно быть, ему даже не ответили. Не ответила и добрая Варвара, верующая во Христа.

Если распространить метафору фальшивых денег на характеры обитателей Оврага, как они изображены Чеховым, то среди них людей хороших, «неподдельных», больше, чем жестокосердых и фальшивых. Но они так равнодушно приемлют зло, так легко ему поддаются, что праведные на деле смешиваются с неправедными, как старик Цыбукин смешал поддельные монеты с настоящими. Настоящих было больше, но беда в том, что их трудно отличить. Как бы подтверждается давно замеченное: зло активно, наступательно, добро пассивно и уступчиво, поэтому первое одерживает верх. Варвара – человек несомненно добрый, даже добродетельный: она помогает бедным, но только в той мере, в какой позволяет ее муж. Она видит, что в их лавке «обман и обман», это ее

огорчает, но она не пытается как-то изменить порядки, а ведь, наверно, могла бы: муж ее любит и подчас слушает. Она благоволит к Липе, щедро угощает ее вареньем, но, как и другие, предает ее в самое тяжкое время.

В заключительной главе о Варваре сказано не много. «Варвара еще больше пополнела и побелела и по-прежнему творит добрые дела, и Аксинья не мешает ей. Варенья теперь так много, что его не успевают съедать до новых ягод; оно засахаривается, и Варвара чуть не плачет, не зная, что с ним делать» (С., 10, 178–179). Сближение в одной строке «добрых дел» и варенья достаточно красноречиво, больше добавлять ничего не нужно. Добрая женщина сама становится подобна засахаренному варенью, от которого мало проку.

Интересна колоритная фигура плотника Елизарова, по прозвищу Костыль. Это человек трудовой и нестяжатель. Когда-то его покойная жена все уговаривала его купить дом или хотя бы лошадь (средства, значит, были), а он «только пряники ей покупал, больше ничего» (С., 10, 179). Лошадь Костылю не нужна, он всюду ходит пешком. Своей профессией гордится: «И святой Иосиф был плотник», значит, плотник старше купца. «Кто трудится, кто терпит, тот и старше» (С., 10, 163), – изрекает Костыль. Всех он называет деточками, призывает жить в мире и согласии, смех у него мешается со слезами. На селе его считают чем-то вроде полублаженного, полушута, но относятся по-доброму. Однако за благодушным

юродством нет-нет да и проглянет лицо человека осторожного, себе на уме. Свои соображения о превосходстве плотника над купцом Костыль высказывает не самому купцу (владельцу кожевенного завода, у которого Костыль служит подрядчиком), а в разговоре с Липой. Перед купцом он благоразумно молчит. Когда же Липа доверчиво рассказывает ему, как страшно жить в доме Цыбукиных, он отвечает только неопределенными междометиями, явно не желая вмешиваться в цыбукинские дела.

В конце мы присутствуем при разговоре Костыля и старого сторожа Якова, которые сидят на той же скамье, что и старый Цыбукин. Яков возмущается поведением Аксиньи, выгнавшей свекра «из собственного дома», говорит, что на суде ее бы не похвалили. В ответ Костыль невозмутимо замечает: «Баба ничего, старательная. В ихнем деле без этого нельзя... без греха то есть» (С., 10, 179).

Невинная душа – поденщица Прасковья, мать Липы. Но она до того забита и запугана жизнью, что боится всего, боится даже выйти из кухни, когда приезжают сватать ее дочь. «И зачем ты отдала меня сюда, маменька!» – говорит Липа. «Замуж идти нужно, дочка. Так уж не нами положено», – отвечает Прасковья (С., 10, 165). Она безропотно покорна тому, что «не нами положено», а что-то «положить» самой для нее невозможно.

Наряду со всеми этими светотеневыми характерами в повести показаны натуры совершенно цельные – Аксинья и Липа. Собственно, они и есть глав-

ные лица, к ним сходятся все нити повествования, через отношение к этим двум женщинам уясняются характеры остальных персонажей. Они – два полюса, между которыми пролегает художественное пространство повести. Одна – воплощенное зло, не сознающее себя злом. Другая – чистейшее беспримесное добро, также себя таковым не сознающее. Всякий самоанализ неведом ни той, ни другой; они действуют согласно своей природе, как змея и жаворонок, которым они уподоблены (это не сравнение, а именно уподобление, оно намеренно повторяется автором). Женщина-дьявол и женщина-ангел – такой романтический контраст вообще-то не свойствен поэтике Чехова, строящейся на полутонах; «В овраге» – кажется, единственное его произведение, где противопоставление дано открыто. И нужно было великое мастерство Чехова – скорее волшебство, чем мастерство, – чтобы при этом ни на шаг не отступить от жизненной достоверности, не допустить налета сочинительства. И Аксинья и Липа вполне реальны, читатель не сомневается, что «есть женщины в русских селеньях», похожие на них.

Тип «демонической женщины» в литературе не нов, но Чеховым он представлен по-новому. У прежних писателей, не только у романтиков, а, например, у Тургенева (Полозова в «Вешних водах») он обладает неотразимым опасным обаянием. Чехов деромантизирует образ красивой хищницы уже в раннем рассказе «Тина», а «В овраге» окончательно его развенчивает. Деревенская хищница грубее и проще

своих аристократических сестер, низменность ее побуждений ничем не прикрыта. Без роскошных аксессуаров, без тонких обманных речей, без «приторного аромата жасмина» зло предстает в своем незавуалированном виде.

Аксинья, как и Липа, взята из бедной семьи, а хочет быть «сама себе купчихой», только и всего. К этому же стремятся многие женщины, не говоря уже о мужчинах, большого греха тут еще нет; страшно другое – средства, которые пускаются в ход для достижения элементарной цели. Убийство ребенка, этой цели мешавшего, не вызывает у Аксиньи ни малейших угрызений совести, так как совести у нее просто нет, она рождена без этого, как другие рождаются с физическими изъянами. Леди Макбет хотя бы в сомнамбулическом сне все-таки старалась отмыть руки от крови; Аксинья спокойно убила бы и собственного ребенка, если бы он мешал ее планам. Садистского желания причинять зло ради зла у нее тоже нет: она не препятствует добрым делам Варвары, если они не мешают ее собственным. Но все, что стоит на ее пути, она без колебаний сметает.

В глазах Хрыминых, Цыбукиных и появляющегося под занавес пожилого помещика Аксинья очень привлекательна. Она щеголиха, ходит по праздникам в шляпке и с зонтом, стройна и красива, а главное – деловита и расчетлива. Красота Аксиньи какая-то не совсем человеческая – немигающие глаза и застывшая на губах наивная улыбка. Она и действительно наивна как существо стихийное, змеиной

породы. При маскообразной застылости лица она наделена бешеной динамической активностью: «весь день бегала, подобрав свои юбки и гремя ключами, то в амбар, то в погреб, то в лавку» (С., 10, 145). Когда в доме готовились к свадьбе Анисима, Аксинья, «завитая, без платья, в корсете, в новых скрипучих ботинках носилась по двору как вихрь, и только мелькали ее голые колени и грудь» (С., 10, 152–153), – тут уже что-то напоминающее молодую ведьму на помеле. «И скажи, сделай милость, когда она спит!» – удивляется Липа. «С полчасика поспит, а там вскочит, ходит, все ходит, заглядывает: не сожгли б чего мужики, не украли б чего... Страшно с ней...» (С., 10, 161) Аксинья пока еще не сделала Липе ничего худого, но уже внушает ей страх.

Есть в повести эпизод, показывающий своеобразное обаяние Аксиньи – обаяние животного. Только что в доме узнали, что подарок Анисима – фальшивый. Наступает беспокойная душная ночь. Липа с матерью ночуют в сарае, их будят шаги – это Аксинья. «Тут, пожалуй, прохладней... – проговорила она, потом вошла и легла у самого порога, и луна освещала ее всю. Она не спала и тяжко вздыхала, разметавшись от жары, сбросив с себя почти все – и при волшебном свете луны какое это было красивое, какое гордое животное!» (С., 10, 165) Прекрасное нагое тело, освещенное луной, – словно картина искусного живописца: как не поддаться чарам. Но вот снова шаги – старик Цыбукин, мучимый беспокойством, разыскивает Аксинью, чтобы спросить, бросила ли

она мешок с фальшивыми монетами в колодец, как он велел. «Вот еще, добро в воду бросать! Я косарям отдала...» – отвечает Аксинья. И сразу очарование пропадает. «Ах, боже мой! – проговорил старик в изумлении и испуге. – Озорная ты баба... Ах, боже мой!» (С., 10, 165). Тут и старик Цыбукин начинает бояться своей красавицы невестушки.

Обычно сдержанная, она превращается в фурию, когда узнает, что Бутекино, «ее земля», отдано сыну Липы. Она буйствует, исступленно вопит: «Вы у меня сгорите со срама! Вы у меня в ногах наваляетесь!», срывает с веревки белье, развешенное для просушки, топчет его ногами, а свои юбки и рубашки швыряет Степану, крича, чтобы он немедленно собирался ехать к ее родителям: «...с арестантами я не хочу жить!» (С., 10, 171) Куда девается красота Аксиньи! Побагровевшее искаженное лицо, косые от злобы глаза страшны. Теперь уже всех охватывает цепенящий страх. Степан так и стоит с грудой мокрого белья, а после того, как Аксинья, совершив свое ужасное дело, молча выходит из кухни, он начинает снова развешивать белье на веревку, поняв, что теперь Аксинья уже никуда не уйдет: незачем. Ее преступление стало ее победой.

Уходит не она, а Липа, провожаемая напутствием Аксиньи: «Пошла вон со двора, и чтоб ноги твоей тут не было, каторжанка!» (С., 10, 177)

В произведениях художественной литературы ангелоподобные женщины выглядят, как правило,

бледнее, худосочнее демонических. Потому ли, что ангелов в жизни не бывает, или потому, что зло понятнее добра, они как-то не удаются писателям. Но Чехов и здесь оригинален. В галерее созданных им женских образов нет более трогательного и прелестного, чем образ Липы, женщины-жаворонка, поющей свою простую песенку небесам.

Липу выдали замуж почти девочкой, должно быть лет шестнадцати. Муж пренебрежительно говорит о ней: «Да какая-то она чудная. Не понимает ничего, молчит все» (С., 10, 158). Варвара ласково называет ее глупенькой. На самом деле она умна и наблюдательна – это видно из ее доверительных разговоров с Костылем, – а главное, одарена безошибочной интуицией. Ее никто не обижает у Цыбукиных, но она с первых же дней чувствует атмосферу зла в этом доме. «Богато живут, только страшно у них <...> И-и, как страшно!» «Первое, как свадьбу сыграли, Анисима Григорьича боялась. Они ничего, не обижали, а только как подойдут ко мне близко, так по всей по мне мороз, по всем косточкам <...> А теперь Аксиньи боюсь <...> Она ничего, все усмехается, а только часом взглянет в окошко, а глазы у ней такие сердитые и горят зеленые, словно в хлеву у овцы» (С., 10, 160).

Варвара говорит «скучно у нас», Липа – «страшно у них». Разница этих сходных реплик значительна. Варваре только скучно, а Липе страшно; Варвара говорит «у нас», то есть не отделяет себя от неправедного дома, а Липа – «у них»; она не чувствует себя

принадлежащей к семье Цыбукиных и только тем спасается, что продолжает и здесь вести прежний образ жизни поденщицы. Старый Цыбукин, проводив Анисима в город, не узнает своей младшей невестки: при муже она была словно окаменевшей, скованной и все молчала, а теперь «вдруг повеселела. Босая, в старой, поношенной юбке, засучив рукава до плеч, она мыла в сенях лестницу и пела тонким серебристым голоском, а когда выносила большую лохань с помоями и глядела на солнце со своей детской улыбкой, то было похоже, что это тоже жаворонок» (С., 10, 159).

Есть что-то безмятежно-райское в том, как Липа, сама еще дитя, играет со своим ребенком. «Это был маленький ребеночек, тощенький, жалкенький, и было странно, что он кричит, смотрит и что его считают человеком и даже называют Никифором. Он лежал в люльке, а Липа отходила к двери и говорила, кланяясь:

– Здравствуйте, Никифор Анисимыч!

И бежала к нему опрометью и целовала <...> А он задирал свои красные ножки, и плач у него мешался со смехом, как у плотника Елизарова <...>

Она подбрасывала его на руках и говорила в восхищении:

– Ты вырастешь большо-ой, большой! Будешь ты мужи-ик, вместе на подёнку пойдем! На подёнку пойдем!

– Ну-у! – обиделась Варвара. – Какую там еще подёнку выдумала, глупенькая? Он у нас купец будет!

Липа запела тихо, но немного погодя забылась и опять:

– Вырастешь большо-ой, большой, мужи-ик будешь, вместе на подёнку пойдем!» (С., 10, 167)

Липе совсем не хочется, чтобы ее сын стал купцом. Она знает купцов Хрыминых, из-за которых ее дядя Прохор отбился от крестьянской работы и побирался, знает Аксинью, выходящую в купчихи; с этим вожделенным званием связано для Липы все, что ее отвращало и пугало, а поденка кажется ей привольной жизнью, утраченной свободой, как посаженной в клетку птице. Она и ее мать «родились нищими и готовы были прожить так до конца, отдавая другим все, кроме своих испуганных кротких душ <...>.

Но, казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» (С., 10, 163, 165–166). Это говорит за Липу Чехов, она сама не смогла бы найти такие слова, – но так она чувствует, и это чувство поднимает ее высоко над удушливыми туманами Оврага, не дает ее душе ожесточиться даже в минуты великой скорби.

Описание того, как Липа возвращается из больницы с мертвым тельцем своего мальчика, – лучшие страницы повести. Она начинает свой путь при захо-

де солнца, спускается с горы в долину, сгущается темнота, настает ночь. В поселке и в поле ни души, но воздух наполнен весенними голосами – поют соловьи, кукует кукушка, где-то вдали заунывно кричит выпь, в пруду перекликаются лягушки. Липа идет как во сне, сбивается с дороги, хотя дорога ей известна. «...Не было соображения, как идти; месяц блестел то спереди, то справа, и кричала все та же кукушка, уже осипшим голосом, со смехом, точно дразнила <...> Липа шла быстро, потеряла с головы платок... Она глядела на небо и думала о том, где теперь душа ее мальчика: идет ли следом за ней или носится там, вверху, около звезд, и уже не думает о своей матери? О, как одиноко в поле ночью, среди этого пения, когда сам не можешь петь, среди непрерывных криков радости, когда сам не можешь радоваться, когда с неба смотрит месяц, тоже одинокий, которому все равно – весна теперь или зима, живы люди или мертвы...» (С., 10, 173)

В минуту, когда одиночество становится невыносимым, Липа вдруг слышит человеческие голоса, видит слабый свет догорающего костра. Двое возчиков, старик и молодой, запрягают лошадей. Следует замечательная сцена их разговора с Липой – эпизод как будто побочный, не имеющий прямого отношения к сюжету, но, по существу, он является смысловой доминантой повести.

Липа говорит старику, что идет из больницы: «Сыночек у меня там помер. Вот домой несу». Старик отвечает простой, вроде как равнодушной фразой:

«Это ничего, милая. Божья воля», и тут же торопит своего товарища поскорее запрягать. Тот не может отыскать дугу в темноте. Старик раздувает уголек и при свете, вспыхнувшем на мгновение, Липа видит его лицо. «...Взгляд его выражал сострадание и нежность. – Ты мать, – сказал он. – Всякой матери свое дитё жалко». И Липа спрашивает его: «Вы святые?» Вопрос детский, вопрос странный, но в устах Липы естественный: огонек лучины осветил лицо незнакомого старика, как зажженная лампада перед иконой, и стал виден лик сострадательный и нежный – сердцу от него стало легче. Старик и не удивляется вопросу Липы, а отвечает совсем просто: «Нет. Мы из Фирсанова» (С., 10, 174).

Возчики подсаживают Липу на подводу с мешками и бочками. Дорогой она рассказывает старику, как мучился ее мальчик перед смертью, и задает вечный, всегда безответный вопрос – вопрос Иова: зачем страдает безвинный? «Когда мучается большой человек, мужик или женщина, то грехи прощаются, а зачем маленькому, когда у него нет грехов? Зачем?» Старик из Фирсанова честно отвечает, что не знает. После долгого молчания он добавляет: «Всего знать нельзя, зачем да как. <...> Птице положено не четыре крыла, а два, потому что и на двух летать способно; так и человеку положено знать не все, а только половину или четверть. Сколько ему надо знать, чтоб прожить, столько и знает» (С., 10, 175).

(Здесь отголосок мыслей самого Чехова. Он писал Суворину, а потом Щеглову, что писателю не следует

делать вид, будто он «понимает то, чего не понимает никто... Толпа думает, что она все знает и все понимает; и чем она глупее, тем кажется шире ее кругозор. Если же художник, которому толпа верит, решится сказать, что он ничего не понимает из того, что видит, то уж это одно составит большое знание в области мысли и большой шаг вперед» (П., 2, 281). Чехов ссылается при этом на Сократа и Вольтера. В Овраге старый крестьянин – деревенский Сократ – образно выражает то же самое.)

И еще спрашивает Липа: сколько дней душа умершего человека ходит по земле? И этого старик не знает. Молодой возчик Вавила, который «в школу ходил», тот уверенно отвечает: «Девять дён» (С., 10, 176). Но в незнании старика больше мудрости, чем в «знании» Вавилы.

Старик твердо знает одно: «Жизнь долгая – будет еще и хорошего и дурного, всего будет. Велика матушка Россия!» Он исходил ее всю: был на Амуре, на Алтае, в Сибири пахал землю; из Сибири пешком возвращался в родные края, босой, голодный, бабу в Сибири похоронил, а дома у него ни кола ни двора, теперь живет в батраках. Вроде бы жизнь тяжелая, пропащая, но: «Вот и помирать не хочется, милая, еще бы годочков двадцать пожил; значит, хорошего было больше». И снова повторяет, оглядываясь по сторонам, как бы окидывая взором ее огромные пространства: «Велика матушка Россия!» (С., 10, 175)

Этот странник, повстречавшийся Липе ночью, промелькнувший и исчезнувший – даже имя его она

не узнала, – казалось бы, не сказал ей ничего утешительного и не ответил на мучившие ее вопросы. Но уже один его сострадательный взгляд облегчил тяжесть горя, а прозвучавшее в его словах примирение с жизнью должно было запасть ей в душу надолго, как призыв не бояться жизни.

Мы снова видим Липу в эпилоге, по прошествии трех лет. С внешней стороны в ее жизни не произошло перемен к лучшему. В то время как Аксинья далеко продвинулась к намеченной цели и метит выше, Липа, потеряв и ребенка и место в семье, по-прежнему ходит со своей больной матерью на поденные работы. Выйти замуж и завести новую семью ей нельзя – она состоит в браке с Анисимом, которого не знала и боялась, с каторжником, наверно и забывшим, что его когда-то с кем-то венчали. Можно ожидать, что и красота Липы поблекла от тяжелой работы, и сама она стала забитой и робкой, как ее мать, или ожесточилась сердцем. Оказывается, нет – жаворонок поет!

Вот финал повести. Ясным осенним вечером, когда село тонет в сумерках, а солнце еще блестит на дороге, ведущей вверх, толпа женщин возвращается со станции, где они занимались неженским трудом – грузили в вагоны кирпич (с того самого Аксиньиного завода). «Они пели. Впереди всех шла Липа и пела тонким голосом, и заливалась, глядя вверх на небо, точно торжествуя и восхищаясь, что день, слава богу, кончился и можно отдохнуть. В толпе была ее мать, поденщица Прасковья, которая шла с узелком в руке

и, как всегда, тяжело дышала». По дороге встречается им сначала Костыль (Липа его весело приветствует: «Здравствуй, Макарыч! Здравствуй, голубчик!»), а потом плетущийся неверным шагом старик Цыбукин «...И стало вдруг тихо-тихо. Липа и Прасковья немножко отстали, и, когда старик поравнялся с ними, Липа поклонилась низко и сказала:

– Здравствуйте, Григорий Петрович!

И мать тоже поклонилась. Старик остановился и, ничего не говоря, смотрел на обеих; губы у него дрожали и глаза были полны слез. Липа достала из узелка у матери кусок пирога с кашей и подала ему. Он взял и стал есть.

Солнце уже совсем зашло; блеск его погас и вверху на дороге. Становилось темно и прохладно. Липа и Прасковья пошли дальше и долго потом крестились» (С., 10, 180).

В этой заключительной сцене так мало слов, а как много сказано. Теперь становится ясно, что Григорий Цыбукин все время помнил свою вину перед Липой, что она его простила и он это понял. Кусок пирога – не подаяние нищей поденщицы богатому торговцу, а знак прощения. Им она снимает самый тяжкий камень с сердца старика, изнемогшего под грузом собственных грехов.

Эта финальная сцена могла бы называться «Ныне отпущаеши».

Повесть «В овраге» уже при появлении в печати произвела огромное впечатление и вызвала много-

численные отклики. И тогда, и в советское время критика находила в ней благодарный материал для социологического анализа. Но такой подход отчасти заслонял общечеловеческое и нравственное содержание повести. Оно не открывается ключом социологии, а забирает гораздо глубже. Вероятно, можно согласиться с писателем Борисом Зайцевым, младшим современником Чехова, который уже в 50-х годах XX века писал: «Для марксизма могло быть в повести интересно только внешнее: что Цыбукин "кулак", что в его лавке продавали иногда тухлое, что рабочие жили плохо, а фабриканты Хрымины хорошо.

На самом деле все сложнее»[3].

И сложнее, и шире. Безупречно реалистическое повествование о жизни села Уклеева предстает художественной моделью большого мира, где истинные ценности так же перемешаны с мнимыми, как деньги Цыбукина перемешаны с фальшивыми, но поиски настоящей правды не прекращаются. И, как пишет Борис Зайцев, «зло, и грубость, и жадность, жестокость внешне победительны. Но, как и в "Дяде Ване", внутренне побеждают смиренные и святые»[4].

---

[1] *Бунин И.А.* Указ. соч. Т. 9. С. 226.

[2] *Щукин С.Н.* Из воспоминаний об А.П. Чехове. С. 543.

[3] *Зайцев Б.* Чехов. М., 2000. С. 157.

[4] Там же. С. 158.

ЖЕНСКИЙ ВОПРОС
(«Ариадна», «Душечка»)

В 1883 году, будучи студентом медицинского факультета, Чехов задумывал научный труд «История полового авторитета», о чем сообщал в письме старшему брату Александру и приглашал его в соавторы. Предполагалось начать с обзора естественной истории, проследить, имеется ли превосходство мужского пола над женским у низших организмов, насекомых, рыб, птиц, млекопитающих, перейти затем к человеческому обществу. Молодой автор предполагал, что природа не терпит неравенства и стремится к совершенному организму, поэтому у млекопитающих животных мужской авторитет слабее, чем у птиц, у человека – еще слабее, однако же сохраняется, поскольку 9-месячное вынашивание плода имеет своим следствием частичную атрофию организма. Делается отважный прогноз на будущее: «природа или уменьшит этот срок, или же создаст что-либо другое». А пока автор признает: мужчина выше женщины. «Женщина – везде пассивна»; «Она хороший врач, хороший юрист и т. д., но на поприще *творчества* она гусь. Совершенный организм – творит, а женщина ничего еще не создала. Жорж Занд не есть ни Ньютон, ни Шекспир»; «Но из того, что она

еще дура, не следует, что она не будет умницей: природа стремится к равенству <...> Нужно помогать природе». Помощь эта должна осуществиться через соответствующее воспитание (подразумевается: женщину следует воспитывать наравне с мужчиной) (П., 1, 63–65).

Этот замысел, очевидно, возник у молодого Чехова как отклик на дебаты о женской эмансипации, которые тогда оживленно велись. Он захотел поставить все на естественнонаучную почву, но, как видно, скоро убедился, что так не получится: нет прямой связи между сроком беременности и пассивностью женщины в общественной жизни и творчестве; изучение половой жизни насекомых и птиц тут едва ли что-нибудь даст. Уже в следующем письме к брату Чехов упоминает о своем проекте вскользь, без прежнего увлечения и говорит, что писал то письмо «в хмельном виде» (П., 1, 72).

Он так и не написал «Историю полового авторитета», зато через двенадцать лет написал «Ариадну», а еще через три года – «Душечку».

Оба рассказа затрагивают злободневный «женский вопрос». И оба, особенно первый, несут в себе некоторые отголоски несостоявшегося юношеского трактата.

Герой «Ариадны» Шамохин рассказывает случайному знакомому (известному писателю) историю своего неудачного романа с красивой, изящной, образованной девушкой, которая на поверку оказалась существом лживым, хитрым, бездушным, с един-

ственной целью жизни – нравиться мужчинам. Разочаровавшись в Ариадне, которую прежде поэтизировал и любил возвышенной любовью, Шамохин становится женоненавистником. Свойства Ариадны он приписывает женщинам вообще, главным образом городским интеллигентным женщинам. Для деревенских Шамохин делает некоторое исключение – в деревне женщина «так же мыслит, чувствует и так же усердно борется с природой во имя культуры, как и мужчина» (С., 9, 130).

Эта оговорка имеется и в наброске к трактату о половом авторитете. Там Чехов писал (ссылаясь на австрийского писателя Захер-Мазоха): «...Среди крестьянства авторитет не так резко очевиден, как среди высшего и среднего сословий. У крестьян: одинаковое развитие, одинаковый труд и т. д.» (П., 1, 66). Явная перекличка с мыслями молодого Антоши Чехонте прослеживается и в рассуждениях Шамохина о воспитании, по тем временам очень радикальных. Шамохин говорит: «В городах все воспитание и образование женщины в своей главной сущности сводятся к тому, чтобы выработать из нее человека-зверя, т. е. чтобы она нравилась самцу и чтобы умела победить этого самца. <...> Нужно, чтобы девочки воспитывались и учились вместе с мальчиками, чтобы те и другие были всегда вместе. <...> Внушайте девочке с пеленок, что мужчина прежде всего не кавалер и не жених, а ее ближний, равный ей во всем. Приучайте ее логически мыслить, обобщать, и не уверяйте ее, что ее мозг весит меньше мужского и что

поэтому она может быть равнодушна к наукам, искусствам, вообще культурным задачам. <...> Затем должно быть полнейшее равноправие в обыденной жизни. Если мужчина подает даме стул, или поднимает оброненный платок, то пусть и она платит ему тем же» (С., 9, 131–132).

Биологические причины неравенства полов Шамохин отвергает. «Надо также бросить эту манеру ссылаться на физиологию, на беременность и роды, так как, во-первых, женщина родит не каждый месяц; во-вторых, не все женщины родят, и, в-третьих, нормальная деревенская женщина работает в поле накануне родов – и ничего с ней не делается» (С., 9, 131). Эта тирада полемически направлена против «естественнонаучного» обоснования неравенства, которое некогда принималось Чеховым.

Рассказ «Ариадна» построен как исповедь Шамохина перед писателем, едущим вместе с ним на пароходе; судя по всему, этот писатель выражает мысли самого Чехова. Он выслушивает Шамохина, не перебивая, без всяких замечаний, но когда тот переходит от рассказа о своей жизни к общим суждениям о женщинах и говорит: «Эта отсталость интеллигентной женщины угрожает культуре серьезной опасностью; в своем регрессивном движении она старается увлечь за собой мужчину», писатель с ним не соглашается. «Я спросил: зачем обобщать, зачем по одной Ариадне судить обо всех женщинах? Уже одно стремление женщин к образованию и равноправию полов, которое я понимаю как стремление к справед-

ливости, само по себе исключает всякое предположение о регрессивном движении» (С., 9, 130–131). В первоначальном тексте писатель, кроме того, говорил: «...Мне приходится встречать немало женщин образованных, вполне интеллигентных, великодушных, проникнутых благородными стремлениями, женщин, которые мыслят и работают нисколько не хуже мужчин» (С., 9, 403).

Эти немногословные реплики «писателя» (да и вообще присутствие «писателя») были бы не нужны, если бы Чехов не опасался, что взгляды женоненавистника Шамохина могут быть приняты читателями за его собственные. Тем более что незадолго до «Ариадны», в том же 1895 году был опубликован рассказ «Супруга», в котором образ женщины-хищницы, корыстной и лживой, дан еще более остро, без малейшего снисхождения.

В действительности взгляды Чехова на «женский вопрос» существенно эволюционировали за двенадцать лет и теперь, в пору его творческой зрелости, были именно такими, как у собеседника Шамохина, то есть вполне сочувственными. Вместе с тем, верный принципу справедливости и беспристрастности, он так же мало склонен был идеализировать «женщин вообще» (как это делает, например, герой рассказа «На пути»), как и осуждать их скопом подобно герою «Ариадны». Тип женщины-хищницы, захватчицы, но не открытой, а лицемерной, постоянно притворяющейся Чехов обнаруживал на разных уровнях, в различной социальной среде и был к нему

беспощаден. Это и «Ариадна», и «Супруга», и героиня рассказа «Тина», и Наташа из «Трех сестер», и деревенская хищница – самая страшная – Аксинья. Они разные, но хищная хватка и лживость – их общие черты. «Ох, не верьте им, они очень, очень хитры!» – говорит Шамохин (С., 9, 131). Хитрые, хамелеонные существа, прикидывающиеся, по мере надобности, то трогательно-беспомощными, то поэтическими натурами, то заботливыми, то погруженными в умственные интересы, – все ради того, чтобы нравиться, покорять, порабощать. Жертвами их чаще всего становятся мужчины простосердечные и доверчивые, такие, как Андрей Прозоров в «Трех сестрах». Жертвы разочаровываются, спохватываются, когда уже поздно. Прозоров находит свою жену «этаким шаршавым животным» (С., 13, 178), но подчиняется ей беспрекословно. Такая же участь ждет Шамохина, если ему не удастся избежать брака с Ариадной. В конце рассказа он знакомит с ней своего попутчика писателя. «Она крепко-крепко пожала мне руку и, глядя на меня с восхищением, поблагодарила сладко-певучим голосом за то удовольствие, какое я доставляю ей своими сочинениями. – Не верьте, – шепнул мне Шамохин, – она ничего вашего не читала» (С., 9, 132).

Откуда у женщин – именно у женщин – такая предрасположенность к мимикрии? Если бы Чехов в свою зрелую пору вернулся к замыслу «Истории полового авторитета», он, вероятно, искал бы истоки женских пороков и слабостей не в физиологии,

а в социальной сфере, в общественном статусе женщины, имеющем глубокие исторические корни и выраженном пословицей «Курица не птица, баба не человек». Испокон веков женщина подчинялась мужу, была на рабском положении, которое вынуждало ее хитрить и лукавить. Не случайно появилось отражающее одну из черт рабской психологии выражение «лукавый раб». Женщине нередко удавалось верховодить в семье, навязывать мужу свою волю – для этого нужно было притворяться, прибегать к ухищрениям, уверткам, так как добиться чего-либо собственными силами и умом, помимо мужа, все равно невозможно. «Худой муж умрет, добрая жена по дворам пойдет»; «С ним горе, а без него вдвое»; «Птица крыльями сильна, жена мужем красна» – таких пословиц тоже сложено много.

В просвещенном XIX веке, тем более в культурной среде, уже не считали, что «баба не человек»; высказываться в этом смысле мог только какой-нибудь одичавший степной помещик – на то он и «печенег» (в одноименном рассказе Чехова). Напротив: женщину поэтизировали как существо нежное, изящное, с утонченными чувствами, удаленное от грубой прозы, в которую погружены мужчины. Тут было немало лицемерия, поскольку «половой авторитет» все равно сохранялся: необходимым женским уделом по-прежнему мыслились только замужество, семья, занятие домом и детьми. Обычай «вывозить в свет» юных девиц был, в сущности, формой приискания для них выгодных женихов, этим озабочены

были не столько девицы, сколько их маменьки. С резкой прямотой о том говорится в «Крейцеровой сонате» Льва Толстого: «Ах, происхождение видов, как это интересно! Ах, Лиза очень интересуется живописью! А вы будете на выставке? <...> Моя Лиза без ума от музыки. А вы почему не разделяете эти убеждения? А на лодках!..» А мысль одна: «Возьми, возьми меня, мою Лизу! Нет, меня! Ну, хоть попробуй!..»[1]

Интерес Лизы (Нади, Вари, Маши) к музыке, живописи, даже к происхождению видов, служил ей украшением, как наряды и косметика, помогал завлечь интеллигентного мужа, но после того как цель достигнута, становился излишним придатком к семейной жизни – доступ к профессиональным занятиям наукой, искусством, вообще к большинству «мужских» профессий был или закрыт, или затруднен. Шамохин говорит о женском образовании: «Учиться в институте трем языкам и алгебре и потом, вступая в жизнь, не знать, что делать с этими языками и алгеброй <...> какое это образование?» (С., 9, 403)

Двусмысленное, фальшивое положение женщины в интеллигентной среде содействовало формированию характеров, подобных Ариадне. Извечная раба стремилась поработить своего извечного поработителя, восторжествовать над ним, пуская в ход женские чары, которые он сам же ей приписал в качестве главного ее достоинства. Она научилась манипулировать чарами расчетливо, для вполне материальных целей. Тут было и подсознательное желание отомстить угнетателям-мужчинам, взять

реванш. Огромные средства, которые вкладывались в промышленное производство предметов роскоши, изысканных женских нарядов, ювелирных безделушек, также были своеобразной данью, взимаемой с мужчин за их «половой авторитет», выкупом за правовое унижение женщин. Бескомпромиссный Шамохин находит, что для достижения равенства полов женщина «должна одеваться, как мужчина. Губную помаду, пудру, папильотки, всю эту мерзость, конечно, за борт» (С., 9, 404).

Не разделяя ни крайностей взгляда Шамохина на женский вопрос, ни крайностей феминизма, Чехов прекрасно понимал несправедливость женского бесправия, ведущего к психической ущербности как женщин, так и мужчин. (Это ясно выражено не только в «Ариадне», но в рассказах «Бабы», «Анна на шее» и других.) Однако он был совершенно не склонен извинять Ариадну и подобных ей как жертву социальных условий. Он вообще не признавал оправдательных ссылок на влияние среды, веяния времени, наследие крепостничества, неправильное воспитание и так далее. По Чехову, человек ответственен за себя и не должен перелагать свою личную вину на «условия». Герой «Дуэли» Лаевский жалок, пока усиленно ищет самооправдания в том, что он принадлежит к поколению «лишних людей», живет в «наш нервный век», что «дворянство вырождается» и пр., – настоящим человеком он становится, когда осознает, что быть таковым или не быть, зависит от него самого и ни от кого больше. Героини «В овраге»,

Аксинья и Липа, взращены в одинаковых условиях: обе взяты в богатый дом из бедной семьи, выданы за нелюбимых мужей, обе работают на своего свекра Цыбукина. Но одна – лютая хищница, другая – сама чистота. Нельзя думать, будто Чехов не видел или недооценивал ненормальностей общественных отношений, – он их отлично видел и показывал. Но не считал этот фактор определяющим характеры и поведение личностей. Позицию Чехова, как мы помним, верно формулирует персонаж романа Гроссмана «Жизнь и судьба»: «...Люди хороши и плохи не оттого, что они архиереи или рабочие, татары или украинцы, – люди равны, потому что они люди»[2].

Женщины хороши и плохи не оттого, что они «слабый пол» или «прекрасный пол»; просто они такие же люди, как мужчины, и их стремление к равноправию справедливо – в этом Чехов был убежден. По собственному жизненному опыту он знал, что женщины действительно «мыслят и работают нисколько не хуже мужчин», а иногда и лучше. Как беллетрист и драматург, он постоянно общался с женщинами-литераторами, музыкантшами, художницами, со знаменитыми актрисами – одна из них стала его женой. Как врач, встречался с выдающимися женщинами-врачами, в их числе были сестры Линтваревы; памяти З.М. Линтваревой, которую крестьяне называли святой, Чехов посвятил некролог. Среди его близких знакомых была женщина-математик О.П. Кундасова («астрономка»); в одном из писем Суворину Чехов писал: «...Слушал ученый спор ее с зоологом

Вагнером... Мне показалось, что в сравнении с нею ученый магистр просто мальчишка» (П., 4, 263). В другом письме: «Жан Щеглов <...> большой противник всяких ересей, в том числе и женского ума. А между тем, если сравнить его, например, хотя бы с Кундасовой, то перед нею он является маленькой монашенкой» (П., 5, 49–50).

При всем том различие между полами, не только физиологическое, но, что важнее, психологическое, несомненно существует, оно неотменимо, и потому полному их уравниванию во всем, какого требует Шамохин, Чехов, видимо, не сочувствовал. По его признанию, он ценил в женщинах красоту; для него много значило умение женщины одеваться со вкусом, а главное – то неуловимое, что именуется женственностью. *Женщина может делать все, что может мужчина, но хорошо, если она делает это по-женски, а не по-мужски.*

Среди чеховских героинь есть такие, которые «мыслят и работают нисколько не хуже мужчин», но им как бы чего-то недостает. Полина Рассудина («Три года») – чистейший образец эмансипированной женщины. Живет собственным трудом, умна, гордится своей независимостью, презирает «милостивое внимание господ мужчин» (С., 9, 73) и никому не позволяет платить за себя в ресторане. Она любит Лаптева совершенно бескорыстно и сильно, но после его женитьбы на Юлии с гордой решимостью вырывает его из своего сердца – она человек, сильный духом и волевой. Но что-то мешает ей быть

настоящей женщиной – то ли прямолинейная резкость суждений, то ли безликость и неуютность ее жилья, то ли несколько смешные выпады против «господ мужчин».

Дело не в том, что Рассудина некрасива и не первой молодости. Вот другая эмансипированная женщина, очень красивая и молодая – Лидия Волчанинова, с головой погруженная в земскую деятельность («Дом с мезонином»). Деятельность полезная, хотя и не масштабная – устройство сельских школ, библиотечек, медицинских пунктов, забота о том, чтобы «прокатить» на выборах некоего Балагина, который «забрал в свои руки весь уезд». «Лида может полюбить только земца, увлеченного так же, как она, больницами и школами», – говорит художник. «О, ради такой девушки можно не только стать земцем, но даже истаскать, как в сказке, железные башмаки» (С., 9, 183). Железные башмаки вспомнились не случайно: что-то железное, негибкое, неженственное есть в натуре Лиды. Она всегда уверена в своей правоте, нетерпима к чужим мнениям, деспотична. Всецело занятая «помощью ближним», она словно не замечает самого ближнего человека – свою младшую сестру – и хладнокровно лишает ее счастья, якобы для ее же пользы.

«Приучайте её (женщину. – *Н.Д.*) логически мыслить, обобщать», – говорит Шамохин (С., 9, 131). В повести «Моя жизнь» жена Мисаила Полознева Маша логически мыслит ничуть не хуже, если не лучше, чем ее муж. К тому же она красива, обаятельна,

благородно проста в общении, артистична. Хорошо поет, под конец решает стать певицей – не с тем, чтобы прельщать мужчин, а потому что «искусство дает крылья» (С., 9, 259). «Великолепная Маша» – называет ее муж (С., 9, 261), она напоминает ему экзотическую птицу, случайно залетевшую в скучный провинциальный город. И в жизни его эта женщина-птица пронеслась, одарив недолгим счастьем, чтобы потом улететь на свободу, – дороже всего ей свобода. В самом деле – прекрасная женщина. И все же Чехов, а с ним и читатель, не спешит отдать свои симпатии великолепной Маше. Слишком легко, с бессознательной жестокостью, она расстается и с идеями, и с людьми – предметами своих увлечений. Когда увлечения остывают, она сбрасывает их, как маскарадный костюм, отслуживший свое, и больше о них не думает. В сущности, думает только о себе – эгоизм, чуждый женской природе, призванной оберегать другие жизни.

Близкий аналог характеру Маши – мужчина, доктор Благово. Как она покидает Полознева, так и доктор покидает его сестру, больную и ожидающую ребенка. И тоже во имя свободы. Маша заказывает себе кольцо с надписью «все проходит» (С., 9, 272). Все проходит, значит, ни о чем и никого не стоит жалеть. Полознев думает: «У той – Америка и кольцо с надписью, а у этого – докторская степень и ученая карьера, и только я и сестра остались при старом» (С., 9, 275). Сам он выбрал бы другую надпись: «ничто не проходит». «Я верю, что ничто не проходит бес-

следно и что каждый малейший шаг наш имеет значение для настоящей и будущей жизни» (С., 9, 279). Этого сознания значимости каждого поступка нет у Маши, и при всей своей богатой одаренности она пустоцвет.

В каждой из трех названных повестей Чехов рисует и образы других женщин – тех, для кого «ничто не проходит». Они как бы проще, обыкновеннее – не феминистки, как Рассудина, не так деятельны, как Лидия, не так ярки, как Маша. Кроткие, скромные, они внешне пассивны – плывут по течению жизни. Но умеют чутко вслушиваться и всматриваться в окружающее, и жизнь сама подсказывает им, где ложь, где правда; распознав правду, они проявляют стойкость и силу духа. В повести «Три года» это Юлия. В «Доме с мезонином» – Мисюсь, маленькая хрупкая Мисюсь, проводящая жизнь в праздности, за чтением; она покорно подчиняется старшей сестре, но, полюбив художника, втихомолку делает свои выводы из его споров с сестрой. Через несколько лет художник узнает, что она «не жила дома и была неизвестно где» (С., 9, 191).

В «Моей жизни» две женщины, кроме Маши, сопровождают героя: его сестра по имени Клеопатра (так не идущее ей имя), и сестра доктора Анюта Благово. Клеопатра, «нервное, запуганное, забитое, не свободное существо, любит человека, который уже женат и имеет детей!» (С., 9, 258). Любовь преображает ее, пробуждает чувство человеческого достоинства, неожиданную решимость – она уходит от дес-

пота-отца, мечтает о самостоятельной, свободной жизни и ни в чем не винит любимого. «...Она говорила, что пусть он едет, куда хочет, и пусть даже бросит ее, лишь бы сам был счастлив, а с нее довольно и того, что было» (С., 9, 274). Но ее дни сочтены.

Другой образ самоотверженной – и безмолвной – женской любви – Анюта Благово. Она проходит по жизни героя, как тень, таящаяся где-то в глубине, за сценой, почти без слов; только однажды, встретив его в одежде маляра, говорит ему «нервно, сурово, дрожащим голосом»: «Прошу вас не кланяться мне на улице...» (С., 9, 217) Предрассудки среды, очевидно, имеют власть над Анютой, но они скорее предлог, чем причина ее поведения. Настоящая причина – в гордом целомудрии чувства и в женской интуиции, подсказывающей, что он-то ее не любит, что любит не ее. Но она остается тайным ангелом-хранителем Мисаила – через своего отца подыскивает ему работу, в трудные для него дни каждую неделю посылает ему посылки с продуктами и теплые вещи; только по аромату ландышей, которыми пахнут любимые духи Анюты, он догадывается, от кого они.

Маша, полюбив оригинального человека, дворянина-маляра – или ей показалось, что полюбила? – первая приходит к нему, зато потом с легким сердцем его бросает. Анюта боится выдать свою любовь хотя бы одним неосторожным словом, но ее чувство верно и твердо. «Увидишь, она никогда не пойдет замуж, потому что любит тебя», – говорит Мисаилу его сестра (С., 9, 273).

В финале повести «Моя жизнь» (года через два или три после описанных событий) рассказано, как по воскресеньям, в хорошую погоду, Мисаил Полознев берет на руки свою крошечную племянницу и идет с ней на кладбище к могиле сестры. Иногда застает там Анюту Благово. «Мы здороваемся и стоим молча, или говорим о Клеопатре, об ее девочке, о том, как грустно жить на этом свете». Девочка – их общая племянница, они вместе ее ласкают. Что Анюта по-прежнему любит героя – видно из того, что на обратном пути она замедляет шаг, чтобы подольше идти рядом с ним. Но когда входят в город, «волнуясь и краснея, прощается <...> и продолжает идти одна, солидная, суровая» (С., 9, 280).

Будь Чехов не Чеховым, а Диккенсом, он бы ясно сказал о возможности нового счастья для его героя после стольких тяжелых испытаний. Слабый намек на это есть в последних строках «Моей жизни»; автор такую возможность не опровергает, но и не подтверждает. Закругленные концы не в духе Чехова, он не берется решать дальнейшую судьбу своих героев – решает жизнь, решает время в его неостановимом, неуловимом течении.

Конечно, Чехов не Диккенс, к тому же Диккенс, кажется, не принадлежал к числу особенно им любимых писателей (как у Достоевского, Льва Толстого, Короленко), однако что-то в «Моей жизни», да и в других сочинениях, заставляет вспомнить о Дэвиде Копперфильде, о черством мистере Домби, о «Холодном доме»... Можно заметить и некоторое сход-

ство женских характеров. Кроткие, преданные, душевно стойкие героини Диккенса – Флоренс, крошка Доррит, Агнес, – хотя и чересчур идеальные и похожие одна на другую, трогали сердца русской читающей публики и русских писателей. Особенно Достоевского: его Неточка Незванова, маленькая Нелли из «Униженных и оскорбленных», и Соня Мармеладова, и «Кроткая» (из одноименного рассказа) сродни этому женскому типу, противоположному взрывчатым «инфернальным» характерам главных героинь романов Достоевского.

Вот и у Чехова мы встречаем «кротких» – Мисюсь, Клеопатра, Анюта Благово, Соня (в пьесе «Дядя Ваня»), ее старая нянька Марина, а также горничная меблированных комнат Ольга («Мужики») и ее дочка Саша, деревенская девушка Липа («В овраге»). О них писатель говорит с особенной бережной нежностью. Даже самых интеллигентных из них трудно вообразить борющимися за женское равноправие, для этого у них нет амбициозности и честолюбия, столь свойственных мужской половине человеческого рода. И, став всецело «эмансипированными», они могли бы утратить какую-то долю своих истинно женских и только женских качеств. (Отсюда понятно, что Чехов хотя и стоял за равенство полов, но – в меру.)

К лучшим качествам женской натуры, кроме дара самоотверженной любви, Чехов относил обостренную нравственную чуткость. Не раз встречается в его произведениях многозначительный мотив *ухода* –

ухода девушки из родного дома, от привычного образа жизни, от близких. Они уходят не потому, что с ними плохо обращались, и не в поисках новых впечатлений или приключений, а потому, что не могут жить в доме, держащемся на гнилых устоях. В рассказе «Случай из практики» двадцатилетняя дочь фабриканта, наследница огромного состояния, страдает непонятной нервной болезнью, не спит по ночам. Приглашенный врач понимает, «что ей нужно поскорее оставить пять корпусов и миллион, если он у нее есть, оставить этого дьявола, который по ночам смотрит». Не решаясь сказать ей это прямо, говорит окольно: будущие дети и внуки «должно быть, побросают все и уйдут». «Куда уйдут?» – спрашивает девушка. «Куда?.. Да куда угодно... Мало ли куда можно уйти хорошему, умному человеку» (С., 10, 84–85). И наверное, она уйдет. Уходят чуткие женщины не только от неправедного богатства (это как раз труднее всего) – уходят, почувствовав фальшь. В рассказе «Хорошие люди» уходит от либерального литератора его сестра, поняв, что он вовсе не сеятель разумного, доброго, вечного, каким она его считала и каким он сам считает себя, а просто сеятель расхожих банальностей, хотя и добрый малый. Клеопатра порывает со своим отцом, самодовольным деспотом, которому прежде служила, повиновалась, верила, что он «всегда прав». И даже послушная маленькая Мисюсь уходит куда-то в неизвестность. Уходят они кто куда – в сельские учительницы, в фельдшерицы, в актрисы, на курсы. Не так важно – куда; важнее – откуда и по-

чему. Уезжает учиться на курсах и «невеста», героиня последнего рассказа Чехова.

В «Моей жизни» Чехов говорит от имени «опрощенца» Мисаила Полознева: «Во всем городе я не знал ни одного честного человека. <...> Лишь от одних девушек веяло нравственною чистотой; у большинства из них были высокие стремления, честные, чистые души; но они не понимали жизни и верили, что взятки даются из уважения к душевным качествам, и, выйдя замуж, скоро старились, опускались и безнадежно тонули в тине пошлого, мещанского существования» (С., 9, 205–206).

Значит, чтобы не потонуть в тине и сохранить душу в чистоте, провинциальным девушкам надо решиться на уход. А те, что оставались, со временем опускались еще ниже своих мужей-взяточников, так как поступали к ним под начало, жили за их счет и все силы тратили на их домашнее благоустройство, на подсчет расходов, надзор за кухней и так далее. Устраивать балы, приемы, купаться в роскоши могли богатые столичные дамы – они часто превращались в подобие Ариадны; жены провинциалов средней руки превращались попросту в наседок. Между тем природа создала женщину существом с высокими нравственными запросами, *более высокими, чем у мужчин*. Так, по крайней мере, думал Полознев, а вероятно, и Чехов. Можно заметить, что в его произведениях *хорошие женщины в чем-то выше мужчин, даже «положительных»; зато плохие женщины еще хуже, чем плохие мужчины*. Они вдвойне греш-

ны – против нравственности общечеловеческой и против женской природы. У отца и сына Цыбукиных («В овраге») совесть пробуждается, у Аксиньи, спокойно убивающей младенца, совести нет, она словно бы и не женщина.

Среди многих проницательных суждений И. Бунина о Чехове есть и такое: «Удивительно знал он женское сердце, тонко и сильно чувствовал женственность, среди образов, рождавшихся в его мечте, есть образы пленительные, много было любивших его, и редко кто умел так, как он, говорить с женщинами, трогать их, входить с ними в душевную близость...»[3]

Но одна черта женской психики, видимо, мешала Чехову безоговорочно признать женщину во всем равной мужчине. Умом она ему равна, сердцем – выше, а не обделена ли творческим даром? Это ведь было главной проблемой трактата «История полового авторитета». Напомню: «Она хороший врач, хороший юрист и т. д., но на поприще творчества она гусь. Совершенный организм – творит, а женщина ничего еще не создала» (П., 1, 65). Правда, уже тогда молодой автор предполагал, что со временем сама природа это положение исправит, и надо помогать природе методами воспитания. Но, очевидно, не надеялся, что это произойдет скоро. И через пятнадцать лет у него оставались сомнения, несмотря на заметный прогресс женской активности. В самом деле: много талантливых музыкантш, но где женщины-композиторы? Есть ученые женщины, но не видно таких,

какие бы сказали новое слово в науке. Много хороших актрис, но нет драматургов и режиссеров-женщин. То есть – женские дарования проявляются в исполнительстве, а не в оригинальном творчестве. А какая масса дам и «разноцветных девиц» роилась вокруг и около писателей, восхищаясь, аплодируя, перенимая их мысли, цитируя их слова, – Чехову ли было не знать. Он, с его деликатностью, немало терпел от навязчивых, назойливых поклонниц. В их фанатическом обожании тех, кто творит, было что-то вроде духовного вампиризма: заполнить собственную пустоту чужими соками.

Однако Чехов теперь уже не был уверен, что женщина «на поприще творчества гусь». Среди гусей могут попадаться и лебеди. Он подозревал, что женское творчество может проявиться в искусстве художественного слова. Шамохин в его повести говорит: «Ариадна присылала моему отцу письма на душистой бумаге, очень интересные, написанные прекрасным литературным языком. Я того мнения, что каждая женщина может быть писательницей» (С., 9, 117–118). То же самое мнение высказывал и Чехов в письмах. В числе начинающих писателей, которым Чехов помогал советами, было несколько молодых женщин; к их литературным дебютам он проявлял особенное внимание, заботливо их поддерживал и, не ограничиваясь советами, исправлял и редактировал их сочинения. Ему почудился проблеск таланта в рассказе пятнадцатилетней девочки, Е. Шавровой, – он довел ее рассказик до печати, основательно

его переделав, и потом, в течение десяти лет, переписывался с Шавровой, стараясь сделать из нее писательницу. Так же внимателен он был к литературным пробам Л. Авиловой, Т. Щепкиной-Куперник. Заметно, что он не только делился с ними собственным литературным опытом, но хотел, чтобы они вносили в свою работу нечто женское (но не «дамское»!), свойственное именно женским способностям, – вплоть до стилистики. Так, он писал Авиловой: «Вы мало отделываете, писательница же должна не писать, а вышивать на бумаге, чтобы труд был кропотливым, медлительным» (П., 6, 25). Вместе с тем постоянно предостерегал от сентиментальности, слезливости, от «звездочек» и «цветочков», от штампов типа «причудливые очертания гор», «ледяные объятия тоски», «ночь тихо опускалась на землю» и пр.

Надежды Чехова не оправдались. Ни Шаврова, ни Авилова не стали настоящими писателями, хотя бы достойными принадлежать к той литературной «артели 80-х годов», к которой Чехов с беспримерной скромностью относил и себя. Щепкина-Куперник достигла успехов как переводчица, то есть опять-таки в искусстве «вторичном», а не оригинальном. В России 1880–1890-х годов было уже немало пишущих женщин, но сколько-нибудь серьезных талантов среди них не появлялось – время женщин-творцов пришло позже. Чехов не знал блестящей юмористической прозы Надежды Тэффи, получившей известность в XX столетии, не знал поэзии Анны Ахматовой и Марины Цветаевой, после которых сомне-

ваться в творческом потенциале женщин стало невозможно.

Чехов это как бы предвидел, ссылаясь на «прекрасный литературный язык» женских писем, но прямых подтверждений в работе известных ему писательниц и поэтесс (например, Ольги Чюминой) не находил. Зато наблюдения над многочисленными «поклонницами таланта» (их прозывали «антоновками») снова наводили на мысль об умственной пассивности женской натуры, ищущей: кому бы подчиниться? у кого бы почерпнуть мнения и вкусы? кого признать своим руководителем? Руководителем всегда оказывался мужчина.

В 1898 году Чехов написал «Душечку» – один из самых художественно совершенных своих рассказов. Он называл его юмористическим, а, судя по первоначальному наброску в записной книжке, сначала мыслил его как рассказ сатирический. Вот этот набросок:

«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» (С., 17, 33).

Мог бы получиться довольно злой портрет существа пустотелого, оживающего, как заводная кукла, только когда очередной муж заполнит своими интересами ее пустоту. Но это был бы портрет односто-

ронний и тенденциозный, а сила Чехова как художника в полифонии образов, в «двойном освещении». Вживаясь в героиню, перевоплощаясь в нее, автор начинал ее глубже понимать, почувствовал, что она не заслуживает безусловного осуждения или холодной насмешки. Ведь она не притворяется, не прикидывается, как Ариадна, – она искренна в своих меняющихся пристрастиях. И каждый раз ею движет любовь – та самоотверженная женская любовь, о которой так горячо говорит герой рассказа «На пути» Лихарев. Лихарев именно в том и усматривает подвиг женщины, что она «беззаветная, преданная раба» мужчины. «Благородное, возвышенное рабство!» – восклицает он. – «Она нежный, мягкий воск, из которого мужчина всегда лепил все, что ему угодно. <...> Самые гордые самостоятельные женщины, если мне удавалось сообщать им свое вдохновение, шли за мной, не рассуждая, не спрашивая и делая все, что я хотел» (С., 5, 472).

Чехов не был согласен с увлекающимся и увлекающим женщин Лихаревым, он был против всякого рабства, хотя бы и возвышенного. Но все-таки смягчил первоначальный план «душечки». Каркас сюжета остался тот же, сохранен и главный замысел: показать женщину, подобную порожнему сосуду, наполняемому извне. Однако внесены важные изменения. В наброске речь идет только о мужьях героини, а в рассказе говорится: «Она постоянно любила кого-нибудь и не могла без этого» (С., 10, 103). Кого-нибудь – не обязательно мужчину. Раньше любила свое-

го папашу, потом свою тетю, а в конце страстно привязывается к чужому девятилетнему мальчику – «из ее прежних привязанностей ни одна не была такою глубокой» (С., 10, 112). Таким образом, снимается мотив «полового авторитета», не о нем рассказ, а о любви; предметом любви может быть и мужчина, и женщина, и ребенок; предметы меняются, а любовь остается. Первый муж Оленьки не артист, как намечалось, а содержатель увеселительного сада «Тиволи», человек болезненный, невзрачный и неудачливый, Оленька и полюбила его из жалости, но полюбила преданно: «И что говорил о театре и об актерах Кукин, то повторяла и она» (С., 10, 104). Второй муж – лесоторговец, степенный и богомольный, такой же стала и она, не подделываясь под мужа, а от всей души: «Ей казалось, что она торгует лесом уже давно-давно, что в жизни самое важное и нужное это лес» (С., 10, 106). О театрах и не вспоминала: «Нам с Васичкой некогда по театрам ходить <...> Мы люди труда, нам не до пустяков» (С., 10, 107). Удивительны эти превращения Оленьки, но для нее самой это вовсе не превращения, потому что она не существует как личность, состоит только из любви, а любовь ее не изменяется – это все та же потребность всецело отдаться любимому, кто бы он ни был, жалеть его и ласкать и от него, через него, получить определенный характер, образ мыслей, способность рассуждать и действовать.

Если бы Кукин не умер, Оленька, конечно, оставалась бы ему верна всю жизнь и всю жизнь пребывала

в том облике, какой он ей дал; то же и с лесоторговцем Пустоваловым. Но они исчезают – и бедная маленькая Психея Цыганской Слободки должна скитаться в поисках исчезнувшего Эрота. Поиски продолжаются недолго, так как Оленька «не могла прожить без привязанности и одного года и нашла свое новое счастье у себя во флигеле». Новое счастье дал ей ветеринар, снимавший флигель. Он был женат, но с женой в ссоре. Он и Оленька старались скрыть свои отношения, но все догадывались, слыша, как Оленька говорила знакомым дамам: «У нас в городе нет правильного ветеринарного надзора – и от этого много болезней» (С., 10, 108). Другую бы осудили, но ее не могли, так она была добродушна, жалостлива, мила с ее розовыми щечками и наивной улыбкой, похожей на сияние; глядя на нее, дамы невольно восклицали: «Душечка!»

Черные дни наступают для Душечки после того, как исчез и ветеринар, – полк, где он служил, перевели очень далеко и навсегда. Она, уже не очень молодая, остается совсем одна – «ни о чем не думала, ничего не хотела». «А главное, что хуже всего, у нее уже не было никаких мнений. Она видела кругом себя предметы и понимала все, что происходило кругом, но ни о чем не могла составить мнения и не знала, о чем ей говорить. <...> И так день за днем, год за годом, – и ни одной радости, и нет никакого мнения. Что сказала Мавра-кухарка, то и хорошо <...> Черная кошечка Брыска ласкается и мягко мурлычет, но не трогают Оленьку эти кошачьи ласки. Это ли ей

нужно? Ей бы такую любовь, которая захватила бы все ее существо, всю душу, разум, дала бы ей мысли, направление жизни, согрела бы ее стареющую кровь» (С., 10, 110).

Такая любовь к ней приходит – еще более сильная, чем прежние. Неожиданно возвращается ветеринар, он вышел в отставку, помирился с женой, привез с собой сына Сашу. У Оленьки не было своих детей. Голубоглазый Саша дает выход неизрасходованному материнскому чувству. «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?» (С., 10, 112–113)

Она сидит за столом, смотрит, как Саша готовит уроки. «Островом называется, – прочел он, – часть суши, со всех сторон окруженная водою.

– Островом называется часть суши... – повторила она, и это было ее первое мнение, которое она высказала с уверенностью после стольких лет молчания и пустоты в мыслях.

И она уже имела свои мнения и за ужином говорила с родителями Саши о том, как теперь детям трудно учиться в гимназиях, но что все-таки классическое образование лучше реального...» (С., 10, 111) На трудность обучения в гимназии она сетует и в разговорах с соседками, и «начинает говорить об учителях, об уроках, об учебниках, – то же самое, что говорит о них Саша». Когда Саша идет в гимназию, в большом картузе, с ранцем за плечами, она сует ему

карамельку и идет за ним, а ему совестно, что его провожают, и он говорит ей: «Вы, тетя, идите домой...» (С., 10, 112–113)

Со страниц, где описывается одиночество душечки и потом любовь ее к чужому ребенку, встает образ одновременно смешной, трогательный и трагический.

Рассказ произвел сильнейшее впечатление на Льва Николаевича Толстого. Он четыре раза читал его вслух, читал с увлечением и восторгом, а через несколько лет включил в составленный им сборник «Круг чтения» и написал к нему послесловие (Чехова тогда уже не было в живых). По воспоминаниям П.А. Сергеенко, Толстой говорил о «Душечке»: «Это просто перл. Как тонко схвачена и выведена вся природа женской любви! И какой язык! Никто из нас: ни Достоевский, ни Тургенев, ни Гончаров, ни я не могли бы так написать!»[4]

Толстой интерпретировал чеховский рассказ по-своему – согласно его собственным взглядам на женскую природу и женский вопрос. Эти взгляды Толстого сходны с теми, какие высказывает Лихарев в рассказе «На пути» (рассказ этот был написан двенадцатью годами раньше «Душечки», Толстой его едва ли знал): высшее достоинство женщины и ее жизненное назначение – в самоотверженной любви. Поэтому «не смешна, а свята, удивительная душа “Душечки”», – пишет Толстой в послесловии к рассказу Чехова. Ход его рассуждений примерно такой. Да, женщины могут делать все то, что делают мужчины,

но «мужчины не могут делать ничего близко подходящего к тому, что могут делать женщины», «мужчины не могут делать того, высшего, лучшего и наиболее приближающего человека к Богу дела, – дела любви, дела полного отдания себя тому, кого любишь». «Без женщин-врачей, телеграфисток, адвокатов, ученых, сочинительниц мы обойдемся, но без матерей, помощниц, подруг, утешительниц, любящих в мужчине все то лучшее, что есть в нем, <...> без таких женщин плохо было бы жить на свете. <...> В этой любви, обращена ли она к Кукину или к Христу, главная, великая, ничем не заменимая сила женщины». И дальше: «Дело женщины по самому ее назначению другое, чем дело мужчины. И потому и идеал совершенства женщины не может быть тот же, как идеал совершенства мужчины... А между тем к достижению этого мужского идеала направлена теперь вся та смешная и недобрая деятельность модного женского движения, которая теперь так путает женщин»[5].

Это рассуждение Толстого логически небезупречно. Оно прежде всего противоречит его собственному учению. Не он ли учил, следуя христианской заповеди, жить для других, а не для себя, и разве не относил это ко всякой человеческой личности, независимо от пола? Тут же как будто получается, что на это способны только женщины, а у мужчин какой-то другой идеал. Какой же? И откуда следует, что любящая женщина любит в мужчине «все то лучшее, что есть в нем»? – та же Оленька любила не лучшее в Ку-

кине и Пустовалове, а их самих, любовью слепой и нерассуждающей. В рассказе Чехова «Воры» девушка так же слепо любит поджигателя и убийцу Мерика и потому готова покрывать и поддерживать его злодеяния. И наконец: пусть женщина действительно больше способна к самоотверженной любви, чем мужчина, но почему же этим исключается ее участие в мирских общественных делах? Разве занятия медициной, адвокатурой, писательством и прочим мешают женщине преданно любить мужа? «Без женщин-врачей <...> мы обойдемся», – говорит Толстой. Сейчас трудно и представить себе какое-нибудь медицинское заведение, где не было бы женщин-врачей. Значит, не обошлись.

«Черт бы побрал философию великих мира сего!» – писал Чехов Суворину, прочитав послесловие Толстого к «Крейцеровой сонате». – «Все великие мудрецы деспотичны, как генералы, и невежливы и неделикатны, как генералы, потому что уверены в безнаказанности» (П., 4, 270). Оттенок «деспотического генеральства» есть и в толстовском послесловии к «Душечке». За непомерным превознесением чеховской героини, которая, по мнению Толстого, «навсегда останется образцом того, чем может быть женщина», чувствуется едва скрытое мужское высокомерие. Как великий художник-сердцевед, Толстой мог проникать в глубины женской психики и создавать образы необычайно живые, но судил о них самовластно, «по-генеральски». Для него женщина – или дьявол, вводящий мужчину в грех, или помощница и утеши-

тельница мужчины, становящаяся его тенью, его отражением. Поэтическую Наташу Ростову, с ее порывами, жаждой полета, с ее самостоятельными суждениями о людях, Толстой в эпилоге «Войны и мира» превращает в некое подобие будущей чеховской «душечки» и хочет убедить читателя, что так и нужно (многие читатели не убедились). Анну Каренину, попытавшуюся жить по своей воле, Толстой подвергает отмщению, заставляя броситься под колеса поезда.

Чехов смотрел на вещи иначе, и Толстой это, конечно, понимал. Он уподобил автора «Душечки» библейскому Валааму, которого царь моавитский пригласил, чтобы проклясть народ израильский. Валаам отправился в путь верхом на ослице, дорогу ему преградил ангел с мечом в руке. Ангел был невидим Валааму, но ослица его видела и свернула с дороги, за что Валаам побил ее палкой. Но тут его глаза отверзлись, и он увидал посланца Бога и хотел вернуться, ангел же повелел ему идти дальше, но говорить только то, что Бог вложит в его уста. Валаам пришел к царю моавитскому Валаку, взошел на гору с приготовленным жертвенником, хотел проклясть приближающихся израильтян, врагов Валака, но вместо этого благословил их по велению Бога. «Я думаю, – писал Толстой, – что в рассуждении, не в чувстве автора, когда он писал “Душечку”, носилось неясное представление о новой женщине, об ее равноправности с мужчиной <...> и он хотел показать, какою не должна быть женщина. Валак обществен-

ного мнения приглашал Чехова проклясть слабую, покоряющуюся, преданную мужчине, неразвитую женщину. <...> Он, как Валаам, намеревался проклясть, но бог поэзии запретил ему и велел благословить, и он благословил и невольно одел таким чудным светом это милое существо...»[6]

Аналогия с библейской притчей только отчасти уместна. Чехов действительно видоизменил свой первоначальный замысел в пользу «Душечки», но не хотел ни проклинать, ни благословлять ее – он хотел быть справедливым к ней и верным действительности. А в действительности свет и тень переливаются. Для зрелого творчества Чехова характерна направленность внимания не на крайние точки, а на пространство, лежащее между ними. Так же как между «есть Бог» и «нет Бога» простирается, по мысли Чехова, огромное поле, которое с трудом проходит мудрец, так и в человеческой душе между полюсами зла и добра пролегает поле, в котором потенции того и другого образуют сложную подвижную смесь. «Полюса» в чистом виде встречаются, но они редки, а промежуточные стадии – удел большинства людей, они-то и составляют богатый материал для познания человеческой натуры, для самопознания.

Если бы Чехов остановился на первом эскизе «Душечки», получился бы комический памфлет. Он умел писать и памфлеты – их немало среди его ранних рассказов (среди других можно назвать, например, фельетон «В Москве»). Острый и холодный наблюдатель, он замечал в окружающем противоречия

такие парадоксальные, ситуации такие странные и смешные, что их и нельзя изобразить иначе, как в форме гротеска, почти абсурдистского. Такого рода заметок много в записных книжках Чехова, но чем они безжалостней, тем реже он их использовал в художественных произведениях. Некоторые такие записи относятся к женщинам. Например: «Кроткая, тихая учительница втайне бьет учеников, потому что верит в пользу телесных наказаний» (С., 17, 168). Или: «Радикалка, крестящаяся ночью, втайне набитая предрассудками, втайне суеверная, слышит, что для того, чтобы быть счастливой, надо ночью сварить черного кота. Крадет кота и ночью пытается сварить» (С., 17, 65).

В таком же гротескно-памфлетном духе был сначала задуман и сюжет «Душечки». Но Чехов-памфлетист и сатирик всегда отступал перед Чеховым-реалистом и психологом. «Бог поэзии» действительно запретил художнику сделать из кроткой любящей Оленьки жестокий шарж. Это не значит, что он повелел ее благословить и представить идеалом женщины: от этого Чехов очень далек и в законченном рассказе. Он показал живую женщину: она мила, искренна и добра, способна беззаветно любить – золотые свойства женской натуры, но, как известно, золото идет в дело только в сплаве с другими веществами, иначе оно непригодно. Любовь Оленьки не соединена ни с нравственной интуицией, ни с ясностью ума; то и другое – принадлежность личности, эманация собственного «я», а его-то и нет у Оленьки.

И это драма для нее самой, она тяжело переживает ее в пору своего одиночества, когда она не в силах ни о чем составить мнение, – оно у нее только заемное, а если не у кого занять, то его и нет.

В критике высказывалась мысль, что Чехов оправдал и возвысил свою героиню под занавес, показав ее любовь к маленькому гимназистику; очевидно, ее постоянная потребность любить была проявлением неудовлетворенного материнского чувства, для которого она создана. Однако при внимательном чтении видно, что это не так. Материнское чувство побуждает женщину не только кормить и пестовать дитя, но и воспитывать – формировать, худо ли, хорошо ли, его душу и ум. Оленька к этому не способна – не она формирует Сашу, а он ее, снабжая мнениями об учителях, учебниках и сведениями из географии.

Тем не менее она Саше нужна. Заброшенного родителями ребенка она опекает, ласкает, кормит сытными завтраками, вместе с ним готовит уроки, укладывает спать, молится за него... Она была нужна и Кукину, Пустовалову, ветеринару; она не сделала их лучше, но любовной заботой и покорным подражанием поддерживала в них веру, что они что-то значат в этом мире.

Осудить душечку у писателя не поднимается рука. Он смеется над ней не зло. Но не может и восславить ее, как Толстой. Воздерживаясь и от обвинительного, и от оправдательного приговора душечке, он показывает ее такой, какая она есть, допуская возмож-

ность разных оценок, – смотря кто и с какой точки зрения о ней судит. Ведь так и бывает в жизни – нет человека, к которому бы все относились одинаково. Окончательный вердикт выносит время, и то не всегда. Художественный образ у Чехова создается как открытая, незамкнутая система.

Разноречия обнаруживались уже в момент опубликования рассказа, причем критическое отношение к героине проявляли не только сторонники феминизма. Дочери Льва Толстого были (в отличие от его сыновей) единомышленниками своего великого отца, разделяли его взгляды и питали к нему ту благоговейную любовь, которую он считал высшим достоинством женщины. Но вот что писала в письме к Чехову старшая дочь Толстого, Татьяна Львовна:

«Меня всегда удивляет, когда мужчины писатели так хорошо знают женскую душу. Я не могу себе представить, чтобы я могла написать что-либо о мужчине, что́ похоже было бы на действительность. А в “Душечке” я так узнаю себя, что даже стыдно. Но все-таки не так стыдно, как было стыдно узнать себя в “Ариадне”»[7].

Если бы Татьяна Львовна оценивала характер душечки так же, как ее отец, она бы испытывала гордость, найдя в ней сходство с собой. А ей *стыдно* от сознания этого сходства, несмотря на то что душечка так трогательна и симпатична.

Чехов, по-видимому, не делал никаких комментариев к «Душечке» – ни в письмах, ни в разговорах. Он

был польщен вниманием Толстого к рассказу, но с его отношением к «женскому вопросу» решительно не соглашался. Это видно из следующей записи в записной книжке:

«Когда женщина разрушает, как мужчина, то это находят естественным и это все понимают, когда же она хочет или пытается создавать, как мужчина, то это находят неестественным и с этим не мирятся» (С., 17, 102).

Но, создавая тип «душечки», Чехов не просто отбрасывал взгляд Толстого и других противников эмансипации как ложный, а показывал, на чем этот взгляд может основываться, какие здесь кроются действительные противоречия, допускающие разномыслие. Как всегда, он остерегался категорического решения проблемы – он «ставил вопрос». Высокоразвитый организм призван к созиданию, к творчеству – эта мысль, высказанная еще в набросках к «Истории полового авторитета», оставалась для него бесспорной. Однако, как показывает человеческая история, наряду с волей к созиданию в человеке живет и воля к разрушению – иногда открыто, иногда под различными благовидными масками. Какую роль в этих сложных процессах играют психологические различия между полами (а что различия есть – также сомнению не подлежит)? И какие градации, какие оттенки существуют в самом понятии созидания? Не входит ли сюда и функция сберегания, сохранения созданного, прежде всего сберегания человеческих жизней?

Чеховская «душечка» заведомо неспособна к творчеству, как изобретательству, как созданию чего-то нового, она никогда «пороха не выдумает» и не создаст даже самой пустенькой оперетки; в этом смысле она существо бесплодное. У нее только один дар – дар любви, не скорректированной интеллектом и направленной безразборно на того, кто случайно появился в ее флигеле, на улице Цыганская Слободка. Но ведь эти случайные встречные – люди, «ближние», нуждающиеся не столько в критике или снисхождении, сколько в доверии и поддержке. Бескорыстная, нерассуждающая любовь «душечки» помогает им устоять, укрепиться, оберегает их жизнь, а всякая жизнь самоценна, будь то смешной Кукин, степенный Пустовалов, самолюбивый ветеринар. Если «душечка» не способна творить, то еще менее способна разрушать. Ее жизненная функция напоминает функцию врача, верного клятве Гиппократа: беречь жизнь пациента во что бы то ни стало, кто бы он ни был, невзирая на лица. (В годы войны в наших госпиталях лечили и раненых пленных – немецких солдат. Что-то было в этом парадоксальное: сначала прилагать все усилия, чтобы «убить немца», – висели плакаты «Убей немца!» – а потом стараться вылечить его. Но это священный парадокс.)

Фигура «душечки», такая житейски правдоподобная, такая «узнаваемая», тем не менее парадоксальна. Не тем, что в ней совмещены хорошие и плохие свойства, а тем, что они взаимообусловлены. Ее внутренняя пустота, отсутствие собственных мнений –

это, разумеется, плохо, а ее способность любить и делать любимого счастливым дорогого стоит. Но, как ни странно, второе зависит от первого. Предположим, у Оленьки были бы свои собственные взгляды хотя бы на театр, и она вышла замуж за Кукина – театрального человека. Их взгляды неминуемо расходились бы в чем-то, ей нравилось бы одно, ему – другое, возникали бы споры, ссоры, одним словом – разлад. Кукин, человек нервный, переживал бы это болезненно, чувствовал дискомфорт; в худшем случае мог бы потерять веру в себя. Безоблачного супружества не получилось бы. Значит, условие его – во всецелом подчинении жены воззрениям мужа, а оно возможно лишь при отсутствии собственных воззрений или при добровольном отказе от них.

Это не выдуманная проблема, она достаточно реальна. Нельзя считать случайностью, что по мере того, как женщина становится все более независимой, полноправной, все более обзаводится собственными мнениями, растет число разводов, особенно в интеллигентной среде. В XX столетии институт брака заметно расшатывается, что влечет за собой всем известные последствия: непрочность семьи, безнадзорность детей, «безотцовщина» как обычное явление, наконец, попросту половая распущенность, принявшая псевдоним «сексуальной революции».

А с другой стороны, среди всех сомнительных достижений XX века наиболее несомненным является прогресс в общественном положении женщины. Уже никого не удивляют и не вызывают протеста (по

крайне мере открытого) женщины-политики, парламентарии, министры (в некоторых странах даже военные министры), справляющиеся с этими делами совсем неплохо. Не менее успешно они реализуют себя в творческих профессиях: теперь есть и женщины-композиторы, и дирижеры, и режиссеры, и философы. Правда, их меньше, чем мужчин, зато в писательстве и журналистике женщины едва ли не преобладают, причем не только количественно, но и качественно. Судя по всему, начинает сбываться предвидение Чехова.

Таким образом, в жизни, как и в сочинениях Чехова, «благо смешано со злом»: плоды женской эмансипации двойственны. Наносится ущерб исконной роли женщины – хранительницы домашнего очага, и вместе с тем в общественное сознание, доселе формируемое мужской половиной человечества, постепенно вносится так недостающий ему элемент женственности. Именно женское начало призвано умерить неистовую агрессивность мужского, смягчить нравы, научить терпимости. Осуществится ли это, и не слишком ли дорогой ценой утраты традиционных семейных добродетелей, – покажет время.

---

[1] *Толстой Л. Н.* Крейцерова соната / Указ. соч. т. 12. С. 23.

[2] См. сноску [21] на с. 65 наст. изд.

[3] *Бунин И. А.* Указ. соч. Т. 9. С. 237.

[4] *Сергеенко П. А.* Как живет и работает гр. Л.Н. Толстой. Изд. 2-е. М., 1908. С. 55.

[5] *Толстой Л. Н.* Круг чтения. Послесловие к «Душечке» А.П. Чехова // Полное собр. соч.: В 90 т. М., 1928–1958. Т. 41. С. 370.
[6] Там же. С. 374, 377.
[7] См.: Литературное наследство. М., 1960. Т. 68. С. 872.

МИСТИЧЕСКАЯ ПОВЕСТЬ ЧЕХОВА («Черный монах»)

«Маловерный! Зачем ты усомнился?»
Евангелие от Матфея

О повести «Черный монах» исследователи творчества Чехова писали мало, как-то нерешительно, иногда обходили молчанием. Должно быть, потому, что ее внутренний смысл ускользает от четкого определения, хотя фабула совершенно ясна, а изобразительная сила огромна.

О том, как и почему эта повесть написана, сам автор говорил сдержанно и не вполне откровенно, что вообще свойственно Чехову в 90-е годы и позже. Прошло время, когда в его письмах давался обширный автокомментарий, как, например, к «Иванову»; теперь он предпочитал отделываться скупыми полушутливыми фразами, избегая распространяться о своих замыслах. Однако ему по-прежнему не хотелось, чтобы в его произведениях усматривали что-то личное и приписывали автору настроения и высказывания персонажей.

О «Черном монахе» Чехов писал Суворину так: «Во всяком разе, если автор изображает психически больного, то это не значит, что он сам болен. “Черного монаха” я писал без всяких унылых мыслей, по холодном размышлении. Просто пришла охота изобразить манию величия. Монах же, несущийся через

поле, приснился мне, и я, проснувшись, рассказал о нем Мише. Стало быть, скажите Анне Ивановне, что бедный Антон Павлович слава богу еще не сошел с ума, но за ужином много ест, а потому и видит во сне монахов» (П., 5, 265). Еще лаконичнее – в письме к сотруднику «Нового времени» М.А. Меньшикову: «Это рассказ медицинский, historia morbi. Трактуется в нем мания величия» (П., 5, 262).

Познания в медицине и врачебный опыт обогащали Чехова как писателя. Однако специально «медицинских» рассказов, имеющих целью дать клиническую картину болезни, он не писал никогда. Приведенные слова – скорее, дымовая завеса, призванная оградить повесть от произвольных толкований со стороны газетчиков. Содержание «Черного монаха» так же не сводится к мании величия, овладевшей магистром Ковриным, как в «Палате № 6» – к мании преследования, которой страдает Иван Дмитрич Громов, или в рассказе «Припадок» – к изображению нервического припадка студента Васильева. Везде симптомы недуга описаны «по всем правилам психиатрической науки», но суть, конечно, не в них. Добраться до сокровенной сути «Черного монаха» труднее – слишком многое переведено в глубокий подтекст.

Эта повесть стоит особняком в творчестве Чехова. Она не в русле его главных тем позднего периода, одна из которых – исчерпанность привычных форм жизни и потребность обновления, еще неведомого, не имеющего ясных очертаний. Натуры чуткие,

«нервные» при этом испытывают резкую неудовлетворенность собой, своим окружающим, своим бытом, с которым еще недавно мирились. Так происходит, например, с героем рассказа «Учитель словесности». Учитель влюбился в милую девушку из состоятельной семьи, женился, доволен и счастлив, но меньше чем через год иллюзия иссякает. Герой начинает тяготиться и своим образом жизни, и своей Манюсей и ее родней. Они не изменились, изменения происходят с ним самим, открывается какой-то внутренний глаз, прозревающий неприглядную изнанку вещей. И вот уже молодой супруг записывает в дневнике: «Где я, боже мой?! Меня окружает пошлость и пошлость <...> Бежать отсюда, бежать сегодня же, иначе я сойду с ума!» (С., 8, 332)

Как будто похожая ситуация в «Черном монахе». Молодой ученый, расстроивший нервы усиленными занятиями, опрометчиво женится на дочери своего опекуна, сначала счастлив, потом, излечившись, видит все в ином свете и разрывает неудачный брак. Но даже не очень вдумчивому читателю ясно, что здесь все иначе. Семья Песоцких нисколько не похожа на семью Шелестовых из «Учителя словесности»: никаких признаков обывательской пошлости. Чудаковатый старик Песоцкий – один из тех энтузиастов своего дела, на которых мир держится. Дело его – «красивое, милое и здоровое»: садоводство. Огромный сад, где он работает не покладая рук, принес ему известность и состояние, но не это движет Песоцким, а страстная убежденность, что его оранжереи

и пасеки – «ступень в новую эру русского хозяйства» (С., 8, 236). Дочь Песоцкого Таня, умная, нервная, болезненно-впечатлительная – его верная помощница. Она любит Коврина и так же, как отец, верит в исключительность его ума и таланта.

Так, может быть, нужно понимать их семейную драму в обратном смысле – не Коврин обманулся в Песоцких, а он обманул их доверие? Возомнив себя великим ученым (что могло быть и без психического заболевания), он подчиняет своему влиянию хороших любящих его людей и разбивает их жизнь. Тогда возможна аналогия с «Дядей Ваней», где самодовольный профессор Серебряков калечит судьбу Войницкого.

Но и эту версию нельзя принять. Ведь Коврин отравляет существование близким не тогда, когда мнит себя гением. Напротив, «возомнивший» Коврин нежно любит и Таню, и ее отца, мирит их, когда они ссорятся, сочувственно вникает в их заботы о саде. И только после «излечения» его характер круто меняется к худшему, здесь-то он становится и высокомерен, и несправедлив, и бессердечен. Выходит, всем было хорошо, пока длилась его психическая болезнь, а выздоровление делает и его самого, и других несчастными. Называть ли эту странную болезнь манией величия или иначе? И когда Коврин обретал свою подлинную сущность – тогда ли, когда верил в свою высокую миссию или когда в ней разуверился? Вот загадка, заданная повестью о черном монахе.

Прямого ключа к разгадке автор не дает. Он умышленно не договаривает. О том, что предшествовало

болезни героя, говорится глухо; ясно одно – он был благополучен, не переносил каких-либо тяжелых потрясений, как Громов, и не встречался с непониманием, как Треплев. Правда, он рано лишился родителей, но детство его проходило безмятежно, в прекрасном саду Песоцкого, который в нем души не чаял. Социальные причины психического надлома заранее исключаются. Коврин уже в молодости получил звание магистра, значит, препятствий его научной деятельности не чинилось. Мы узнаем, что он отдавался занятиям философией со страстью, что в них была вся его жизнь. Но неизвестно, кто он как философ – позитивист или спиритуалист, какие мысли развивал в своих сочинениях. Тема его диссертации не названа.

В произведениях Чехова героями часто являются люди искусства. Но, кажется, впервые он делает главным лицом философа. Профессия уже сама по себе несколько таинственная; в старину ее представители отважно решали не частные, а общие проблемы мироздания, уподоблялись пророкам. Были среди философов и духовидцы. Наделяя героя этой профессией, Чехов тем оправдывает фигуру умолчания: неуместно было бы излагать философские концепции на языке беллетристики.

Не только о концепциях Коврина – о его действительных творческих потенциях также не сказано ничего определенного. Возможны разные допущения. Может быть, он и вправду отмечен печатью гениальности, стертой плоским житейским рассуд-

ком, который признает нормой только заурядность? Ничто в тексте прямо не говорит ни за, ни против. Песоцкий и Таня считают Коврина человеком необыкновенного ума, но они от его профессии далеки, не могут верно судить, возможно, их ослепляет любовь. Сам же Коврин, перечитывая после выздоровления ранее написанное, видит в каждой строчке «странные, ни на чем не основанные претензии, легкомысленный задор, дерзость, манию величия» и беспощадно рвет рукописи. Но и это еще ни о чем не говорит: может быть, подавленный сознанием перенесенной болезни, он потерял веру в себя, а на самом деле его труды не заслуживали уничтожения? Сжигал же Гоголь вторую часть «Мертвых душ».

Заметим: в повести «Черный монах» всего три действующих лица. Остальные – гости Песоцких, работники в саду, вторая жена Коврина – статисты без лиц, без слов, без внешних примет: просто штриховой фон, дающий обманчивую иллюзию многолюдья. Особенность, которая у Чехова даже в коротких рассказах встречается редко, она не свойственна «бытовому жанру» в литературе. Егор Семенович Песоцкий, с его кипучей деятельностью, с его полемическими брошюрами, в сущности, один несет на себе всю бытовую нагрузку, создавая у читателя впечатление вполне реалистической картины из жизни. Впечатление, впрочем, не ложное, такая картина в повести действительно дана, но параллельно с ней, внутри нее, звучит философская тема взлета и падения человеческого духа. Фабула житейская («история

болезни») и фабула метафизическая – все повествование ведется в этих двух планах, сопрягающихся как бы по принципу контрапункта. Оба на равных правах. Чехов их не разводит, не позволяет одному вытеснить или опровергнуть другой (хотя второй для него, несомненно, важнее). Он дает «двойное освещение» одного и того же события: беседы героя с черным монахом – признак душевного заболевания героя и одновременно кульминация его духовной жизни.

«Черный монах» не просто «картина из жизни», но и не романтическая повесть в духе Гофмана или Гоголя, где вмешательство сверхъестественных сил постулируется как «условие игры» и где на нем все строится. У Чехова естественная мотивировка происходящего всегда присутствует. Но несмотря, а точнее, благодаря этому чеховскому реализму повесть о черном монахе кажется более таинственной и даже мистической, чем, например, «таинственные повести» Тургенева («Клара Милич», «Призраки» и некоторые другие). У Чехова был особый дар – прозревать необыкновенное в обычном, странное и загадочное – в повседневном. (Собственно, об этом написан рассказ «Страх», где герой рассуждает о том, что реальная жизнь не менее страшна и непонятна, чем привидения и покойники.)

Остановим внимание на узловых моментах повести «Черный монах» – здесь каждая деталь многозначительна и многозначна.

Начинается с того, что Коврину не дает покоя легенда, которую, как ему кажется, он где-то слышал или читал: тысячелетие тому назад некий монах шел в пустыне, а мираж его доныне блуждает во вселенной. И будто бы настал срок, когда мираж должен снова вернуться в земную атмосферу и стать видимым людям. Коврин понимает, что это всего лишь поэтический вымысел, но он наполняет его душу радостным ожиданием чуда. К неотвязным думам о монахе прибавляется впечатление от романса Брага «Валашская легенда», где говорится о девушке, слышавшей в саду таинственные звуки и признавшей их «гармонией священной, которая нам, смертным, непонятна и потому обратно улетает в небеса» (С., 8, 233). Однажды у Песоцких собираются гости, поют и музицируют, исполняют этот романс, должно быть в то время модный. Коврин слушает пение, сидя на балконе, потом спускается в сад, идет к реке, переходит на другой берег, где расстилается поле молодой ржи. Здесь, при свете заходящего солнца, он видит на горизонте подобие высокого черного смерча; со страшной быстротой он несется через поле, прямо туда, где стоит Коврин. Чем ближе, тем он становится меньше размером и отчетливей: Коврин успевает разглядеть фигуру седовласого босого монаха в черной хламиде. Вихрем промчавшись мимо Коврина, монах оглядывается и улыбается, ласково и лукаво, ему, Коврину. Потом исчезает.

Фантастическая картина изображена так зримо, что, кажется, ее нельзя было выдумать, не увидев

своими глазами. Чехов видел ее во сне, его герой – наяву. Он поражен, но не испуган; думает: «значит в легенде правда». Вернувшись в дом, он никому не рассказал об увиденном, опасаясь, что примут за бред, но «громко смеялся, пел, танцевал мазурку, и все, гости и Таня, находили, что сегодня у него лицо какое-то особенное, лучезарное, вдохновенное, и что он очень интересен» (С., 8, 235).

В один из следующих дней Коврин снова видит монаха – на этот раз он не летит над землей, а, вопреки легенде, бесшумно выходит из-за дерева, садится на скамейку рядом с Ковриным и вступает с ним в разговор. Таинственный гость не выдает себя за пришельца из другого мира, а сразу же говорит, что и легенда, и он сам – плод возбужденного воображения Коврина. «Значит, ты не существуешь?» – спрашивает Коврин. Следует двусмысленный ответ: «Думай, как хочешь <...> Я существую в твоем воображении, а воображение твое есть часть природы, значит, я существую и в природе» (С., 8, 241). Силлогизм, как бы наводящий мост между материалистическим и спиритуалистским миропониманием.

Призрак монаха – духовный двойник Коврина («Ты как будто подсмотрел и подслушал мои сокровенные мысли» (С., 8, 243), – говорит Коврин), а вместе с тем монах сообщает ему и нечто такое, чего Коврин не знал или в чем сомневался, и эти сомнения развеивает. Он говорит, что на роде людском почило Божье благословение, людей ожидает великое будущее, но очень нескоро, а он, Коврин, один из

тех Божьих избранников, которые ускоряют приход человечества к вечной правде. «Но разве людям нужна, доступна вечная правда, если нет вечной жизни?» – спрашивает Коврин. «Вечная жизнь есть», – твердо отвечает монах. Какова же ее цель? «Как и всякой жизни – наслаждение. Истинное наслаждение в познании, а вечная жизнь представит бесчисленные и неисчерпаемые источники для познания, и в этом смысле сказано: в дому Отца Моего обители многи суть» (С., 8, 242–243).

Такое толкование евангельского текста, вероятно, импонировало Чехову, верившему в благотворность научного прогресса. Здесь слышится отголосок внутренней полемики с «философией жизни» Ницше. Чехов проявлял серьезный интерес к трудам Ницше. Возможно, «охота изобразить манию величия» пришла ему в связи с трагической судьбой германского философа. Но его черный монах исповедует совсем иные воззрения, хотя отзвук и отклик на афоризмы автора «Заратустры» местами слышен. Ницше провозглашал высшим благом стихийное «дионисийство» и отвергал теоретическое познание, Чехов же влагает в уста монаха слова о познании как высшем наслаждении жизни.

Как бы ни было, вся беседа Коврина с призраком совсем не похожа на бред сумасшедшего: это сжатый философский диалог, касающийся кардинальных онтологических проблем. Правда, Коврина все же смущает вопрос: если черный монах – его галлюцинация, значит, он психически болен, и в таком случае

может ли верить себе и в себя? Собеседник возражает: «А почему ты знаешь, что гениальные люди, которым верит весь свет, не видели призраков? Говорят же теперь ученые, что гений сродни умопомешательству. Друг мой, здоровы и нормальны только заурядные, стадные люди» (С., 8, 242) – почти цитата из Ницше.

Лишь на вопрос, что разуметь под вечной правдой, монах не отвечает ничего. К уразумению вечной правды люди должны прийти сами, долгим путем. Нельзя не вспомнить здесь слова Чехова из письма Дягилеву (от 1902 года) о «работе во имя великого будущего», «которая будет продолжаться еще, быть может, десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога» (П., 11, 106). А пока – «никто не знает настоящей правды» (С., 7, 443). (Так заканчивается повесть «Дуэль».)

Коврин уходит радостный и окрыленный, поверив, что он один из тех, кому дано приближать великое будущее. Не ему одному это дано. В другом месте черный монах говорит: «...Вас слишком много, чтобы слабая человеческая память могла удержать ваши имена» (С., 8, 248). Быть одним из них, пусть непрославленным, неизвестным, – счастье.

С тех пор встречи и беседы с монахом возобновляются раз или два в неделю. Все это время молодой философ переживает состояние эйфории, работает с необычайным подъемом, все чувства его обострены, дружеская привязанность к Тане переходит

в страстную любовь. И после женитьбы эйфорическое вдохновение не покидает Коврина, он много работает, постоянно возбужден, мало спит и не испытывает потребности в сне (характерные признаки маниакального психоза). Кроме тайных бесед с призраком, его психическое расстройство ни в чем не проявляется, даже Таня с ее повышенной чувствительностью о нем не догадывается. Только через несколько месяцев она начинает замечать, что муж както странно улыбается, иногда сам с собой говорит. Застигнув его однажды ночью за оживленной беседой с пустым стулом, она приходит в смятение. Глядя на нее, пугается и Коврин, вдруг осознав опасность своего положения. С его покорного согласия его везут к врачу, начинают лечить – маниакальные психозы лечению поддаются.

В житейском «медицинском» плане такое развертывание событий понятно. Ну а в другом, глубинном? Почему Коврин именно в этот момент признает себя нуждающимся в лечении? Он ведь с самого начала знал, что черных монах – галлюцинация, это его не страшило, почему же теперь страшит?

Нужно вспомнить, о чем Коврин говорил с монахом в их последней беседе, прерванной вмешательством Тани. Они говорили о счастье. Коврин признался, что его начинает беспокоить постоянное чувство радости, в котором он пребывает, не зная грусти и скуки. Он вспоминает Поликрата, убоявшегося своего счастья и принесшего в жертву заветный перстень, чтобы откупиться. Монах возражает: все

истинные мудрецы испытывали радость, а не печаль, радость должна быть нормальным состоянием человека; «радуйся и будь счастлив». «А вдруг прогневаются боги?» – говорит Коврин. (Здесь уже не Бог, а ревнивые языческие боги.) – «Если они отнимут у меня комфорт и заставят меня зябнуть и голодать, то это едва ли придется мне по вкусу» (С., 8, 248).

Вот оно, уязвимое место Коврина. К славе он равнодушен, но страшится утратить комфорт. Кафедра, профессура, теплый уютный кабинет – всего этого он может лишиться и, чего доброго, оказаться пациентом палаты № 6. Жить в бочке, как Диоген, он тоже не согласен. То есть он не способен на подвижничество (а «подвижники нужны, как солнце», писал Чехов в статье о Пржевальском) (С., 16, 237). И, чтобы умилостивить богов, он выбрасывает драгоценный перстень – веру в свое высокое предназначение, отрекается от него. В ту же минуту навсегда исчезает черный монах, в ту же минуту пропадает и ощущение счастья, сменяясь горьким унынием, отныне его не покидающим.

К лету он выздоравливает; ему предстоит нормальная жизнь среднего профессора – «излагать вялым, скучным тяжелым языком обыкновенные и притом чужие мысли» (С., 8, 256). На Песоцком и Тане Коврин вымещает свою тоску, перекладывает на них вину за свое отречение, которое совершил добровольно. «Зачем, зачем вы меня лечили? <...> Я сходил с ума, у меня была мания величия, но зато я был весел, бодр и даже счастлив <...> Я спрашиваю:

кому это мешало?» (С., 8, 251) Он сожалеет не о том, что отказался от высокого призвания, а только об утрате веселого и бодрого самочувствия. «Излеченный» Коврин становится одним из тех тяжелых мелочных резонеров, какие делают семейную жизнь невыносимой. Все его раздражает – и больше всего Егор Семенович, его любящий тесть. Вероятно, в Коврине говорит подсознательная зависть к этому человеку, который смог же осуществить доброе служение людям, не воображая себя гением и не расплачиваясь рассудком.

Проходит два года. Коврин давно расстался с Таней, у него другая спутница, которая ухаживает за ним, как за ребенком, – он болен туберкулезом, но психически вполне нормален, галлюцинаций не видит. Теперь он сознает себя посредственностью и охотно с этим мирится, настроение у него «мирное, покорное, безразличное» (С., 8, 256). О своей жизни с Таней он вспоминает со смешанным чувством досады и жалости.

Накануне отъезда в Крым, куда Коврин направляется для поправки здоровья, он получает письмо от Тани, долго откладывает чтение и вскрывает конверт уже в номере севастопольской гостиницы, вечером. Таня пишет, что только что умер ее отец и в саду хозяйничают чужие люди. Убитая горем, она во всем винит Коврина и проклинает его. Не дочитав, Коврин рвет письмо, бросает клочки в окно, но ветер с моря рассыпает их по подоконнику. Испытывая беспокойство, похожее на страх, он выходит на бал-

кон. «Бухта, как живая, глядела на него множеством голубых, синих, бирюзовых и огненных глаз и манила к себе» (С., 8, 256). Из нижнего этажа гостиницы доносится музыка и пение, поют ту же серенаду Брага, какую Коврин слышал в день своей первой встречи с черным монахом. И снова, как тогда, призрак появляется на другом берегу бухты...

Финал построен, как музыкальная композиция: повторяется, почти дословно, тема первой части, но те же слова звучат по-новому, торжественно и прощально.

Монах останавливается среди комнаты. «Отчего ты не поверил мне? – спросил он с укоризной, глядя ласково на Коврина. – Если бы ты поверил мне тогда, что ты гений, то эти два года ты провел бы не так печально и скудно» (С., 8, 257).

Коврин хочет говорить, ему мешает хлынувшая из горла кровь, хочет позвать свою спутницу, которая спит за ширмой, но вместо этого зовет Таню.

Опять-таки, с точки зрения медицины нет ничего удивительного в возвращении призрака: маниакальные состояния излечиваются, но могут возобновляться, особенно при нервных потрясениях. В данном случае потрясение от письма Тани вызвало и приступ сильного кровотечения, от которого Коврин умирает. Однако это простое трезвое объяснение заслонено апофеозом, венчающим повесть:

«Он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны

с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, радость, звал жизнь, которая была так прекрасна. Он видел на полу около своего лица большую лужу крови и не мог уже от слабости выговорить ни одного слова, но невыразимое, безграничное счастье наполняло все его существо. Внизу под балконом играли серенаду, а черный монах шептал ему, что он гений, и что он умирает потому только, что его слабое человеческое тело уже утеряло равновесие и не может больше служить оболочкой для гения» (С., 8, 257).

Когда монах спрашивает умирающего, с укоризной, но ласково: «Отчего ты не поверил мне?», – вспоминается что-то знакомое. Да, конечно: евангельский рассказ о чуде хождения по водам. Ученики Иисуса плыли в лодке по волнующемуся морю и увидели Иисуса, идущего по морю, как по суше; он позвал Петра идти к нему, и Петр пошел, но через несколько шагов испугался и начал тонуть, тогда Иисус протянул ему руку со словами: «Маловерный! зачем ты усомнился?»

Вот о чем «медицинский рассказ» Чехова: о малодушии и маловерии человека, отрекшегося от своего высокого призвания, а тем самым и от идеи, которая его вдохновляла и вела. Не так важно, как велики были природные мыслительные способности Коврина, – Чехов, как мы видели, этот вопрос обходит. Важно то, что его герой верил в себя не из пустого самомнения и жажды личного триумфа. Он был предан великой цели – содействовать построению

Царства Божьего на земле, готов был отдать ей все – молодость, силы, здоровье, умереть за нее. Но оказалось, что он не способен поступиться такой малостью, как житейский комфорт. Признав себя попросту сумасшедшим, он вынужден поставить под сомнение и саму эту цель, как обман больного воображения, то есть расстаться с верой в возможность совершенствования человеческого рода (а это и есть та «общая идея или бог живого человека» (С., 7, 307), которой мучительно недоставало старому профессору, герою «Скучной истории»). Коврину остается примириться с тем, что «каждый человек должен быть доволен тем, что он есть» (С., 8, 256) – и жизнью, какая есть, не допытываясь до ее цели и смысла. И мир для него погас, лишился красок и аромата. Ему больше ничего не говорили ни природа, ни музыка, а близкие люди стали чужими, он видит их в кривом зеркале своей неизбывной скуки, как персонаж известной сказки, которому попал в глаз осколок дьявольского стекла.

Чехов резко спорил с Сувориным, когда тот переслал ему письмо некой дамы-писательницы, убеждающей принимать жизнь, как она есть: «Цель жизни – это сама жизнь». Такие убаюкивающие сентенции Чехов отвергал: «Это не воззрение, а монпансье <...> по ее мнению, вся наша беда в том, что мы все ищем каких-то высших и отдаленных целей» (П., 5, 137–138). В образе «примирившегося» Коврина Чехов показал, как безотраден отказ от высших и отдаленных целей.

Но что, если эти цели иллюзорны? Не бесплодна ли утопия – «великая, блестящая будущность» (С., 8, 242), которую предрекает людям черный монах?

Этот вопрос был предметом сокровенных размышлений Чехова, хотя он почти нигде не ставил его прямо, а только косвенно. Несравненный наблюдатель текущей жизни, он не был склонен идеализировать человеческую натуру, слишком зорко видя ее ущербность и слабость. Он жил в сравнительно спокойное время, без войн и революций, не дожив до неистовых взрывов человеческого зла, чему были свидетелями (и участниками) следующие поколения. Но приглушенное, «ползучее» зло давало о себе знать и во времена предгрозового затишья, причем во всех слоях общества, будь то интеллигенты, мужики, чиновники; значит, оно коренилось в человеческой природе вообще. Так можно ли уповать на великое светлое будущее людей, если в настоящем они беспрерывно враждуют, погружены в унизительные дрязги, подобны пассивному стаду? И все же Чехов в конечном счете приходил к утвердительному ответу: да, можно и нужно. Та же острая зоркость беспристрастного взгляда, питавшая его критицизм, позволяла видеть и задатки добра, укрепляющие веру в человека.

В нарочито парадоксальной форме писатель высказал эту веру в «Рассказе старшего садовника». Этот маленький рассказ-притча может восприниматься, как «вставная новелла» повести «Черный

монах», – он и написан тогда же. Почти совпадают и обрамление новеллы – распродажа цветов в частной оранжерее, и имя садовника – Михаил Карлович (в «Черном монахе» – Иван Карлович). Легко представить, что тот самый садовник, с которым Песоцкий доверительно делится воспоминаниями о том, каким чудесным мальчиком был Коврин в детстве, теперь рассказывает пришедшим покупателям легенду, слышанную от его бабушки-шведки. На это его наталкивают разговоры покупателей: они не одобряют частых оправдательных приговоров преступникам; из-за такого потворства преступления множатся. Садовник не согласен: он с радостью встречает каждый оправдательный приговор.

В его легенде рассказывается, как когда-то в одном городе жил ученый доктор, замечательный человек, праведник, который делал добро всем, и все до единого жители города его любили и чтили, он мог не бояться ни воров, ни разбойников. И вот его нашли в овраге с проломленной головой. Нашелся и убийца – он не сознался, однако улики были неопровержимы. Его должны были приговорить к смертной казни, но в последний момент судья отказался, ибо не допускал мысли, чтобы мог найтись человек, «который осмелился бы убить нашего друга доктора!». Вопреки очевидности, убийцу признали невиновным и отпустили; никто не упрекнул за это судью. «И бог, говорила моя бабушка, за такую веру в человека простил грехи всем жителям городка. Он радуется, когда веруют, что человек – его образ

и подобие» (С., 8, 346). В тексте рассказа была еще фраза, вычеркнутая редакцией «Русских ведомостей»: «Веровать в бога нетрудно. В него веровали и инквизиторы, и Бирон, и Аракчеев. Нет, вы в человека уверуйте!» (С., 8, 515)

Возражений садовник не хочет слушать. В отличие от него, Чехов не столь категоричен: он показывает читателям обе стороны медали и предоставляет им самим судить, прав ли садовник или трезво смотрящие на дело слушатели. Но трудно сомневаться, на чьей стороне симпатии Чехова. Его собственная вера в человека явственно проступает в его зрелых произведениях. Он верил, по его словам, в «отдельных людей» (П., 8, 101), энтузиастов и подвижников, к какому бы сословию они ни принадлежали. Верил, что их работа оказывает облагораживающее действие на других людей и на общество в целом, чего не могло бы быть, если бы и в других людях – почти в каждом – не мерцала искра Божия, не таился бы омраченный и затоптанный «образ и подобие».

В своих сочинениях Чехов не говорит о том впрямую, но показывает, что в человеческой натуре дремлют нераскрытые возможности, что она многослойна, пластична, способна изменяться к лучшему. В повести «Дуэль» так происходит с обоими антагонистами. Фон Корену молодой дьякон говорит: «Вы победили величайшего из врагов человеческих – гордость!» (С., 7, 453) А Лаевский «скрутил себя» (С., 7, 451), одолевая другого врага – свою душевную дряблость и распущенность. В рассказе «Убийство»

богатый старовер, осужденный на каторгу за убийство брата, испив полную чашу страданий, «наконец, узнал настоящую веру» (С., 9, 160). Уж на что, кажется, заскорузла душа гробовщика Якова («Скрипка Ротшильда»), всю жизнь погруженного в подсчеты убытков, но и эта очерствевшая душа медленно, тяжко пробуждается.

Старший садовник говорит, что вера в человека побуждает уважать каждого. «Каждого! А это важно» (С., 8, 345). Персонажей абсолютно «положительных», безупречных, в произведениях Чехова мало; мало и абсолютно безнадежных; ничего химически чистого в живых людях нет, добро и зло сложно переплетены. Замечено, однако, что наиболее светлые герои Чехова – врачи (Дымов, Астров, Самойленко, доктор из «Рассказа старшего садовника»). Это не потому, или не только потому, что Чехов близко наблюдал самоотверженную работу своих коллег во время эпидемий и в повседневных подвижнических трудах. Очевидно, профессия лекаря имела для него расширительный, символический смысл: сохранять жизнь – *каждую* жизнь – богатого и бедного, хорошего и дурного. И если каждый достоин целительной заботы о его физическом теле, то разве не достоин того же духовный, нравственный мир каждого человека, устроенный намного сложнее.

Замечательная способность писателя Чехова «перевоплощаться» в своих персонажей, каковы бы они ни были, – есть путь познания человеческой

натуры изнутри. Познание личности изнутри ведет к оправдательному вердикту человечеству в целом – оно не так глубоко погрязло в грехах, чтобы не быть в состоянии когда-нибудь узреть «новое небо и новую землю». У Ницше Заратустра говорит, что человек есть то, что должно превозмочь, отбросив «слишком человеческое». У Чехова не так: не превозмочь, но взрастить заложенные зерна истинно человеческого.

В ранних произведениях молодой Чехов более беспощаден к «господам обывателям», чем в поздних, когда он достиг высшей художественной проницательности. Критичность, насмешливость, взгляд с высоты на мельтешение человеческих судеб (как на картинах Брейгеля с высоким горизонтом) – это остается, но соединяется с любовью, состраданием и надеждой. Теперь, глядя на гребцов в утлой лодочке, которые упрямо и неутомимо машут веслами и не боятся высоких волн, герой повести «Дуэль» думает: «В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...» (С., 7, 455) Это мысль самого Чехова.

Между тем черный монах не говорит «быть может», не ставит вопросительного знака. Он твердо знает – доплывут.

Кто же этот таинственный фантом? Если символ – то какой силы, какой воли? И если он обманывает

молодого философа ложными посулами, то с какой целью?

Напрасно было бы искать сходства с легендой о Фаусте или вообще с сюжетами продажи души дьяволу. «Дух зла», в каком бы обличье ни появлялся, заключает с соблазняемым сделку, дарует ему могущество, славу, богатство в обмен на бессмертную душу. Монах же не заключает с Ковриным никаких договоров – только поддерживает в нем веру в будущее человечества и в самого себя как избранника. И милосердно возвращает ему эту утраченную веру в последнее мгновение его земной жизни. Ведь и Иисус простил усомнившегося Петра, простил и предательство во дворе первосвященника, ибо вера, прошедшая через горнило сомнений и падений, крепче, чем у тех, кто никогда сомнений не знал.

Но есть черта, которая как будто бы позволяет видеть в черном монахе обманщика-соблазнителя. Это лукавство его взора и улыбки; оно упоминается несколько раз и, значит, не случайно. «Лукавый» (буквально: «изгибистый», «кривой») – один из атрибутов нечистой силы («лукавый попутал»). Оттенок лукавства заставляет подозревать, что призрачный собеседник Коврина идет не прямым путем, что-то хитрит.

Если и так, то это хитрость особого рода, направленная на то, чтобы укрепить веру человека в свои силы, развеять сомнения. Монах с самого начала знает о слабостях Коврина (как и сам Коврин в глубине души знает о них). Знает, что в груди его живут

две души, что он подвержен колебаниям и может прожить жизнь так же «печально и скудно», как жил последние два года. Но знает и о его высших потенциях и вот это лучшее его «я» хочет высвободить, внушая ему, что он предназначен к великим деяниям – на языке медицины это именуется манией величия. Такова «игра», которую монах ведет со своим подопечным, хитрость, на которую он пускается в борьбе за его душу, – не с тем, чтобы ввергнуть ее в преисподнюю, но чтобы возвысить до образа и подобия Божьего. Казалось бы, игра проиграна, Коврин «пошел в стадо», его низменная сторона одержала верх, однако не окончательно. И если «вечная жизнь есть», то не все потеряно.

Подвижниками не рождаются, ими становятся. Нужны вера и упорная воля, нужен настойчивый внутренний голос, зовущий к подвигу. Он олицетворен в черном монахе. Этот вселенский скиталец не ангел и не Мефистофель, хотя в нем есть нечто и от того, и от другого. Его функцию можно понять как функцию *вербовщика в Божье воинство.*

Таким представляется философический – если угодно, мистический подтекст повести Чехова. Но не забудем, что Чехов «художник жизни», как говорил о нем Толстой. Все, что писал, он черпал из действительности, которая его окружала, которую мог наблюдать. Вместе с тем никогда не следовал ей буквально. Сам он говорил о себе, что не умеет писать с натуры – только по воспоминаниям. Подра-

зумевая, очевидно, что в воспоминаниях впечатления натуры преображаются, перекомпоновываются, переосмысливаются. Среди сотен или тысяч персонажей, населяющих его книги, нет «списанных с натуры». Прототипов чеховских героев усердно искали, многим казалось, что они знали людей, с которых написаны такие характерные фигуры, как человек в футляре, «попрыгунья», Шарлотта, Епиходов и другие. На поверку оказывалось, что сходство с предполагаемыми прототипами очень относительное: в некоторых деталях, иногда в ситуациях, но не в целом. Однако же все эти лица были так или иначе подсказаны писателю встречами с реальными людьми. Повесть «Черный монах» не составляет исключения. Прототипом Песоцкого считали одного известного садовода (возможно, сходство и ограничивалось родом занятий). Но кем мог быть навеян образ главного героя?

Только один современник и соотечественник Чехова мог послужить отдаленным прообразом философа Коврина вкупе с его таинственным наставником – знаменитый философ и поэт Владимир Соловьев.

С В.С. Соловьевым Чехов был знаком лично, они одновременно сотрудничали в «Северном вестнике». Необыкновенная личность этого человека не могла не привлекать внимания Чехова. О том, что он высоко ценил его труды, говорит хотя бы то, что в рассказе «Пассажир первого класса», написанном еще в 1886 году, имя философа Соловьева поставлено

в один ряд с именем композитора Чайковского. В письмах Чехов упоминал Соловьева сравнительно редко и как бы осторожно, воздерживаясь судить о нем как о мыслителе, но всякий раз возражал против нападок на него «Нового времени» – самого Суворина и его сотрудников. Даже если речь шла о полемике Соловьева с Толстым. Как ни любил Чехов Толстого, он признавал право Соловьева с ним спорить. Тем более что сам решительно расходился с Толстым по многим вопросам.

Владимир Соловьев был визионером. Уже одно это сближает его с героем чеховской повести. Сопоставим ситуацию. Двадцатидвухлетний магистр философии Соловьев, повинуясь таинственному зову, отправился в Египет и там, в пустыне, воочию узрел лик божественной Софии – Души мира. Это было, по его собственным словам, «самое значительное» из того, что случилось с ним в жизни. У Чехова: молодой магистр Коврин, повинуясь внушению странной легенды, на берегу реки воочию видит героя легенды – монаха, и это тоже оказывается самым значительным событием его жизни.

Правда, автобиографическая поэма Соловьева «Три свидания», где он описал пережитое, написана и опубликована только в 1898 году, четырьмя годами позже, чем повесть Чехова. Но стихи Соловьева на тот же сюжет появлялись раньше, помещались в стихотворном сборнике, вышедшем в 1891 году, Чехов их, конечно, читал. Да и прежде о духовидении известного философа знали в писательских кругах.

Еще одна деталь. Место, где Коврин впервые видит черного монаха – уединенный берег реки, крутой спуск, старые сосны с обнаженными корнями, обросшими мохом, – сильно напоминает, конечно, не египетскую пустыню, но другое место мистических созерцаний Соловьева: берег реки Тосны в имении Пустынька (под Петербургом), принадлежавшем семье Хитрово, друзей философа. В 80-х годах Соловьев подолгу жил в Пустыньке один и посещал высокий берег, где были старые сосны, песок, камни. Пейзаж этот изображен им в стихотворении «Память»:

Солнце играет над дикою Тосною,
Берег отвесный высок.
Вижу знакомые старые сосны я,
Белый сыпучий песок...

Это стихотворение было помещено в «Северном вестнике» в 1892 году. По свидетельству племянника и биографа философа, Сергея Соловьева, здесь, в Пустыньке, Соловьеву было видение церковных старцев, призывавших его «оправдать веру отцов». Монах, явившийся Коврину, призывает его к другому, но, во всяком случае, обличье «старца» может быть сближено с обличьем «монаха».

В самом деле: почему в видениях Коврина предстает именно монах, а не какой-либо другой фантастический образ? Писателю приснился монах, да; но не потому ли и приснился, что врезалась в память необычная наружность философа, похожего на мона-

ха? Сергей Соловьев писал: «На портретах 80-х годов, в соответствии с характером интересов и занятий, лицо В.С., обросшее жидкой черной бородой, напоминает лицо священника или монаха»[1]. Сходство бросалось в глаза всем, его даже принимали за лицо духовного звания. Александр Блок, видевший Соловьева только один раз, назвал свое эссе о нем (к десятилетию со дня смерти) «Рыцарь-монах». «Это был “честный воин Христов”»[2], – писал Блок.

В повести Чехова наружность реального героя, Коврина, не описана, зато описан облик его духовного вожатого. В нищенском черном одеянии, худой; бледное лицо аскета, резко чернеющие на нем густые брови и при этом ясные умные глаза, приветливая и лукавая улыбка – почти портрет Владимира Соловьева.

Помимо способности духовидения и примечательной внешности внутренний облик Соловьева – настоящего подвижника, – да и сама его философия, должны были не только интересовать Чехова, но и вызывать сочувствие. Это был человек блистательного ума, универсальной образованности; его духовный мир отличался цельностью и вместе с тем сложностью. Сомнения не были ему чужды, и путь он прошел не прямолинейный: до восемнадцати лет считал себя атеистом, одно время испытывал влияние Ницше; в свою зрелую пору стал антиподом Ницше, борцом за воссоединение католической и православной церквей, служителем идеала «всеединства» – это главная и любимая его идея. Она

означала единство природы и духа, человека и Бога. «Богочеловечество», в понимании Соловьева, подразумевает призванность человека к сотрудничеству с Богом в устроении мироздания, на что его должна подвигнуть свободная воля. В «Чтениях о Богочеловечестве» высказана мысль, близкая умонастроению Чехова: «Свободным актом мировой души объединяемый ею мир отпал от Божества и распался сам в себе на множество враждующих элементов; длинным рядом свободных актов все это восставшее множество должно примириться с собою и с Богом и возродиться в форме абсолютного организма»[3].

Убежденный христианин, Соловьев был широко открыт всему спектру человеческой мудрости, накопленной за века на Западе и на Востоке, в древности и в Новое время. Вслед за Лейбницем он считал, что каждая философская доктрина несет зерно истины в своих утверждениях и наиболее слаба в своих отрицаниях.

Знавшим Соловьева запоминался его смех: иным он казался детским, другим – жутким. «Смех В.С., – писал Сергей Соловьев, – был или здоровый олимпийский хохот неистового младенца, или мефистофелевский смешок хе-хе, или и то и другое вместе»[4]. Юмор, лукавая ирония были ему свойственны в высшей степени (вот оно – «лукавство» черного монаха!). Он написал массу шуточных пародийных стихов, любил каламбуры и парадоксы, не избегал смеяться и над собой: что выдерживает испытание

смехом, то прочно. Даже поэма «Три свидания» написана в легком шутливом тоне, что нисколько не лишает ее глубокой серьезности. Соединение серьезности и юмора так же близко Чехову.

Чехов писал повесть не о подвижнике, а о человеке, отрекшемся от подвига, изменившем своему призванию: здесь Соловьев уже не мог послужить «живой моделью». Тот брюзгливый обыватель, каким становится Коврин после своего отречения, не имеет с Соловьевым ничего общего, тут угадываются совсем другие «модели». Соловьев же остается прообразом «высшего я» Коврина – героической личности, которую хочет пробудить в нем черный монах. В самом деле: то, чего недостает Коврину, чтобы до этого возвыситься, у реального Соловьева было. Коврин страшится потерять житейский комфорт, а Соловьев относился к комфорту с веселым презрением, не имел даже постоянного места жительства, странствовал, одевался и питался, как придется, раздавал все свои деньги. Коврин боится прослыть безумцем, а Соловьев в стихах открыто рассказывал о своих видениях, и, несмотря на это, никто не думал подозревать его в безумии – такой кристальной ясностью мысли отличались его сочинения. В них нельзя усмотреть никаких признаков «мании величия» (а они достаточно очевидны в сочинениях Ницше – другого отдаленного «прообраза» Коврина).

Таким образом, жизненные впечатления и наблюдения, как всегда у Чехова, переплавлялись и синтезировались в его творческой лаборатории. Но есть

основания предполагать, что не только личность и мистический опыт Владимира Соловьева послужили писателю «материалом» – его философия не прошла бесследно для духовной эволюции Чехова. Эта постепенная эволюция миросозерцания, которую можно было бы назвать богоискательством, если бы термин не был профанирован частым употреблением всуе, протекала у него длительно и потаенно. «Между “есть бог” и “нет бога” лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец» (запись в дневнике 1897 года) (С., 17, 224). Чехов шел через это громадное поле и, не считая себя истинным мудрецом, не предавал своих исканий гласности. «До самой смерти росла его душа»[5], – говорил о Чехове Бунин. И по мере духовного роста он становился все более сдержан и замкнут, все более избегал прямых высказываний и рассуждений. Только по некоторым кратким, как бы вскользь брошенным замечаниям в письмах и записных книжках можно понять, в каком направлении двигалась его неутомимая мысль. Вот, например, какая запись сделана на отдельном листке, среди набросков к «Трем сестрам»:

«До тех пор человек будет сбиваться с направления, искать цель, быть неудовлетворенным, пока не поймет, не отыщет своего бога. Жить во имя детей или человечества нельзя. А если нет бога, то жить не для чего, надо погибнуть». И еще: «Человек или должен быть верующим, или ищущим веры, иначе он пустой человек» (С., 17, 215–216).

Но, конечно, больше всего для понимания внутреннего мира Чехова дают его произведения, если читать их внимательно. Чехов – прежде всего художник, и художник величайшей, редкой объективности. В его сочинениях авторское «я» вплетено в множественность других «я», самых разнородных, высказывания «про» и «контра» сосуществуют как бы на равных правах, вера и скепсис соседствуют, высокая поэзия вторгается в житейскую прозу, и обратное – низменная проза съедает поэзию жизни. И все же в этой жизненной полифонии голос автора слышен, угадывается его внутренняя работа, его путь.

«Черный монах» – знаменательная веха на этом пути. Повесть написана с тем только Чехову присущим «холодным вдохновением», которое рождает шедевры. Ее финал сделан так, что лишь немногие страницы в произведениях русских писателей сравнимы с ним по художественной силе. Чехов, видимо, понимал истинную ценность своего «медицинского рассказа». Готовя собрание сочинений, он не внес в текст «Черного монаха» ни единой поправки, а это было у него крайне редко.

---

[1] *Соловьев В.* Стихотворения. Изд. Сергея Соловьева. Б. м.; б. г. С. 49.

[2] *Блок А.* Указ. соч. Т. 5. С. 450.

[3] *Соловьев В.* Чтения о Богочеловечестве // Сочинения. М., 1994. С. 137.

[4] *Соловьев В.* Указ. соч. С. 51.

[5] Этих слов в итоговом очерке Бунина «О Чехове» нет. Очерк был подготовлен писателем для своего собрания сочинений на материалах многих письменных и устных выступлений-воспоминаний о Чехове. Не исключено , что это высказывание в него не вошло, хотя оно было известно. См., например, книгу «Мы знали Евгения Шварца» (Л.; М.: Искусство, 1966). В воспоминаниях Л. Пантелеева приводятся слова Бунина о Чехове: «До самой смерти росла его душа». – *Прим. составителя.*

ПОСЛАНИЕ ЧЕХОВА
(«Студент»)

Лучшим своим произведением Чехов считал рассказ «Студент», написанный в 1894 году. В этом трехстраничном рассказе нет ни критики нравов, ни типических характеров, ни событий – ничего не происходит, кроме внезапной перемены в настроении героя. Герой – сын дьячка, студент Духовной академии Иван Великопольский, холодным вечером накануне Пас-хи возвращается с охоты, останавливается погреться у костра, разложенного двумя женщинами-огородницами, рассказывает им евангельскую историю об отречении Петра, потом идет дальше своей дорогой. И все.

Чехов умел «в одном мгновенье видеть вечность». Через мимолетный эпизод он высказал свое самое заветное – размышления над смыслом человеческого бытия. *Что* оно, для чего оно, имеет ли высшую цель? – этот вечный вопрос, которым задавались и великие умы, и рядовые люди, ставится во многих произведениях Чехова. Ответ загадан, чаша весов колеблется между «да» и «нет». «Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети родятся, для чего звезды на небе... Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава», – говорит Маша в «Трех сестрах» (С., 13, 147). «Если бы знать, если бы знать!» –

задумчиво повторяет старшая сестра Ольга (С., 13, 188). Если в жизни трех сестер и во всей человеческой истории нет «общей идеи», нет высшего назначения – тогда напрасны их страдания, бесплодна их любовь, не нужны усилия мысли, остается чебутыкинское «тарарабумбия, сижу на тумбе я». Голос сердца и интуиция художника противятся бессмысленной тарарабумбии, но все же рассудок ее не отбрасывает; поставленный вопрос предстает как антиномия, допускающая равную вероятность противоположных суждений.

Только в рассказе «Студент» антиномия снята. Она разрешается мгновенным счастливым озарением в душе Ивана Великопольского.

В нем нет ни одной необязательной фразы, нет лишних слов – каждое необходимо в ритмической структуре повествования, а через ритм уясняется и смысл. Ритм, тон, мелодический рисунок вообще составляют важный элемент поэтики Чехова (недаром Рахманинов положил на музыку рассказ «На пути»), а здесь их роль первостепенна. «Студент» построен музыкально, как бы в сонатной форме, на сопоставлении и чередовании двух контрастных тем, мрачной и радостной. Последняя побеждает и мощно, торжественно звучит в финале.

Композиция рассказа трехчастная. Первая часть начинается с резкого перелома погоды, застигшего студента в лесу: внезапно налетает холодный ветер, темнеет, кажется, что в природе нарушены порядок

и согласие. Студент, продрогший, проголодавшийся, идет пустынным лугом домой, где его не ждет ничего отрадного, безотрадны и его мысли. Он думает, «что точно такой же ветер дул и при Рюрике, и при Иоанне Грозном, и при Петре, и что при них была точно такая же лютая бедность, голод, такие же дырявые соломенные крыши, невежество, тоска, такая же пустыня кругом, мрак, чувство гнета, – все эти ужасы были, есть и будут, и оттого, что пройдет еще тысяча лет, жизнь не станет лучше» (С., 8, 306). Вот первая тема: она идет с нарастанием, звучит все безнадежнее, думы молодого студента словно бы спускаются, ступень за ступенью, в глубокую яму. На дне ямы – беспощадный приговор жизни.

Мысленный монолог студента обрывается коротенькой фразой: «И ему не хотелось домой» (С., 8, 306). Она завершает первую часть и образует переход ко второй, уже иной по тональности, смягчающей гнетущее настроение первой. Мрак, холод, безлюдье отступают перед огнем костра, перед присутствием живых людей, которые приветливо здороваются с путником. Женщины у костра – две вдовы, старуха Василиса, когда-то служившая в няньках у господ, и ее дочь Лукерья, деревенская баба, забитая мужем, молчаливая, словно глухонемая. Студент рассказывает им, что происходило с апостолом Петром в такую же холодную неприютную ночь, как эта. Женщины эту историю уже слышали в церкви, но студенту хочется пересказать ее еще раз, от себя, заново пережить и тоску Иисуса в Гефсиманском

саду, и тоску Петра, трижды отрекшегося от любимого Учителя.

Рассказ студента составляет содержание второй части. Рассказчик нигде не отступает от евангельского текста, но говорит так, будто сам был свидетелем, сопереживавшим Петру. «Ах, какая то была страшная ночь, бабушка! До чрезвычайности унылая, длинная ночь! <...> Петр, изнеможенный, замученный тоской и тревогой, понимаешь ли, не выспавшийся, предчувствуя, что вот-вот на земле произойдет что-то ужасное, шел вслед... Он страстно, без памяти любил Иисуса и теперь видел издали, как его били...» И потом, во дворе первосвященника, Петр грелся у костра («как вот я теперь»), а работники смотрели на него подозрительно и сурово спрашивали – не он ли был с Иисусом, и Петр не выдержал и трижды отвечал, что не знает Его. А когда раздался крик петуха, Петр вспомнил предсказание Иисуса («не пропоет сегодня петел, то есть петух, как ты трижды отречешься, что не знаешь Меня»). «Вспомнил, очнулся, пошел со двора и горько-горько заплакал <...> Воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания...» (С., 8, 307–308)

Слушая студента, Василиса, не переставая вежливо улыбаться, заплакала, а Лукерья глядела на рассказчика неподвижно, и «выражение у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль» (С., 8, 308).

Так заканчивается вторая, срединная часть, из которой общий смысл еще неясен, но уже предчув-

ствуется некий катарсис. Студент, пожелав женщинам спокойной ночи, идет дальше, все под тем же ледяным ветром, в сгущающихся потемках, но направление его мыслей меняется. Теперь он думает, что если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, значит, происходившее с Петром девятнадцать веков назад имеет какое-то отношение к ним, и к нему самому, и ко всем людям. Значит, Петр им близок. «И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух» (С., 8, 309). Тема радости вторгается подобно тому, как в церковной службе Страстной субботы, в полночь, после минутного затишья, победно звучит пасхальный тропарь «Христос воскресе из мертвых» и разливается все шире и громче. «“Прошлое, – думал он, – связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого”. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой» (С., 8, 309).

Затем следует финал, уподобленный ликующему песнопению. Он занимает двенадцать строк непрерывного текста, без точек, как бы на одном дыхании. Это вновь поток сознания, но если в первой части он изливался по нисходящей, то здесь взмывает ввысь, все время идет *crescendo* и завершается сильным аккордом. Поднимаясь на гору, в свою родную деревню, студент «думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли глав-

ное в человеческой жизни и вообще на земле; и чувство молодости, здоровья, силы, – ему было только 22 года, – и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла» (С., 8, 309). Здесь конец.

Такого гимна жизни, пропетого в полный голос, нет ни в одном другом сочинении Чехова.

Можно бы возразить: ведь автор все это произносит не от себя, а передает чувства вымышленного воспитанника Духовной академии, которому 22 года, он молод, здоров, силен, а Чехову было тогда 34 года, и здоров он не был. (Видимо, как раз тогда он, как врач, убедился, что болен очень серьезно.) Так вправе ли мы приписывать Антону Чехову состояние духа Ивана Великопольского? Тем более что сам Чехов всегда предостерегал против отождествления мыслей его героев с авторскими.

Но «Студент» – случай особый; в нем, как в лирическом стихотворении, слышится нечто очень личное. Не чувствуется отстранения автора от героя, они едины, их голоса сливаются. Кажется только, что внутренние коллизии, перепады в мыслях и настроениях, которые автор переживал в течение многих лет, здесь, в образе его лирического героя, спрессованы во времени, равном всего одному вечеру.

Если бы герой рассказа не был тайным *alter ego* автора, Чехов не мог бы сказать Бунину: «Какой я “хмурый человек”, какая я “холодная кровь”, как называют

меня критики? Какой я “пессимист”? Ведь из моих вещей самый любимый мой рассказ – “Студент”...»[1]

Если подходить к рассказу с чисто рационалистической меркой, не вслушиваясь в его музыку, то переворот в сознании Ивана Великопольского, пожалуй, может показаться слишком скоропалительным и логически необоснованным. Ну, поговорил студент со вдовами; ну, рассказал историю, им и так известную, – ну и что? Старуха заплакала – да ведь у старых женщин слезы всегда наготове, мало ли отчего они плачут; следует ли отсюда, что правда и красота направляют человеческую жизнь? Вот если бы эти женщины на глазах у собеседника совершили какой-нибудь акт человеколюбия или хотя бы изрекли что-нибудь по-народному мудрое – тогда оптимизм рассказчика был бы понятнее.

Но тогда был бы тривиальный, сентиментально-дидактический рассказ, каких Чехов не писал.

Вообще сдвиги в сознании и перемены в чувствах чеховских героев вызываются не изменениями внешних обстоятельств, а чем-то другим, и подчас выглядят неожиданными, спонтанными, даже загадочными. Почему Юлия (героиня повести «Три года») после трех лет замужества полюбила прежде нелюбимого мужа, хотя он за это время не изменился? Почему Лаевский, («Дуэль») вместо того чтобы осудить жену за неверность, просит у нее прощения? Почему учитель словесности вдруг проникается отвращением к своей благополучной семейной жизни? Почему народоволец, поступивший лакеем

к сыну своего политического врага с целью покончить с ним, от этого намерения отказывается? В этих и подобных случаях прямых причин для поворота на 180 градусов как будто нет или они недостаточны.

По Чехову, перелом в сознании есть плод внутренней духовной работы, в результате которой человек начинает замечать прежде незамечаемое и видеть привычное в новом свете. Такого рода открытия можно сравнить с известным анекдотом о яблоке Ньютона: Ньютон будто бы открыл закон всемирного тяготения, глядя на падающее с дерева яблоко. Если это и выдумка, то как притча она хороша. Ньютон мог сто раз видеть, как падают яблоки, и не придавать этому никакого значения, но в сто первый раз яблоко подсказало уму ученого формулу мирового закона. Для этого ум должен быть настроен на поиск истины, а яблоко может оставаться все тем же.

Примерно так происходит с чеховскими правдоискателями, ищущими истину в социальной и нравственной сфере: давно известное поворачивается к ним новой гранью, и наступает прозрение. Студент и раньше был знаком со своими собеседницами, а они и раньше слышали рассказ о Петре, нового ничего не случилось, но и они, и он глубже проникли в суть вещей. Иногда Чехов раскрывает перед читателем весь процесс предшествующего труда души – так в «Дуэли». Но чаще, особенно в коротких новеллах, этот процесс больше подразумевается, чем описывается, а показан только результат – и этого

оказывается достаточно. Взамен обстоятельных мотивировок и разъяснений – почему герои поступают и чувствуют так, а не иначе – писатель создает общую *атмосферу* рассказа, она сама направляет читательское внимание в нужное русло и проясняет логику поведения персонажей. В создании атмосферы играют роль место и время действия, картины природы, отдельные детали, как будто случайно замеченные, промелькнувшие, а на самом деле полные значения. И наконец – музыкальный строй чеховской прозы. «Студент» воздействует прежде всего музыкальностью: читателя, не лишенного эстетической восприимчивости, она побуждает верить автору, не требуя дополнительных объяснений, ведь музыка в них не нуждается.

Но не только музыкальным построением и звучанием создается поэтическая атмосфера рассказа. Действие не случайно приурочено к дням Страстной недели. Как ни сетовал Чехов на формально-религиозное воспитание, полученное им в детстве, когда отец заставлял его и братьев петь на клиросе, а они чувствовали себя «маленькими каторжниками», все же большие церковные праздники, особенно Пасха, всегда сохраняли для него свое очарование. Как говорит одна из его героинь («На пути»): «На Пасху, Троицу и на Рождество в воздухе пахнет чем-то особенным. Даже неверующие любят эти праздники» (С., 5, 468).

Еще в 1887 году написан рассказ «На Страстной неделе», где восьмилетний мальчик Федя вспоминает

свои пасхальные впечатления. Впечатления вполне детские, но сильные, и, что примечательно, он тоже переживает *перелом* – от подавленности к доброму и веселому настроению. Сначала его удручает сознание греховности, своей и окружающих; он смотрит на икону распятия, и ему страшно жаль Иисуса, Богоматерь, Иоанна, кажется, что нет людей, способных облегчить их горе, – все злые, мелкие, грешные. Феде становится легче, когда священник отпускает ему грехи. «На другой день, в четверг, я просыпаюсь с душой ясной и чистой <...> В церкви все дышит радостью, счастьем и весной <...> кажется, все прошлое предано забвению, все прощено» (С., 6, 145). Даже своего врага Митьку, с которым он накануне чуть не подрался в церкви, Федя находит похорошевшим и приглашает его к себе играть в бабки.

Рассказ, несомненно, основан на личных детских воспоминаниях Чехова. В первоначальном варианте в конце упоминается «мой отец, большой любитель церковного пения» и сказано: «...Несколько мальчиков и я стоим на клиросе и поем» (С., 6, 511). При подготовке собрания сочинений Чехов эти упоминания снял – очевидно, из-за их слишком явной автобиографичности. Как видно, маленький Федя, он же Антоша, хранил не только плохую память о своем религиозном воспитании, было и что-то светлое, позже заслоненное воспоминаниями другого рода. Нужно думать, не само пение на клиросе его тяготило, а то, что оно было принудительным, из-под палки; «любитель церковного пения» нещадно порол

своих сыновей. Отвращение к насилию, пронесенное Чеховым через всю жизнь, брало начало отсюда. Но, как показывает рассказ «На Страстной неделе», не забывались и ростки искреннего религиозного чувства, пережитого в детстве. Неповторимый аромат пасхального праздника ощутим и в других произведениях – «Святою ночью», «Архиерей».

В «Студенте» сама внезапность перехода от уныния к радости имеет скрытую аналогию с церковной службой Страстной недели, символически воссоздающей смерть и воскресение Сына Человеческого. В Великую пятницу – погребение Христа: посреди храма ставится плащаница с изображением Его в гробу, над ней читаются погребальные стихи, царит настроение траура. Для учеников Иисуса это день не только скорби, но и глубокого разочарования: умер позорной смертью Тот, от Кого ждали спасения Израиля, а Он оказался бессилен. В субботу ученики бездействуют и безмолвствуют; тихо и в церкви, но чувствуется ожидание великого события. И вдруг (здесь тоже «вдруг») – торжественный звон колоколов, храм ярко освещается, священники в светлых ризах обращаются к прихожанам с возгласом «Христос воскресе!», звучит ликующая песнь воскресения.

Переживания Ивана Великопольского с идеей воскресения напрямую не связаны, но эмоционально созвучны пасхальному циклу, возникают и сменяются в той же последовательности, с тем же ощущением радостного открытия после великой печали. Вероятно, Чехов сознательно ввел эту аналогию.

На исходе Страстной пятницы молодой студент открывает для себя ту истину, что история человеческая не набор случайностей и не бессмысленное круговращение, как ему только что думалось, но путь, имеющий направление и цель. Для него это истина, равносильная вести о воскресении Христа, которую первыми приносят ученикам Иисуса женщины. Женщины – Василиса и Лукерья – приносят весть и студенту, не произнеся ни единого слова, одной своей душевной сопричастностью тому, что происходило давным-давно, в далекой стране, где все так не похоже на их деревню, на их судьбу. Если им, обыкновенным русским крестьянкам, внятны духовные драмы двухтысячелетней давности, значит, есть и духовное единство всего человеческого рода.

К мысли этой Чехов потом возвращался в рассказе «По делам службы». Молодой следователь приезжает в глухую деревню на вскрытие трупа самоубийцы. То, что он там видит, кажется ему несвязными осколками жизни. Непонятно, почему покончил с собой, сидя в земской избе за самоваром, страховой агент Лесницкий; непонятно, зачем старик сотский («цоцкай», как он называет свою должность) тридцать лет ходит и разносит никому не нужные бумаги... В тяжелом сне, под вой метели следователю снится, что самоубийца и сотский идут в поле по снегу, поддерживая друг друга, и поют: «Мы идем, мы идем, мы идем...» Проснувшись, следователь думает: «Какая-то связь невидимая, но значительная и необходимая, существует между обоими, даже между ними и Тауни-

цем, и между всеми, всеми; в этой жизни, даже в самой пустынной глуши, ничто не случайно, все полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель, и, чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в жизнь, дар, который дается, очевидно, не всем». Дается тому, «кто и свою жизнь считает частью этого общего и понимает это» (С., 10, 99).

У следователя такого дара нет: он может только рассуждать, смутно чувствовать свою вину перед самоубийцей и сотским, которые «взвалили на себя самое тяжелое и темное в жизни» (С., 10, 100), но он им посторонний, чужой, он «барин», он мечтает о жизни в столице, о том, как будет красноречиво выступать в суде, ужинать в хорошем ресторане, как сделает блестящую карьеру.

Мечтает о счастье и студент Иван Великопольский, но мы понимаем, что это другие мечты о другом счастье. Он-то действительно сознает свою жизнь частью общей жизни, ему близки и женщины-огородницы, и апостол Петр. Вера его не слепа, мысль напряженно работает, собственные наблюдения Ивана над убогим бытом своих односельчан, своей семьи, раздумья над русской историей вселяют сомнения в высоком смысле бытия. Но вера в него возрождается с новой силой, когда он всем своим существом, а не только рассудком постигает внутреннее единство человеческого мира. Он воочию видит цепь, связующую времена, ведущую сквозь века к познанию истины, – видит и даже прикасается

к ней («дотронулся до одного конца, как дрогнул другой») (С., 8, 309). Отвлеченные идеи не удовлетворяют до конца, пока остаются отвлеченными: чтобы овладеть чувством, они должны предстать как зримый образ – мировое древо, голубь мира, лестница Иакова. Лестница, привидевшаяся во сне Иакову, – образ связи человека с небом. Цепь, воображенная студентом, стелется по горизонтали, уходит вдаль – это образ связи людей друг с другом.

Перед студентом еще долгая жизнь, может быть, с новыми поисками и новыми разочарованиями, но этого пасхального откровения он уже никогда не забудет.

Но почему сигналом к прозрению послужило отречение Петра, почему писатель выбрал именно этот эпизод Евангелия? Симон Петр в момент проявленного им малодушия – разве это лучший пример правды и красоты, направляющих человеческую жизнь?

Г.К. Честертон в эссе «Вечный человек» замечал, что в деяниях Христа, как они описаны евангелистами, есть много для нас загадочного. Например, имя Петр, означающее «камень», Он дал тому, кто с обычной точки зрения, скорее, подобен тростнику, колеблемому ветром, – подвержен сомнениям (эпизод хождения по водам) и обыкновенному страху, заставившему отречься от Учителя, Которого так сильно любил. Однако именно ему Христос завещал: «Паси овец Моих» – и вручил ключи от райских врат[2].

Чехов, кажется, не усматривал в том никакого противоречия. Собственно богословских вопросов он не касался, позднейшие апокрифы и сказания о подвигах апостола Петра им не упоминаются. Образ Петра у Чехова – только человеческий. Он близок сердцу обыкновенного человека, близок и неспокойному уму, пробивающемуся к истине через подъемы и падения, через страдания и ошибки.

Людям, не знающим сомнений, Чехов никогда не сочувствовал. Кто уверен в своей непогрешимости, тот, в глазах Чехова, человек тяжелый, деспотический и бездарный. Бездарный нравственно, то есть неспособный понимать других, а потому непригодный ни для творчества, ни для дел милосердия, ни для семейной жизни. К породе самодовольных принадлежат доктор Львов (персонаж драмы «Иванов»), архитектор Полознев («Моя жизнь»), профессор Серебряков («Дядя Ваня»), энергичная земская деятельница Лида («Дом с мезонином»). Вина Лиды совсем не в том, что она устраивает библиотечки и аптечки – это вещи полезные, Чехов и сам их устраивал, – но в безграничной самоуверенности, с какой она присваивает себе право распоряжаться чужими судьбами и презирать художника за то, что он думает иначе, чем она. Люди такого типа действуют и в политике. Притязания маленьких деспотов на монопольное обладание истиной создают питательную почву для действий больших деспотов, когда те приходят к власти.

Люди, которых Чехов любит, имеют смелость признать, что «никто не знает настоящей правды» (С., 7, 453). Они способны вникать в переживания других людей, поэтому умеют прощать. Они и сами совершают ошибки, за них расплачиваются, их искупают. Христос основал Свою Церковь на любви, а любовь, по словам апостола Павла, «долготерпит, милосердствует... не превозносится, не гордится». Кто же способен на это, как не тот, кто сам прошел через искушения, кто по опыту узнал, как трудно противостоять «власти тьмы» и побороть зло в самом себе? Вот почему самый впечатлительный, порывистый, но и самый любящий из учеников Иисуса возвеличен Им, наречен краеугольным камнем Его Церкви.

Моралисты фарисейского склада сурово осудили бы Петра за малодушное поведение во дворе Кайафы. (Как доктор Львов осудил Иванова.) Кто-то злорадно сказал бы: «Ага, струсил». Кто-то стал бы доказывать, что Петр, значит, не любил Христа, если отрекся от Него. Кто-то уличил бы его в обмане: обещал идти за Учителя на смерть, а сам старался спасти себя. Обвинения, может, и верны с позиций формальной этики, но, как все формальное, лишены глубины. Христианская этика исходит из сочувственного внимания к чужой душе и сознания собственной небезгрешности. Простым сердцам деревенских женщин доступно смятение и горе Петра. И образ Христа сильнее всего трогает их, когда Он, как подлинный Сын Человеческий, в ночь перед каз-

нью просит Небесного Отца, если можно, пронести мимо Него чашу сию. И они понимают, почему Он простил Петра.

«Студент» недаром был любимым рассказом Чехова. Это его *message*, его главное послание будущему.

---

[1] *Бунин И.А.* Указ. соч. Т. 9. С. 186.

[2] *Честертон Г.К.* Вечный человек. М., 1991. С. 210, 224.

РОЛЬ ТЕАТРА В СУДЬБЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЧЕХОВА

«Бывают минуты, когда я положительно падаю духом. Для кого и для чего я пишу? Для публики? Но я ее не вижу и в нее верю меньше, чем в домового <...>. Нужен я этой публике или не нужен, понять я не могу» (П., 3, 98).

Это сказано Чеховым в 1888 году, когда он был уже известным писателем, но еще не стал знаменитым драматургом.

Не будет натяжкой предположить, что одним из сильнейших побуждений к деятельности драматурга, помимо прозы, где он чувствовал себя гораздо больше в своей стихии, была для Чехова потребность встретиться наконец с этой загадочной публикой лицом к лицу, понять, «для кого он пишет». В чтении реакции затаены, в театре – открыты.

Чехов писал пьесы с трудом, мучительно – можно собрать целый букет его признаний по этому поводу. Условия драматической формы исключали многое, что составляло его силу как художника. Они не допускали мысленной речи героев, которая для Чехова важнее произносимой речи («и он думал», «и ему казалось», «и он вспоминал, и воспоминания переходили в мечты»). Не допускали описаний природы,

образующих такой мощный контрапункт в его повестях и рассказах. Не допускали сосредоточенности на одном эпизоде, одном атоме бытия, что с таким блеском удавалось Чехову в коротких рассказах, – в театре это было возможно только в водевилях, и водевили он писал легко, с удовольствием.

Работая над большими пьесами, Чехов вынужден был в этом трудном для него роде искать каких-то аналогов своей стилистике прозаика. Из таких аналогов рождались новации чеховской драматургии. Она была компромиссным образованием между его художественной прозой и традициями драматического жанра, требующими характеров более резко очерченных, действия более событийного, конфликта более напряженного и завершения более эффектного. С этими веками выработанными требованиями сцены Чехов считался; он не был склонен начисто отвергать их во имя «новых форм», как делал герой «Чайки» Треплев. Вл. Немирович-Данченко утверждал, что Чехов «ни о какой революции театра <...> и не помышлял. Не думал даже быть оригинальнее других. Самым искренним образом хотел приблизиться к тем требованиям, которые предъявлялись драматургу современным театром»[1]. Но преобразовывал их невольно, в духе своих художественных принципов, которые в прозе были органичны, а переведенные на язык драматургии, делали ее загадочной.

Посмотрим хотя бы на концовки пьес. Видимо, нельзя было просто заканчивать на задумчивой или

вопросительной интонации – «поживем – увидим», «ничего не поймешь на этом свете». В пьесах Чехов сохранял традиционную ударность концовок, хотя и досадовал на их роковую обязательность: «Герой или женись или застрелись, другого выхода нет» (П., 5, 72). В прозе его почти нет стрельбы, за исключением тех случаев, когда убийство или самоубийство являются прямым сюжетом рассказа. Даже героя «Припадка» автор удержал от самоубийства; «Дуэль» разрешается символическими выстрелами в воздух. В пьесах же, если не считать водевилей – в них герои в большинстве случаев женятся, – только «Вишневый сад» обходится без финального или предфинального выстрела. Строго говоря, дяде Ване, человеку интеллигентному и некровожадному, совсем не обязательно стрелять в Серебрякова. Это дань сцене: выстрел – условный знак душевного состояния Войницкого, его отчаяния. В аналогичном сюжете в прозе не понадобилось бы такой материализации переживаний героя – там они разрешаются в душе, внешне едва видимо. На сцене же все должно быть видно и слышно; сам звук выстрела – сигнал, заставляющий зрителя вздрогнуть, ощутить нервами, что неблагополучно в этом доме, неблагополучно в этом мире.

Вместе с тем автор не хочет, чтобы этим трагическим сценическим эффектам придавалось слишком большое значение: зритель должен понимать, что не в них суть драмы. «Выстрел ведь не драма, а случай», – говорил Чехов актрисе Н. Бутовой[2]. Настоящая драма протекает в тиши, во внешне спокойном течении

времени, среди будничных занятий. Отсюда замедление ритма к концу, пианиссимо вместо форте[3].

Но тогда, может быть, и вообще можно было обойтись без «случаев», то есть без убийств, покушений и самоубийств под занавес? Как видно, Чехов все же считал, что «других выходов нет», – театр есть театр. Это подтверждается тем, как трактуют театры последнюю сцену «Вишневого сада»: Фирс умирает, хотя у Чехова этого нет, а сказано только, что Фирс выходит больной, садится, потом ложится на диван и лежит неподвижно. Перед тем как лечь, произносит: «Я полежу... Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх ты... недотепа!..» (С., 13, 254) В отношении к общему смыслу пьесы эта заключительная сцена может значить только то, что у последнего, самого верного хранителя прежних устоев, больше не осталось сил, чтобы их оберегать. Но ниоткуда не следует, что он должен тут же, на глазах у публики, умереть, а именно такой конец, как наиболее театральный, соблазнял многих постановщиков. В некоторых спектаклях Фирс, вопреки авторской ремарке, не ложится, а с грохотом падает на пол, чтобы у зрителя не оставалось никаких сомнений.

Свойство чеховской драматургии, которое принято называть лиризмом, пришло из чеховской прозы, где автор передает раздумья, воспоминания и мечты своих героев не тем языком, каким они говорят, а неким сплавом их мысленной речи с авторским языком. Этот сплав в прозе естественен, потому что в действительности люди никогда не думают

оформленными предложениями, мысли расплываются, как облака. Автор от себя дает им оформление, сохраняя поэтическую интонацию раздумья. В пьесах нет места авторской речи, все произносится вслух самими героями. Когда Раневская говорит: «О, сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...» (С., 13, 210), – это скорее ее внутреннее переживание, чем прямая речь в присутствии слуг и Симеонова-Пищика, пришедшего занять денег, как и финальные монологи трех сестер, как слова Сони о небе в алмазах. Лирические монологи чередуются с бытовыми разговорами, звучащими обыденно и даже комически. Тут нужны были новые методы сценического воплощения. Тексты чеховских пьес представляют сложную музыкальную партитуру; для исполнения имели особенную важность перепады тона, ритм, паузы, мера громкости, убыстрения и замедления темпа, аккомпанемент вещей и звуков. Все это и было найдено в постановке «Чайки» 1898 года в Художественном театре.

Художественный театр тогда только что возник: молодой театр с молодыми талантами, где не было заматерелых в своем ремесле Актеров Актерычей, а была приятно поразившая Чехова интеллигентность и чуткость. Немирович-Данченко давно знал и ценил прозу Чехова – лишь с оглядкой на нее можно было найти подход к его драматургии. Станиславский вникал в чеховскую драматургию посте-

пенно и, отправляясь от ее особенностей, вырабатывал режиссерскую систему, реформировавшую искусство театра. Пути Чехова и Художественного театра счастливо для обоих скрестились: пьесы Чехова открыли перед сценическим искусством новые перспективы, театр принес писателю славу и привлек внимание к его творчеству во всем его объеме.

Правда, отношения их не были вполне идиллическими. Чехов хотел, чтобы и в спектаклях было то неоднозначное освещение фигур, какое свойственно его прозе, а в театральном деле казались неизбежными утрировки. В игре Станиславского, исполнявшего роль Тригорина, Чехову не нравилась утрировка безвольности (Станиславский извлек отсюда в дальнейшем ценные уроки). Так же опасался Чехов нажимов, высокопарностей, мелодраматизма. Поэтому не принимал М.Л. Роксанову в роли Заречной. Поэтому не хотел, чтобы в последнем акте «Трех сестер» через сцену проносили убитого Тузенбаха, как предполагалось по режиссерскому замыслу. В письмах О.Л. Книппер и В.Э. Мейерхольду Чехов предостерегал от слез и стенаний: «Страдания выражать надо так, как они выражаются в жизни, т. е. не ногами и не руками, а тоном, взглядом; не жестикуляцией, а грацией» (П., 9, 7).

Он не одобрял и избыточности бытовых подробностей, возражал против стука колес проходящего поезда, криков коростелей и лягушек, хлопанья по комарам. В его стилистике была та строгая чистота, которая является идеалом японского жилища, –

ничего лишнего. Он любил выразительные детали, но подходил к ним избирательно и того же ждал от спектаклей.

Видимо, даже самые близкие по духу Чехову таланты Художественного театра не могли избежать некоторой односторонности в интерпретации его пьес. Но они сделали самое главное – дали жизнь его драматургии. Та минута редкого триумфа, когда уже после первого акта «Чайки» (за два года перед тем провалившейся в Александринском театре) зрительный зал сначала как бы замер, а потом единодушно взорвался громом аплодисментов, и актеры, потрясенные, забывшие от волнения, как нужно раскланиваться, снова и снова выходили на вызовы, и публика громко требовала послать автору поздравительную телеграмму – эта минута искупала все. Она стала рубежом и в истории театра, и в истории чеховского наследия. Его судьбу решила сцена. Теперь Чехов мог наконец почувствовать, для кого он работает, убедиться, что работает не впустую – у него была аудитория.

Отсюда понятно, почему он писал пьесы, хотя столько раз зарекался не делать этого, хотя не так уж любил театр и не был в драматургии таким уверенным мастером, как в прозе. Спектакли были тараном, прокладывавшим путь к сердцам, – и тогда, когда впервые ставились, и в последующие десятилетия. Что сделало имя Чехова широко известным в странах Европы, в Японии, во всем мире? Постановки его пьес. Они принесли ему славу и на его родине. Не говоря уже о магической притягательности теат-

ральных подмостков, проза была (и оставалась) даже практически менее доступной. После собрания сочинений, изданного при жизни писателя А.Ф. Марксом, на протяжении пятнадцати лет других изданий не было, кроме дополнительных томов к собранию сочинений, вышедших как приложение к журналу «Нива». А пьесы шли: все те же «Три сестры», все тот же «Дядя Ваня». И в наши дни образованный читатель может не вспомнить таких шедевров, как «Студент», «Гусев», неоконченное «Письмо» – в школьную программу эти небольшие рассказы не входят, экранизации не поддаются, запрятаны где-то под тяжелыми книжными переплетами, но уж «Три сестры» и «Вишневый сад» он, безусловно, знает, ведь мы живем в век «аудиовизуальных коммуникаций».

Нужно признать: то обстоятельство, что театр как бы завладел творчеством Чехова и во многом определил его судьбу, имело, кроме очевидных плюсов, и свои минусы.

И.А. Бунин в воспоминаниях о Чехове писал: «Настоящая слава пришла к нему только с постановкой его пьес в Художественном театре. И, должно быть, это было для него не менее обидно, чем то, что только после “Мужиков” заговорили о нем: ведь и пьесы его – не лучшее из написанного им, а кроме того, это ведь значило, что внимание к нему привлек театр, то, что тысячу раз повторялось его имя на афишах, что запоминались: “двадцать два несчастья”, “глубокоуважаемый шкап”, “человека забыли”...»[4]

Бунин часто был пристрастен в своих суждениях и театра вообще не любил. Предположение, что Чехову могли быть обидны успехи на сцене, ни на чем не основаны. Однако Бунин хорошо знал и глубоко понимал творчество Чехова и был прав, досадуя на то, что шумный успех его пьес заслонял его прозу, хотя она-то и определяла силу, масштаб и новаторство чеховского искусства.

Театр стал формой актуализации этого искусства, делая его образы зримыми и слышимыми, обращаясь к аудитории прямо, а не через посредство черных значков на белой бумаге, действуя непосредственно на чувства, вызывая сиюминутный отклик. Но уже сама специфика театра, иная, чем у художественной прозы, побуждала к некоторым упрощениям и ограничениям.

Во-первых, к гипертрофии чувствительности. Как ни предостерегал от нее сам Чехов, она оставалась. В 1909 году, то есть через восемь лет после первой постановки «Трех сестер», Александр Блок писал в письме к матери: «...Вечером я возвратился совершенно потрясенный с “Трех сестер” <...> Последний акт идет при истерических криках. Когда Тузенбах уходит на дуэль, наверху происходит истерика. Когда раздается выстрел, человек десять сразу вскрикивают плаксиво, мерзко и искренно от страшного напряжения, как только и можно, в сущности, вскрикивать в России. Когда Андрей и Чебутыкин плачут, – многие плачут, и я – почти»[5].

«Три сестры» были самой совершенной постановкой чеховских пьес в Художественном театре, ею был доволен и автор, находя, что пьеса идет «великолепно, с блеском»; однако первые спектакли принимались более спокойно. Мог ли хотеть Чехов такого эффекта, какой описывает Блок, – с истериками и криками? По всей вероятности, нет, хотя театр в данном случае, возможно, был более чуток к болевым точкам аудитории, лучше понимал, в чем она нуждается, чем сам автор. Особенно в напряженные, нервные, ломающиеся годы между первой русской революцией и мировой войной. Театр откликался на настроения публики, потрясал сердца, но Чехов представал автором более нервическим и надрывным, каким он не был. Его сентиментализировали. И это становилось традицией, отголоски которой звучали и много-много лет спустя.

В 1967 году А.В. Эфрос поставил «Три сестры» – стилистика изменилась, а истерическая взвинченность еще усилилась. Если шестьдесят лет назад такая интерпретация была оправдана настроениями аудитории, то теперь она только компрометировала Чехова перед аудиторией современной. В зрительном зале не возникало таких реакций, какие описывает Блок: пришла другая публика. Она не хотела слез, да слез и не заслуживали растерянные, довольно жалкие «интеллигенты», которыми сделал режиссер чеховских героев, отказав им в подлинном человеческом достоинстве.

Односторонний крен в сторону «интеллигентской» проблематики – второе отрицательное следствие того, что главным интерпретатором Чехова сделался театр. Он затмил чеховскую прозу, в сознании многих облик писателя идентифицировался с его драматургией. За Чеховым закреплялась репутация писателя, посвятившего свое творчество интеллигенции эпохи «безвременья». «Чеховский интеллигент» – это крылатое выражение стало устойчивым штампом. Интеллигент в пенсне, меланхолический, нерешительный, вяло мечтательный, не знающий, что ему делать со своею жизнью, – примерно такой, каким изображен сам Чехов на портрете Браза. Чехов об этом портрете говорил, что у него там такое выражение, словно он нанюхался хрену. «...Это плохой, это ужасный портрет <...> если я стал пессимистом и пишу мрачные рассказы, то виноват в этом портрет мой» (П., 10, 195).

Как собирательный портрет чеховских героев, он тоже был плох, по меньшей мере, односторонен. Крайне односторонним было и представление о Чехове как о «певце русской интеллигенции» (или ее «разоблачителе»). Оно сужало диапазон писателя, чьи произведения были зеркалом России и мира. Судьба интеллигенции отразилась в них постольку, поскольку она была существенной частью общенародной судьбы.

Даже статистически – разве только интеллигенты фигурируют в сочинениях Чехова в качестве главных лиц? Если говорить о драматургии – да. И это

объяснимо: пьесы предназначались для театра, основную и лучшую часть посетителей Художественного театра составляла интеллигентная публика. Чехов говорил ей о ней самой, о ее жизни, ее проблемах и поисках. Она не видела себя в пьесах Островского из купеческого быта, в «Горькой судьбине» Писемского, во «Власти тьмы» Толстого, а чеховский театр был *ее* театром – к своей радости или к своему стыду, она узнавала в нем себя, свое отражение (см. отзыв о «Трех сестрах» Ин. Анненского)[6].

Мир чеховских пьес значителен, но все-таки это лишь часть поистине огромного мира, вместившегося в его произведения. За пределами усадьбы Сорина, дома Прозоровых, имения Гаева – целый океан русской жизни. Деревни, фабрики, степи, пространства Сибири, торговые заведения, постоялые дворы, притоны, монастыри – вся Россия, «убогая и обильная». Ее людей Чехов знает так, как будто целый век среди них жил. Воспользуюсь красноречивым образом К. Чуковского:

«Если бы <...> из многотомного собрания его сочинений вдруг каким-нибудь чудом на московскую улицу хлынули все люди, изображенные там, – все эти полицейские, акушерки, актеры, портные, арестанты, повара, богомолки, педагоги, помещики, архиереи, циркачи (или как они тогда назывались – циркисты), чиновники всех рангов и ведомств, крестьяне северных и южных губерний, генералы, банщики, инженеры, конокрады, монастырские служки, купцы, певчие, солдаты, свахи, фортепьян-

ные настройщики, пожарные, судебные следователи, дьяконы, профессора, пастухи, адвокаты – произошла бы ужасная свалка, ибо столь густого многолюдства не могла бы вместить и самая широкая площадь <...>.

Не верится, что все эти толпы людей, кишащие в чеховских книгах, созданы одним человеком, что только два глаза, а не тысяча глаз с такой нечеловеческой зоркостью подсмотрели, запомнили и запечатлели навек все это множество жестов, походок, улыбок, физиономий, одежд, и что не тысяча сердец, а всего лишь одно вместило в себя боли и радости этой громады людей»[7].

В тысячеликом портрете *всего народа* есть и «человек в пенсне», но он только один из многих. И он для Чехова нисколько не более важен, чем маляр Редька, солдат Гусев, официант Чикильдеев, плотник Костыль, лавочник Цыбукин, дьякон Победов, священник отец Христофор. Все они – одни лучше, другие хуже – не ничтожные и скучные, а интереснейшие люди, каждый со своим особенным душевным миром, который не беднее, чем душевный мир Иванова или Войницкого. Так почему же Чехов – «певец интеллигенции»? Потому что таким его сделал театр.

Не нужно понимать сказанное как попытку принизить значение чеховской драматургии. Я нисколько не сомневаюсь в ее высоком художественном качестве и мировом резонансе – она его заслуживает. Речь идет только об установлении верных пропорций в оценке наследия Чехова. О его пьесах и их

постановках специалистами написаны тома и тома, высказано много глубокого и справедливого. Но несправедливо, если при этом обходятся молчанием его прозаические произведения, в сотни раз более многочисленные и по отношению к драматургии первичные. Мне кажется несправедливым и мнение, что пьесы – вершина творчества Чехова, что в них он развернулся и выразился полностью. Это все равно что судить о творчестве Толстого по «Власти тьмы» и «Живому трупу», игнорируя «Войну и мир» и «Анну Каренину». Правда, некоторые драматические вещи Чехова превосходят некоторые прозаические: например, «Вишневый сад» лучше, чем близкие по содержанию рассказы «У знакомых» и «Невеста» (которые он и сам признавал неудачными). Но это отдельные случаи, никак не оправдывающие того, что гениальная проза Чехова в сознании широкой публики оказалась заслоненной успехами его нескольких пьес на театральных подмостках.

---

[1] *Немирович-Данченко Вл. И.* Из прошлого. М., 1938. С. 21.

[2] *Бутова Н. С.* [Из воспоминаний] // Чехов и театр. Письма. Фельетоны. Современники о Чехове-драматурге. М., 1961. С. 346.

[3] См.: *Зингерман Б. И.* Указ. соч. С. 24–27.

[4] *Бунин И. А.* Указ. соч. Т. 9. С. 225.

[5] *Блок А.* Указ. соч. Т. 8. С. 281.

[6] *Анненский Ин.* Книга отражений. М., 1979. С. 82–83.

[7] *Чуковский К. И.* Указ. соч. С. 7.

АВТОРЕДАКТУРА ЧЕХОВА

В январе 1899 года Чехов заключил договор с издателем А.Ф. Марксом, по которому последний получал право собственности на его сочинения и приступал к их изданию. При жизни писателя было издано десять томов; последний, одиннадцатый, вышел посмертно. На титульном листе значилось: «Полное собрание сочинений Ант. П. Чехова». На самом деле оно было далеко не полным. У него оказался исключительно строгий редактор, забраковавший больше половины опубликованного Чеховым за девятнадцать лет литературной работы. Этим взыскательным редактором был сам Чехов.

Судя по тому, что Чехов принял название «полное собрание сочинений» (а не «избранные сочинения», что было бы правильнее), он считал достойными своего писательского имени только те вещи, которые отобрал для этого издания. Остальные (как он писал в письме к Л.А. Авиловой) относил к категории «плохих, очень плохих и отвратительных» (П., 8, 107) и не хотел представать перед читателями как их автор. Возможно, надеялся, что они останутся погребенными и забытыми в старых подшивках. Этого не случилось: трудами литературоведов разыскано

и помещено в следующих собраниях сочинений все, когда-либо написанное Чеховым и печатавшееся под разными псевдонимами. Все до одной «мелочишки» Антоши Чехонте, Человека без селезенки, Брата моего брата, все фельетоны, репортажи, заметки, все обозрения Рувера и Улиса, – все, вплоть до подписей под рисунками и сочинений Чехова-гимназиста, никогда не публиковавшихся.

Чехов пришел бы в отчаяние. Но с позиций научного литературоведения такой подход верен. Наследие самых великих мастеров не состоит сплошь из шедевров и не одними шедеврами определяется общий ход художественного развития. По так называемым академическим собраниям сочинений составляется представление об эволюции писателя – с чего он начинал и к чему пришел, какие влияния испытывал, с кем контактировал из литературной среды и т. д. Обширные комментарии и эпистолярный материал дополняют картину. Все это важно для науки о литературе, для истории.

Однако эти солидные многотомные издания рассчитаны преимущественно на специалистов. (Кто, кроме них, может похвастаться, что прочел целиком 90-томное собрание сочинений Л.Н. Толстого?) Чтобы читатель-неспециалист получал полноценные эстетические впечатления, не разбавленные второстепенностями, не отягощенные громоздким научным аппаратом, нужны издания другого типа – собрания (или сборники) избранных, то есть лучших произведений писателя. Но что считать луч-

шим? Жестких принципов отбора нет – слишком велик разброс мнений. В наследии каждого большого писателя водораздел между лучшим и худшим, зрелым и незрелым, оригинальным и подражательным существует, в некоторых случаях он вполне очевиден, чаще относителен и размыт. К тому же, при составлении «избранного» критерий художественного качества, который здесь должен бы быть единственным, часто подменяется другими – идеологическим (отбираются самые «прогрессивные», на взгляд составителя, произведения) или критерием актуальности, соответствия модам, доступности «широким массам» и пр.

Собрание сочинений Чехова, составленное и отредактированное им самим, – поучительный пример. Его можно считать образцовым изданием избранного. Не будучи полным по количеству, оно дает полное и незамутненное представление об искусстве Чехова. (Очень стоило бы его переиздать с добавлением необходимых кратких примечаний.) Дело не только в том, что его составил сам автор. Бывает, что и авторы оценивают свои создания неадекватно. Но Чехов, как никто, умел быть объективным и отделять плевелы от зерен в своих собственных сочинениях. (К другим авторам он относился гораздо снисходительнее, чем к себе.) Поражает безошибочность его отбора, высота литературного вкуса. Это, конечно, не значит, что следует соглашаться с его уничижительной оценкой отвергнутых рассказов. Совсем плохих, тем более «отврати-

тельных» у него не было даже среди «осколочных» однодневок – эти сильные выражения нужно отнести на счет личной скромности писателя. Но ценностная градация установлена им безупречно, что подтверждено столетним испытательным сроком. Отобраны именно те произведения, которые сделали имя Чехова бессмертным.

Готовя свое первое собрание сочинений, Антон Павлович Чехов вовсе не отказывался от сочинений Антоши Чехонте. Правда, он отобрал из них сравнительно немногие, зато действительно лучшие, со временем ставшие хрестоматийными. Фельетоны, статьи, заметки разных лет Чехов в собрание сочинений не включал. Не то чтобы считал этот жанр низким – просто не считал журналистику своим призванием, хотя она и занимала большое место в его раннем периоде. С конца 1880-х годов он писал почти исключительно беллетристику и собрание сочинений составил только из рассказов, повестей и пьес. Исключение было сделано для книги «Остров Сахалин», занявшей отдельный том, – этим трудом Чехов дорожил.

Расклад по годам выглядит примерно так. Из опубликованного в первые три года литературной деятельности (1880–1882 года) и насчитывавшего десятки названий в собрание сочинений не вошло *ничего*. Из рассказов 1883 года отобрано двадцать – приблизительно пятая часть всего, печатавшегося в этом году, считая и фельетоны. Такое же соотношение сохраняется для 1884 года. Здесь в числе отобранных

миниатюрные «Хамелеон», «Жалобная книга», а среди отвергнутых – «Драма на охоте», самое большое по размеру (кроме «Сахалина») произведение Чехова. Год 1885-й – время создания классических маленьких рассказов, таких, как «Злоумышленник», «Унтер Пришибеев» и другие, – удельный вес отобранного повышается, но отвергнутое все еще преобладает. Переломный год – 1886-й, когда Чехов в известном письме Д.В. Григоровичу с раскаянием признается, что «доселе не уважал свой дар». С этих пор журналистская поденщина резко идет на убыль, Чехонте вытесняется Чеховым. Тут количество рассказов, включенных и не включенных в собрание сочинений, примерно одинаково, а потом первые получают решительный перевес. В конце 1880-х годов Чехов уже автор «Степи», «Скучной истории», драмы «Иванов», блистательных водевилей. Почти все художественные произведения, печатавшиеся начиная с этого времени в течение десятилетия, в собрание сочинений включены. Забракованы только «Огни» (1888) и «У знакомых» (1898). Почему Чехов подверг остракизму эти большие серьезные рассказы зрелого периода – стоит подумать.

Причины отвержения многих ранних рассказов, в общем, понятны. Это или налет журналистской легковесности, мелкотемье, дешевый анекдотизм, или, при серьезности взятой темы, ее поверхностная трактовка, шаблонность характеров и ситуаций, ненайденность нужного тона. Как фальшивые звучания в оркестре режут слух музыканта, так малейшая

литературная фальшь коробила изощрившийся вкус зрелого Чехова. В тех случаях когда рассказ в целом представлялся ему «сносным», а отдельные фальшивые ноты мешали, он прибегал к скрупулезной правке. Количество сделанных им исправлений текста само по себе показательно: оно обратно пропорционально авторской самооценке. Лучшие, с его точки зрения, рассказы отправлялись в печать без поправок или с самыми минимальными, более слабые основательно переделывались. Так, «Дочь Альбиона» (1883) вошла в собрание сочинений в своем первоначальном виде, лишь с легкими изменениями пунктуации, а рассказ того же года «Кривое зеркало» – в значительно измененном. Еще раз можно убедиться в точности чеховских литературных диагнозов: «Дочь Альбиона» – подлинная жемчужина раннего Чехова. К лучшим рассказам того же времени принадлежит и «Смерть чиновника», также не подвергшаяся правке.

Внимательный анализ больших, мелких и мельчайших поправок, вносимых Чеховым в первоначальные тексты, мог бы многое дать для понимания чеховской поэтики и того, как она с годами эволюционировала. В основном делались поправки стилистические – замена одних слов другими, устранение провинциализмов, вульгаризмов, длиннот и пр. Но не только. В ряде случаев Чехов прибегал и к перестройке смыслового содержания.

Примечательна переработка рассказа «Толстый и тонкий» (1883), произведенная еще в 1886 году,

при подготовке сборника «Пестрые рассказы». В первоначальном журнальном варианте «толстый» оказывался будущим начальником «тонкого», о чем оба сначала не знают. Встретившись с бывшим школьным товарищем, тонкий сообщает ему, что поступил на новую должность: «Начальник, говорят, скотина; ну да черт с ним! Уживусь как-нибудь. Однофамилец он твой» (С., 2, 439). Толстый, поняв, что речь идет о нем, свирепеет и устраивает тонкому начальственный разнос. Тогда и тонкий сменяет вольный тон разговора на подобострастный, что вполне понятно. В новой редакции никаких служебных отношений между толстым и тонким нет; метаморфоза в поведении тонкого происходит единственно потому, что он узнает о высоком чине своего друга детства. Тот и рад бы держаться запросто, но низкопоклонство однокашника вызывает у него тошноту, и он спешит распрощаться.

Смысловые акценты, таким образом, перемещены. В первом варианте характеры и поведение персонажей достаточно банальны: начальник груб, а маленький чиновник перед ним заискивает, за что его и нельзя особенно осуждать – от начальника зависит судьба подчиненного. В переработанном варианте тонкий не подчинен толстому, от него не зависит, тот не может принести ему ни вреда, ни пользы; он испытывает благоговение, так сказать, бескорыстное, из одного чинопочитания – черта холопской психологии. Тонкий явно хуже своего сановного приятеля, в его жилах течет «рабская кровь», которую

он и не собирается выдавливать, а пресмыкается перед вышестоящим даже без нужды, с каким-то сладострастным упоением. А это уже новый в литературе тип и новый поворот темы «маленького человека», берущей начало в гоголевской «Шинели».

Новизну и оригинальность Чехов ценил как важнейшее качество художественной прозы. Одна из самых первых его миниатюр называлась «Что чаще всего встречается в романах и повестях», и его творческий путь строился на отталкивании от того, что часто встречалось, что уже было описано и обыграно. Избежать перепевов ему не всегда удавалось в ранние годы, поэтому при подготовке собрания сочинений беспощадно отсеивалось все сколько-нибудь подражательное, наносное, «не свое». Этим можно объяснить отсутствие некоторых вещей молодого Чехова, которые никак не назовешь плохими. Например, изящная элегическая повесть «Цветы запоздалые» (1882) и роман «Драма на охоте» (1884).

Это не пародии, хотя Чехов тогда много пародировал известных авторов. Иногда это были пародии-осмеяния, чаще – пародии-подражания, за которыми крылось желание начинающего писателя попробовать свои силы в различных жанрах и манерах. Он уже тогда не намерен был всегда оставаться журналистом – «оным не умру». Ему нужно было найти себя как писателя, и наряду с явно пародийными он писал сочинения «в духе» того или иного литературного направления. Такова «Драма на охоте» – не пародия на детективные романы, а самый настоящий детек-

тивный роман. Пародией на этот жанр была «Шведская спичка», очень остроумный и уже вполне «чеховский» юмористический рассказ (он в собрание сочинений включен). Но в «Драме на охоте» нет ровно ничего смешного, атрибуты жанра – сложная интрига, два убийства, тайна, разоблачение – даны совершенно всерьез. (Один только закон жанра нарушен – убийцей оказывается сам следователь, расследующий преступление.) Вместе с тем нетрудно обнаружить и предварение позднейших мотивов Чехова – разложение «дворянских гнезд», фигура беспутного и бесхарактерного князя, «девушка в красном» – маленькая хищница, напоминающая героиню рассказа «Супруга». Наконец, картины природы, достойные чеховского пера. Однако «чеховское» заслонено детективным сюжетом, который дарованию Чехова чужероден.

Жанр детектива по природе своей обречен на некоторый схематизм, на жесткие «правила игры» – в этих рамках самобытность Чехова не могла проявиться: путь оказался для него тупиковым. К тому же «Драма на охоте», будь она помещена в Марксовом собрании сочинений, своими большими размерами подавила бы крошечные рассказики 1884 года, а в них-то и была подлинная оригинальность.

Недостает самобытности и повести «Цветы запоздалые», написанной двадцатидвухлетним студентом медицинского факультета. История робкой любви княжны Маруси к суровому доктору и его запоздалого ответного чувства к ней мила и трогательна, но не

характерна для Чехова. Мелодраматизм и некоторая «романсовость» – не его стиль. Можно не согласиться с изъятием этой ранней повести, но понять его причину: в преддверии нового века эти «цветочки» действительно запоздали.

Пьесу «Леший» Чехов не включил в собрание сочинений, так как она была переделана в художественно более совершенного «Дядю Ваню».

Не так просто понять, почему Чехов отказался включить «Огни» и «У знакомых» – плоды его зрелого творчества. О какой-либо вторичности или недостаточной серьезности этих произведений говорить не приходится. Более того: они рассматриваются многими исследователями как особенно характерные, программные для Чехова вещи. В «Огнях» видели (хотели видеть) осуждение упадочных настроений эпохи «безвременья»; в рассказе «У знакомых» – зов к обновлению обветшавших форм жизни (и это там действительно есть). Разумеется, исследователи вправе судить по своему усмотрению, но все же не мешало бы при этом упоминать, что сам автор был этими произведениями недоволен, – до такой степени недоволен, что даже не включил их в собрание сочинений. А упомянув, нельзя не задаться вопросом: почему?

«Огни» писались в начале 1888 года, в пору особенно напряженных творческих исканий Чехова. «Степь» имела огромный успех, он сразу стал знаменит, это его и окрыляло, и смущало. Как никогда прежде, он чувствовал ответственность перед читающей

публикой и хотел быть с ней предельно честен, не желал поучать, наставлять, делать вид, что ему все понятно в этой жизни. Он стремился быть беспристрастным свидетелем времени и только. Звучит как будто скромно, но на самом деле значило много и ко многому обязывало. Обязывало быть не просто ловцом смешных и печальных «мелочей жизни», но всматриваться в глубину, отражать время в его внутренних процессах. Именно тогда он задумывал большой роман и начинал его писать. «Если опять говорить по совести, то я еще не начинал своей литерат<урной> деятельности, хотя и получил премию. У меня в голове томятся сюжеты для пяти повестей и двух романов <...> В голове у меня целая армия людей, просящихся наружу и ждущих команды. Все, что я писал до сих пор, ерунда в сравнении с тем, что я хотел бы написать и что писал бы с восторгом», – из письма А.С. Суворину от 27 октября 1888 года (П., 3, 47).

«...Я давно уже печатаюсь, напечатал пять пудов рассказов, но до сих пор еще не знаю, в чем моя сила и в чем слабость» – из письма А.Н. Плещееву от 9 апреля 1888 года (П., 2, 240).

В жанре короткого рассказа-зарисовки, выхватывающего из потока жизни один яркий момент, Чехов давно уже был непревзойденным мастером, но, переходя к изображению самого потока, к развернутому повествованию о судьбах, размышлениях и переживаниях своих современников, он чувствовал себя менее уверенным. Большая форма требовала изменений стилистики. Во многих письмах он упоминает,

что навык писания коротких рассказов мешает ему «писать длинно», побуждает сокращать и сокращать, даже когда содержание требует «рыться и возиться» (П., 3, 46). Или: «Привыкнув к маленьким рассказам, состоящим только из начала и конца, я скучаю и начинаю жевать, когда чувствую, что пишу середину» (П., 3, 18).

Повесть (или большой рассказ) «Огни» была одним из первых шагов Чехова в непривычном для него роде – повесть-рассуждение, повесть-диспут. Тема «Огней» – пессимистические умонастроения русской интеллигенции, отчасти навеянные атмосферой «безвременья», отчасти – философией Шопенгауэра, модной и поверхностно воспринятой.

На строительстве железной дороги, в неуютном бараке, ночью разговаривают двое – условно говоря, оптимист и пессимист. Пессимист – помощник инженера студент фон Штенберг, несмотря на молодость, апатичен, вял, несловоохотлив, и инженер Ананьев, человек средних лет, – очень живой, сангвинического темперамента. Как разно они мыслят, выясняется с самого начала, когда они смотрят с высокой насыпи на панораму стройки со взрытой землей и тянущимися вдаль цепочками огней. Инженера это зрелище радует как признак успехов цивилизации и обращает его мысли к будущему. Студенту та же картина напоминает «о чем-то давно умершем, <...> о чем-то вроде лагеря амалекитян или филистимлян». Он размышляет вслух: когда-то эти народы «вели войны, играли роль, а теперь их и след про-

стыл. Так и с нами будет <...> В сущности это ужасно!» (С., 7, 107). Ананьев советует бросить эти мысли, парализующие у молодых волю к жизни.

Завязывается спор. В ходе спора фон Штенберг говорит: «От наших мыслей никому ни тепло, ни холодно» (С., 7, 112). Ананьев убежден в обратном, он считает, что мысли оказывают прямое действие на поступки и судьбы людей; в подтверждение он рассказывает, что произошло с ним лет десять назад. Тогда он и сам был пессимистом – «отлично знал, что жизнь бесцельна и не имеет смысла, что все обман и иллюзия, <...> что никто на этом свете ни прав, ни виноват, что все вздор и чепуха» (С., 7, 114). Под гнетом этих мыслей он «ни на одну букву не обогатил своего нравственного кодекса», однако от плотских утех не отказывался. Заехав на несколько дней в приморский город, где жил в детстве, он встретил женщину, в которую был влюблен гимназистом, тогда ее прозывали Кисочкой. Теперь он сошелся с ней на одну ночь, наобещал ей с три короба, а наутро тайком от нее уехал. Голос совести он заглушал все теми же рассуждениями: все равно все умрем, все бренно и т. д. Но совесть говорила все громче, и он кончил тем, что вернулся и попросил прощения у обманутой женщины. Можно догадываться, что теперешняя жена Ананьева, мать его двоих детей, и есть та самая Кисочка. Длинный и подробный рассказ инженера ни в чем не убеждает собеседника, каждый остается при своем.

При их споре молча присутствует третий – заезжий врач, сбившийся с дороги и нашедший в бараке

случайный ночлег; от его лица и ведется повествование. Рано утром он уезжает, унося с собой разрозненные впечатления, не складывающиеся воедино: ночной разговор, ничего не решивший, образ Кисочки, появление в бараке мужика, привезшего какие-то котлы, которые никто не хотел принимать, тощая лошаденка, которая тащит, надрываясь, телегу с песком... И огни. Вереницы огней студенту напоминали о становищах древних народов, а инженер сравнивал их с человеческими мыслями: тянутся среди потемок в неизвестную даль и, ничего не осветив, где-то гаснут. Эта красивая метафора дала название повести (заглавие у Чехова часто имеет и прямой, и символический смысл), она же подкрепляет заключительную сентенцию: «Ничего не разберешь на этом свете!» (С., 7, 140)

За эту концовку упрекал Чехова его друг и поклонник литератор И. Щеглов; по его мнению, на то и писатель, чтобы разбираться. Чехов резко возражал: «Все знают и все понимают только дураки да шарлатаны» (П., 2, 283).

Более обстоятельно возражал он Суворину: тот писал, что вопрос о пессимизме в рассказе нимало не прояснен. «Мне кажется, – отвечал Чехов, – что не беллетристы должны решать такие вопросы, как бог, пессимизм и т. п. Дело беллетриста изобразить только кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о боге или пессимизме. Художник должен быть не судьею своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем.

Я слышал беспорядочный, ничего не решающий разговор двух русских людей о пессимизме и должен передать этот разговор в том самом виде, в каком слышал, а делать оценку ему будут присяжные, т. е. читатели. Мое дело только в том, чтобы быть талантливым, т. е. уметь отличать важные показания от не важных, уметь освещать фигуры и говорить их языком» (П., 2, 280).

Чехов излагает здесь, кажется впервые, свое писательское кредо, которому оставался верен и впоследствии. Но в данном случае он его полемически заостряет и тем упрощает – нельзя понимать сказанное слишком буквально. Ведь и в суде, если принять это сравнение, одни свидетели выступают со стороны обвинения, другие со стороны защиты, хотя и с тех, и с других не снимается обязанность говорить правду и только правду. На деле Чехов никогда не уподоблялся бесстрастному фонографу, его симпатии и антипатии к своим персонажам и их речам везде очевидны. Но при этом сохранял беспристрастие и «освещал фигуры» объемно, то есть объективно, а не в угоду своим личным склонностям. (Поэтому ему так не нравилось изображение Наполеона в «Войне и мире» Толстого – оно необъективно.)

Так поступал Чехов и в «Огнях»: характеристики героев неоднозначны, каждому отдается должное и дается понять, что и у пессимиста есть свои резоны, хотя оптимист и более симпатичен, а в конечном счете – судите сами.

Таким образом, роль «беспристрастного свидетеля» как будто выполнена, условия, поставленные самим автором, соблюдены. И все же он с самого начала был своей повестью недоволен. Она «не вытанцовывалась», он бился над нею около трех месяцев – срок для него долгий; уже переписав набело и перечитывая, начинал все сначала. Об этом он писал Плещееву, тогда редактору «Северного вестника», оправдываясь в задержке рукописи. Плещеев в ответ предостерегал автора – как бы не засушить повесть слишком тщательной «шлифовкой». Чехов же отвечал, что дело не в шлифовке: «Я переделывал *весь* корпус повести, оставив в целости только один фундамент. Мне не нравилась *вся* повесть, а не в деталях» (П., 2, 247). Она продолжала ему не нравиться и после переделки. Тому же И. Щеглову он признавался: «Я оканчиваю скучнейшую повестушку. Вздумал пофилософствовать, а вышел канифоль с уксусом. Перечитываю написанное и чувствую слюнотечение от тошноты: противно!» (П., 2, 249)

И уже через несколько месяцев после опубликования он пишет Суворину: «...мне бывает досадно за того критика, который придает значение, наприм[ер], “Огням”, мне кажется, что я его обманываю» (П., 3, 47).

Чехов был недоволен не тем, что не прояснил вопроса о пессимизме – этого он и не хотел. Он чувствовал, что не справился с *художественной* задачей, что постройка трещит по всем швам и разваливается, остается оголенный тезис.

Задача его осложнялась тем, что предмет спора инженера и студента принадлежит к тем вечным вопросам, которые теоретически нерешаемы, то есть не могут быть решены путем логических доказательств. Отдать предпочтение или сочувствие одному из спорящих писатель может, только перенося проблему из области теории на практическую почву, показывая, какой тип этического поведения, какие отношения с окружающим миром связаны с их теоретическими воззрениями. Но в повести «Огни» для этого нет простора: время ограничено одной ночью, место – одной комнатой; герои не совершают никаких поступков, если не считать эпизода с мужиком, привезшим котлы не туда, куда нужно; но тут и пессимист, и оптимист ведут себя совершенно одинаково – оба сердито кричат на мужика.

Только из рассказа инженера о его давнем романе с Кисочкой можно что-то узнать о жизненном поведении оптимиста, каким он был тогда. Рассказ этот занимает в повести центральное место, ему отведено примерно две трети текста. Он – тот «корпус» повести, который автору с самого начала не удавался и с которым он так и не сладил.

В цитированном выше письме к Суворину Чехов соглашался с его критикой в этом пункте. «То, что пишете Вы об “Огнях”, совершенно справедливо. “Николай и Маша” проходят через “Огни” красной ниткой, но что делать? <...> Финал инженера с Кисочкой представлялся мне неважной деталью, запружа-

ющей повесть, а потому я выбросил его, поневоле заменив его “Николаем и Машей”» (П., 2, 280).

Не совсем ясно, что означают «Николай и Маша» (письмо Суворина не сохранилось). В «Огнях» таких персонажей нет. Должно быть, подразумевается вариация на тему «он и она» с благополучным концом. В заключительной сцене их объяснения мог бы, по крайней мере, содержаться какой-то неординарный финал ординарного сюжета, но автор, чувствуя, что из этого хэппи-энда ничего нового не извлечешь, упомянул о нем в двух словах: «Ананьев вкратце описал свое последнее свидание с Кисочкой и умолк» (С., 7, 136). Дальше идет продолжение теоретического спора, уже никак не связанное с рассказом инженера.

Весь этот рассказ не имеет органической связи с предметом спора. Понимать его как аргумент в споре о пессимизме – большая натяжка. Молодые и не очень молодые люди обманывают женщин по разным причинам, чаще всего элементарного свойства, но не потому, что «все бренно» и «жизнь не имеет смысла». Самый завзятый пессимист может быть человеком совестливым; совесть – автономное чувство, оно присутствует (или отсутствует) у людей различного образа мыслей. Ананьев, по натуре добрый и не склонный ко лжи, раскаялся в своем аморальном поступке и поспешил его загладить, это для него естественно, но чтобы с этого момента он начал «нормально мыслить» – сомнительно. И его рассказ выглядит искусственно привязанным к философической дискуссии.

Если же допустить, что он является самостоятельной новеллой, а «беспорядочный разговор» о пессимизме – только поводом, обрамлением, то нельзя признать новеллу удачной. Несмотря на романтические аксессуары – «черная ночь, шум моря, страдающая *она*, *он* с ощущением вселенского одиночества...» (С., 7, 126) (как ехидно замечает слушающий инженера фон Штенберг), – ей недостает поэзии. В любовной истории инженера, завершившейся, очевидно, браком, нет главного – любви. Герой только и помышляет о том, чтобы «сойтись» с героиней, а потом поскорее развязаться, и возвращается к ней, потому что совесть замучила: думает, что причинил ей зло, равносильное убийству. «Ставши моей любовницей, <...> она полюбила страстно и глубоко» (С., 7, 131) – читатели должны этому верить, но как-то не верится. Все произошло слишком скоропалительно, в течение одного часа, причем Кисочка сразу начинает заботиться о гардеробе Ананьева и строить планы их будущей жизни в Петербурге, не забывает сообщить, что муж обязан дать ей развод, так как сам открыто живет с другой женщиной. Слишком практично ведет себя влюбленная Кисочка; да уж так ли она влюблена? У читателя может зародиться подозрение: не потому ли она так торопит события, что просто хочет избавиться от своего грубого мужа и от надоевшей жизни в захолустном городе? И уж не нарочно ли она подстроила вторую встречу с Ананьевым в беседке и всю следующую затем сцену?

Некоторые детали рассказа действительно делают возможной такую читательскую реакцию, хотя автор ее хотеть не мог: ведь тогда весь рассказ о нравственном перерождении героя принимал бы отчасти комическую окраску и окончательно уводил бы от проблемы пессимизма.

Подразумеваемая развязка, от описания которой Чехов уклонился как от «неважной детали», выглядит довольно прозаически: Кисочка охотно простила, они сжились, слюбились, и вот теперь она заботливо вышивает ворот его рубахи, а он всем своим видом как бы говорит: «Я сыт, здоров, доволен собой, а придет время, и вы, молодые люди, будете тоже сыты, здоровы и довольны собой...» (С., 7, 109) Умонастроение, которому Чехов никогда не сочувствовал.

Вся повесть получилась не столько объективной, сколько вяло-двусмысленной. Показания «беспристрастного свидетеля», сколь бы ни были беспристрастны, все же ценны тем, что дают «присяжным» некую путеводную нить, здесь ее нет – одна констатация того, что «ничего не разберешь на этом свете». Первый опыт Чехова в создании «проблемной» повести – тот первый блин, который получился комом. И он сам чувствовал это острее, чем кто-либо из критиков.

Но неудача его не обескуражила – напротив, он понял, что призван идти именно этим путем: ставить большие вопросы – мировоззренческие, философские, нравственные, глубоко погружая их в житейское море, прослеживая связь их с повседневным бытом, с образом жизни людей, с человеческими

характерами. Это не удалось в «Огнях», где заурядная историйка с Кисочкой не выдерживает возложенной на нее смысловой нагрузки, но блестящим образом удавалось в больших повестях, начиная уже со «Скучной истории», написанной вскоре после «Огней», и особенно в повестях и пьесах, созданных после поездки на Сахалин («Дуэль», «Моя жизнь», «Палата № 6», «Рассказ неизвестного человека», «Черный монах», «Три года», «Чайка», «Три сестры» и др.).

В этих произведениях герои рассуждают, думают, спорят о вопросах социальных и философских – и о будущем человечества, и о том, как жить и что делать в настоящем; о Боге и бессмертии, о порабощении слабых сильными, о назначении искусства, о смысле жизни... Чехов остается верен принципу: не судить, а свидетельствовать, он не присваивает себе право выносить окончательное суждение. Он не говорит: смотрите, вот в чем истина! – но показывает, что поиски истины владеют русскими людьми всех уровней, всех сословий; дает такую обширную картину *думающей России*, какую нельзя увидеть ни в трудах историков, ни в сочинениях других писателей. Гениален Толстой, гениален Достоевский, но они – проповедники собственных идей, Чехов же был не проповедником, а «свободным художником», он не одобрял «деспотизма» Толстого и «нескромности» Достоевского.

Особенная сила Чехова в том, что он был прежде всего «художником жизни, как она есть», соотнося духовные, умственные искания своих «философ-

ствующих» персонажей с обычной их обстановкой, повседневными действиями. Они проявляют себя не обязательно в экстремальных условиях, в состоянии экзальтации, как герои Достоевского, они служат, лечат, занимаются хозяйством, преподают в школах; они обыкновенные люди, живущие день за днем: земские деятели, чиновники, священники (от архиерея до дьякона), хлебопашцы, бродяги, помещики, плотники, маляры, актеры – весь спектр современного общества. И по тому, как они ведут себя в этой обыкновенной жизни, как относятся к своим коллегам, ученикам, женам, любовницам, пациентам, начальникам, подчиненным, обнаруживается бóльшая или меньшая ценность их воззрений, их «разглагольствований», на которые русские люди так щедры.

В «Огнях» теоретизирующим героям не хватало воздуха, жизненного и временнóго пространства, без которого их полемика сводилась к отвлеченному словопрению и не относилась к числу «важных показаний».

«У знакомых» (1898) – единственный из рассказов 1890-х годов, не включенный Чеховым в собрание сочинений, хотя настроения «конца века», здесь выраженные, составляют одну из главных внутренних тем его творчества в эти годы. Ощущение изжитости, исчерпанности прежних форм жизни, не только социального уклада, но и понятий о личном благополучии, о семейном счастье, о человеческих отношениях – вот эта тема. В рассказе «У знакомых» она звучит с полной определенностью, и, по-види-

мому, именно определенность и явилась, в глазах автора, художественной неудачей.

Адвокат Подгорин по приглашению своих старых друзей приезжает к ним в подмосковную усадьбу. Приглашение небескорыстно: усадьба продается с торгов, от Подгорина ждут помощи – юридическим советом или деньгами, а еще лучше, если он женится на Надежде, младшей сестре хозяйки дома. Надю он знал еще подростком, давал ей уроки и был к ней неравнодушен, она же, как видно, влюблена в него и сейчас. В студенческие годы Подгорину было весело и хорошо в этой усадьбе, но теперь он чувствует только тягостную неловкость. Все ему не нравится, во всем видится фальшь. Ему неприятен Сергей Сергеич, величающий себя старым идеалистом, тогда как он просто праздный, ленивый, ни к чему не способный шалопай, разоривший семью. Его жена Татьяна и подруга жены Варя истово верят в идеализм Сергея Сергеича, а его непрактичность приписывают чрезмерной доброте и щедрости. Татьяна любит мужа, постоянно терзается ревностью, страхом за своих двух девочек, «похожих на булки», страхом утратить имение – родовое гнездо. Подгорин смотрит на нее, как бы все время готовую «броситься на врага, который захотел бы отнять у нее мужа, детей и гнездо», и ему странно, «что эта здоровая, молодая, неглупая женщина, в сущности такой большой, сложный организм, всю свою энергию, все силы жизни расходует на такую несложную, мелкую работу, как устройство этого гнезда, которое и без того уже устроено. “Может

быть это так и нужно, – думал он, – но это неинтересно и неумно”» (С., 10, 11, 14).

Ему кажется, что и Надя только и мечтает, что о замужестве, о своем гнезде, и не его любит, а эти свои мечты. А Варя, которую Подгорин помнил живой, энергичной курсисткой, поседела, поблекла, разучилась петь, забыла стихи Некрасова, проповедует покорность судьбе, с Подгориным разговаривает наставительно и все старается убедить его жениться на Наде: «Миша, не бегите от своего счастья». Его же одна мысль об этом скучном счастье пугает.

Заключительная сцена: Подгорин, высказав наконец Сергею Сергеичу, что он о нем думает (тот искренно удивлен: «О, как вы меня мало знаете!»), выходит в сад, освещенный луной, поднимается на башенку, сидит там в тени. Выходит в сад и Надя, вся в белом, с черной собакой. Она не видит Подгорина, но догадывается, что он где-то здесь (собака чует присутствие), и радостно ждет объяснения в любви. А он, глядя сверху башни на нее, как на белый призрак, «думал только о том, <...> что эта поэзия отжила для него так же, как та грубая проза. Отжили и свидания в лунные ночи, и белые фигуры с тонкими талиями, и таинственные тени, и башни, и усадьбы, и такие “типы”, как Сергей Сергеич, и такие, как он сам, Подгорин, со своей холодной скукой, постоянной досадой, с неуменьем приспособляться к действительной жизни, с неуменьем брать от нее то, что она может дать, и с томительной, ноющей жаждой того, чего нет и не может быть на земле». И дальше: Подго-

рин предпочел бы вместо мечтательной девушки в белом видеть какую-то другую женщину, которая «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...» (С., 10, 22–23)

Рано утром, пока дамы не проснулись, Подгорин поспешно покидает усадьбу, чувствуя, что больше никогда сюда не приедет.

За год до появления этого рассказа в «Космополисе», в журнале «Вопросы философии и психологии» была помещена статья-обзор А. Гилярова «Предсмертные мысли нашего века во Франции». Автор дал подборку безотрадных высказываний видных французских писателей – не «декадентов», а реалистов, очень известных и в России: Э. Золя, П. Бурже, А. Доде, Г. Мопассана. Вот крик души Мопассана: «И как это до сих пор публика нашего мира не закричала “Занавес!”, не потребовала следующего акта с другими существами, отличными от людей, с другими формами, с другими праздниками, с другими растениями, с другими звездами, с другими изобретениями, с другими приключениями?»[1]

Сравним с раздумьями чеховского героя: похоже. У Подгорина нет холодного отчаяния Мопассана, кончившего безумием, но он так же готов воскликнуть «Занавес!», томясь по «следующему акту», где все другое – и люди, и звезды. Но практически его хвата-

ет только на то, чтобы, отчитав Сергея Сергеича, дать ему сто рублей вместо просимых двухсот и ускользнуть от брачных уз подобно гоголевскому Подколесину. Он слаб, вял, нерешителен. И этому упадку сил и духа тоже есть аналогия в «Предсмертных мыслях нашего века», в словах одного из героев Альфонса Доде: «Глаза нашего поколения не горят огнем. У нас нет пыла ни к любви, ни к отечеству. <...> Мы все, люди последнего чекана <...> поражены скукой и истощением, побеждены до начала действия, у всех у нас души анархистов, которым недостает храбрости для действия»[2].

Может быть, Антон Павлович читал статью Гилярова, а может быть, и не читал, это несущественно: так или иначе, умонастроения fin de siècle во Франции и в России обнаруживают сходство. Хотя во Франции революция не назревала, там уже было слишком много революций, общество от них утомилось, как русская интеллигенция утомилась от своего тусклого «безвременья».

Журнал «Космополис» издавался на четырех языках; редактор русского отдела Ф. Батюшков, обращаясь к Чехову с просьбой о сотрудничестве, выражал желание получить от него «интернациональный» рассказ, взяв сюжетом что-нибудь из местной жизни (Чехов жил тогда в Ницце). Чехов взял сюжет из русской жизни, но, вероятно, сознательно стремился сообщить ему не только русский, а более общий, «космополитический» интерес. Бытовые подробности – слуги, кухня, детская и пр. – в рассказе отсут-

ствуют. Собственно же русская специфика общеевропейских настроений выражена в нескольких словах предощущением «новых форм жизни, высоких и разумных», да еще в отголосках прежних, бодрых «шестидесятых годов» (эпизод с чтением «Железной дороги» Некрасова).

Рассказ был помещен в «Космополисе», принят благожелательно, но автора не удовлетворял. Он отозвался о нем кратко и жестко: «...Рассказ далеко не глазастый, один из таких, какие пишутся по штуке в день» (П., 7, 166).

Какие рассказы пишутся по штуке в день? Очевидно те, в которых нет нового, нет открытия, берутся использованные клише. «Предсмертные мысли века», охватившие интеллигенцию и во Франции, и в России, успели отлиться в некие формулы, в свою очередь устаревающие. В размышлениях чеховского героя все сказано, что называется, в лоб. Недостает обертонов – а на них строится поэтика зрелого Чехова.

Станиславский говорил: «Чтобы играть Чехова, надо проникаться ароматом его чувств и предчувствий, надо угадывать намеки его глубоких, но недосказанных мыслей»[3]. Чтобы читать прозу Чехова, тоже нужно угадывать недосказанное. Но в данном случае – что же угадывать, если и так ясно сказано: отжила «тургеневская» поэзия дворянских гнезд. Четкий тезис и никаких намеков. Причем читателю достаточно очевидно, что мысли Подгорина подсказаны автором и разделяются им.

Да, они действительно близки Чехову. Но и в произведениях, написанных раньше, и в более поздних, они выражены намного диалектичнее и тоньше. «Двойное освещение», множественность точек зрения сообщают им глубину. В рассказе «У знакомых» только одна точка зрения – адвоката Подгорина. Его беспощадная отходная «свиданиям в лунные ночи, белым фигурам с тонкими талиями, таинственным теням, башням, усадьбам» могла бы принадлежать скорее Писареву, чем автору «Чайки» и «Вишневого сада».

В «Чайке» есть и старая усадьба, и «колдовское озеро», и свидание при луне, и белые фигуры, и таинственные тени – всем этим навеян романтический монолог Мировой души, и все это вспоминается Нине Заречной, вкусившей грубую прозу настоящего, с ностальгической нежностью: «Какая ясная, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства – чувства, похожие на нежные изящные цветы...» (С., 13, 59) И мы понимаем: если Заречная станет настоящей артисткой, не превратившись в прозаическую Аркадину, то потому, что в памяти сердца у нее хранится «отжившая» поэзия, поэзия жизни не прошлой и не будущей, а той, «какая бывает в мечтах».

Усадебный пейзаж, усадебный парк – многовместительный и неоднозначный символ в произведениях Чехова, что убедительно проанализировано исследователем чеховской драматургии Б.И. Зингерманом. Усадебный быт исторически обречен, он деградирует. «А вместе с тем усадьба – провозвестник грядущей гармонии, победы общей мировой души»[4].

Пусть вишневый сад не приносит дохода и должен быть вырублен – его красота, однажды возникшая, распространяет свою эманацию и не может пройти бесследно; если она не будет воспринята «новыми формами жизни», то будут ли эти формы «высокими и разумными»?

По внешнему сюжету рассказ «У знакомых» является первоначальным эскизом пьесы «Вишневый сад». Ситуация та же: имение разорено, долги платить нечем, уже назначен день продажи с торгов, висящий как дамоклов меч над головами действующих лиц. И в рассказе, и в пьесе владелица имения не может примириться с утратой родового гнезда и все на что-то надеется, хотя сделать ничего нельзя. Мужчины (в рассказе – муж хозяйки, в пьесе – ее брат) инфантильны и слабодушны, от них ждать нечего. Совпадают и частности: например, неосуществившаяся надежда на брак одной из младшего поколения с человеком деловым и умным, который мог бы помочь. В обоих случаях этот несостоявшийся жених смотрит на продажу имения иными глазами, а в пьесе он сам же и покупает имение с намерением вырубить вишневый сад.

Но сходный сюжетный каркас заполнен в пьесе другими красками. В отличие от гравюрной четкости рассказа «У знакомых», стиль «Вишневого сада» прихотливо-живописный: цвета зыблются, переливаются, и, благодаря этим переливам, не новая тема дворянского разрушения приобретает расширительный смысл, превращается, по верному определению Б.И. Зингермана, в «комедию жизни». Пьеса груст-

ная – сделать свое предсмертное произведение веселым Чехову все же не удалось, – но исполнена комедийной воздушности, примиряющей с печалью. Она построена на игре противоречий, несовпадений с привычными клише. Вот уже первое: на дворе морозно, а вишневый сад весь в цвету. Ветшающий обреченный дом окружен роскошным, вечно возрождающимся садом.

В доме собраны под одной крышей люди разных поколений и сословий: разорившиеся помещики, разбогатевший нувориш, старый слуга, молодые слуги, студент-революционер, гувернантка-клоунесса... Все эти разношерстные люди друг с другом не борются, а составляют единую группу лиц, нечто вроде цирковой труппы, совершающей прощальный парад-алле перед тем, как разойтись в разные стороны. Все они в чем-то ущербны, но, говоря судебным языком, заслуживают снисхождения.

Главная героиня, Раневская, не похожа на свою предшественницу из рассказа «У знакомых». Та – собственница по натуре, готовая броситься на врагов, способных отнять у нее мужа, детей, родовое гнездо; больше о ней ничего не говорится. А Раневская – само бескорыстие, беспечность, почти безбытность; эта русская помещица приносит с собой веяние парижской богемы. Гаев – в сущности, такой же «тип», как Сергей Сергеич, праздный пустослов, но Сергей Сергеич вызывает только гадливость, а Гаев даже симпатичен, он действительно состарившееся дитя; заботы о нем Фирса и смешны, и трогательны.

Даже водевильный Симеонов-Пищик не так уж плох; правда, он только и делает, что у всех занимает деньги, но когда вдруг на него сваливается большая сумма, сразу бежит отдавать долги: значит, чувство чести у него сохранилось, как и сердечная привязанность к своим соседям. Их любит и купец Лопахин (а в Раневскую, кажется, втайне влюблен), старается им помочь – что же делать, если они такие легкомысленные и странные, предпочитают лишиться имения, чем сдавать его в аренду дачникам. Дачники – это, видите ли, пошло. Впрочем, сам Лопахин тоже странный. Заполучив имение, где его дед и отец были рабами, он предается грубому ликованию, а вместе с тем у него тут же вырывается возглас: «О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь» (С., 13, 241). Петя Трофимов характеризует социальную роль Лопахина: «хищный зверь, который съедает все, что попадается ему на пути». И тот же Петя о том же Лопахине: «У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа...» (С., 13, 222, 241, 244)

«Вечный студент» Петя Трофимов – вестник новой жизни. Но что-то слишком настойчиво он об этом твердит («я горд», «я независим», «я в первых рядах», «я укажу путь»), а верит ему только юная Аня, остальные видят в Пете хорошего, доброго человека, но такого же «недотепу», как они сами. В филиппиках Пети против крепостного права, развратившего и потомков, много от мыслей самого Чехова, Петя говорит правду, однако и здесь подстерегает малень-

кое насмешливое «но»: единственный среди действующих лиц живой свидетель и жертва крепостного права, старый лакей Фирс, вспоминает о том времени как о золотом веке, а «волю» называет несчастьем. Были, говорит он, «мужики при господах, господа при мужиках, а теперь все враздробь, не поймешь ничего» (С., 13, 222). У Фирса, значит, своя правда, у Пети – своя. «Никто не знает настоящей правды».

Все уехали кто куда, больного Фирса забыли в запертом доме. Тут бы, кажется, он должен прозреть, ожесточиться сердцем против неблагодарных господ. Нет, он и теперь озабочен – надел ли Гаев теплое пальто: «Я-то не поглядел...» Что же это – въевшееся в душу холопство или высшая самоотверженность? «Ничего не поймешь на этом свете». Как бы ни было, наибольшее сочувствие у зрителей вызывает не Раневская, не Варя, не Шарлотта, а отживший, самый непригодный для новой жизни старый слуга.

Артист Игорь Ильинский, ставивший «Вишневый сад» в Малом театре и исполнявший роль Фирса, понимал его как «совесть дома Раневской, человека бесконечной преданности и достоинства»[5]. Если так, то бодрый призыв Пети Трофимова: «Здравствуй, новая жизнь!» – не должен звучать слишком победоносно; может быть, это только бравада наивного и немного хвастливого мечтателя?

Возможны разные толкования. Комедия жизни эластична, полна лукавыми неожиданностями и вечно сопротивляется твердым выводам и прогнозам.

Этого «принципа неопределенности» нет в рассказе «У знакомых», возможно, поэтому Чехов исключил его из собрания сочинений.

Сделаем рискованное предположение: он исключил бы и рассказ «Невеста», если бы успел. Этот рассказ писался, когда обдумывался «Вишневый сад»; окончив «Невесту» и отослав в «Журнал для всех», Чехов приступил к написанию пьесы. В журнале рассказ был опубликован в декабре 1903 года, а в собрании сочинений помещен в XI томе, изданном посмертно и уже не подвергавшемся авторской редактуре.

Из письма к О.Л. Книппер-Чеховой по поводу «Невесты» (от 23 марта 1903 года): «Такие рассказы я уже писал, писал много раз, так что нового ничего не вычитаешь» (П., 11, 184). Других самооценок «Невесты» в письмах Чехова не встречается, а в этой чувствуется усталость и скука. Получив корректуру, Чехов «искромсал» рассказ, по существу, написал заново, поэтому публикация его затянулась до декабря.

Он тоже является подступом к «Вишневому саду». Герои рассказа Саша и Надя напоминают Петю и Аню. Обе эти пары олицетворяют разрыв молодого поколения с прошлым и надежду на жизнь обновленную, стоящую у порога. В обоих случаях переворот в сознании девушки совершается под влиянием юноши, чьи горячие речи открывают ей глаза на «серую грешную жизнь» и возбуждают волю к перемене судьбы. И Надя, и Аня без сожаления расстаются с родными пенатами, а Надя еще и с женихом,

и без страха начинают самостоятельную жизнь, поступая на курсы, что и в конце века все еще считалось смелым шагом для женщины; женская эмансипация еще не стала общепризнанной.

В «Вишневом саде» все происходит естественно. Ане семнадцать лет, она почти ребенок, Петя намного старше, намного опытней, к тому же разлука с родным домом для нее все равно неизбежна, она только перестает казаться ей несчастьем. Героине «Невесты» двадцать три года, она взрослая, Сашины речи лишь помогают оформиться ее порывам и решиться на бегство. Через год и Саша уже кажется ей частью отжившего прошлого и вызывает только жалость. Его жаль, потому что он болен и обречен, но большего он, пожалуй, и не заслуживает. Если Петя Трофимов все же обладает внутренней значительностью, то Саша, если вдуматься, – не более чем пустой краснобай. Он твердит о необходимости труда, обличает ничего не делающих, а трудится ли сам? Пробыв пятнадцать лет в Училище живописи по классу архитектуры, кончив его с грехом пополам, он не занимается архитектурой, а служит где-то в литографии, на дому делает рисунки для обоев.

Бабушка Нади, хотя она и «дзыга» (так называет ее прислуга), Сашу вырастила, опекала, дала ему средства учиться, любит его как сына, он каждое лето приезжает к ней отдохнуть и подлечиться, однако благодарности не испытывает и свою покровительницу открыто презирает. Презирает за безделье и Надиного жениха, но тот, по крайней мере, умеет

играть на скрипке. Саша же не умеет заниматься даже своим прямым делом, которому так долго обучался. Кажется, единственной своей задачей он считает уговаривать молодых женщин перевернуть жизнь; уговорив Надю, принимается за жену своего приятеля. «Главное – перевернуть жизнь, а все остальное не важно» – Сашин девиз (С., 10, 214). А что потом? В будущем ему чудятся великолепные дома, фонтаны, замечательные люди. Как это осуществится, Саша не говорит даже намеком. И не очень понятно, почему так необходимо ехать учиться, ведь он сам, Саша, учился пятнадцать лет, и из этого ничего не воспоследовало.

Умная Надя понимает, что в Сашиных мечтах о садах и фонтанах есть «что-то нелепое», но все же они действуют на нее неотразимо, хотя точно такие же речи она слышала от него и в прошлом, и в позапрошлом году, правда, тогда она не обращала на них внимания. Впрочем, умна ли Надя? Трудно сказать, потому что трудно представить себе эту девушку. Чехову словно изменило его несравненное умение «освещать фигуры», то есть изображать людей живыми, со всеми их противоречиями в мыслях и поступках. Надя не столько живое лицо, сколько типовой абрис молодой женщины, отважившейся «перевернуть жизнь». Нет особых примет, характерных деталей, если не считать того, что Надя постоянно плачет, как и ее мать. Ее переворот не выглядит психологически мотивированным, он происходит в рекордно короткий срок и без видимых причин.

Когда нечто подобное переживает учитель словесности (герой одноименного рассказа) через год после свадьбы – это оправданно и объяснимо. Когда в повести «Дуэль» Лаевский за одну ночь меняет свои прежние планы и становится другим человеком – это подготовлено всем предшествующим ходом событий и историей внутренних терзаний и самообвинений героя: мы верим в его перерождение. Но не верится во внезапное перерождение смирной домашней барышни, еще ничего не испытавшей и ничего нового не узнавшей, кроме давно известного. Неужели все дело в том, что ее разочаровало безвкусное убранство дома, предназначенного для будущей семейной жизни?

Надя уезжает из дома тайком (хотя честнее было бы сделать это открыто) и в Петербурге поступает на курсы. По-видимому, это удается ей легко и приносит удовлетворение. «По-видимому» – потому что ни слова не говорится о том, как складывается ее новая жизнь, это остается за пределами повествования. Известно только, что через год она приезжает домой на каникулы, после чего ее решимость крепнет. Хотя бегство Нади было тяжелым ударом для ее матери и бабушки, нарушило весь их жизненный уклад, они на нее нисколько не сердятся, не упрекают, вообще ведут себя смиренно и кротко. В первом варианте рассказа даже обманутый жених по-прежнему приходит со своей скрипкой, робко надеется, обещает ждать. (В окончательном варианте иначе – жених и его отец в доме не показываются, мать и бабушка

Нади не выходят на улицу из опасения с ним встретиться.) Но Надя, увлеченная своей новой жизнью, не жалеет ни о ком и ни о чем. Даже известие о смерти Саши ее не очень омрачает. Она возвращается в Петербург «живая, веселая», покидает родной город «как полагала, навсегда». Помимо естественного эгоизма молодости в поведении Нади есть какая-то нравственная червоточина. Так же, как и у Саши.

(В «Вишневом саде» – по-другому. Там Аня нежно прощается с матерью, мечтает, как они будут вместе читать хорошие книги. Ее прощальный монолог несколько напоминает монолог Сони из «Дяди Вани» – обещание «неба в алмазах».)

В конце концов, симпатизирует ли Чехов молодым героям «Невесты»? – как будто бы да, а как будто и нет. Тут не всегдашняя чеховская объективность, а эмоциональная сбивчивость, ненайденность общего тона. Неуверенность, с какой писался рассказ (огромное количество переделок и поправок), отражает, очевидно, колебания автора в отношении его к студенческому движению, которое начиная с 1899 года росло, ширилось и было прелюдией первой русской революции.

Многие мемуаристы вспоминали, что Чехов в ту пору сильно «полевел», стал живо интересоваться политикой, уверенно предрекал близкую бурю. Он был тогда уже тяжело болен, редко покидал Ялту, но получал сведения о событиях от своих многочисленных корреспондентов, с жадностью читал газеты; получал письма и от самих бунтующих студентов

и, кажется, поддерживал их материально, когда его о том просили.

Однако ни в его письмах, ни в записных книжках нет ни единой строки, позволяющей заключить о безоговорочном сочувствии студенческим волнениям. Скорее, он относился к ним с изрядной долей скепсиса. И.И. Орлову Чехов писал: «Пока это еще студенты и курсистки – это честный, хороший народ, это надежда наша, это будущее России, но стоит только студентам и курсисткам выйти самостоятельно на дорогу, стать взрослыми, как и надежда наша и будущее России обращается в дым, и остаются на фильтре одни доктора-дачевладельцы, несытые чиновники, ворующие инженеры» (П., 8, 101). То же говорил он С.Я. Елпатьевскому. И даже так (по воспоминаниям А. Сереброва): «Студенты бунтуют, чтобы прослыть героями и легче ухаживать за барышнями»[6].

Невозможно представить ироничного Чехова, желающего, по крылатому выражению Есенина, «задрав штаны, бежать за комсомолом». Но нельзя и представить, чтобы он мог уклониться от столь животрепещущей темы, как бурное движение молодежи, в какой-то мере вдохновленной его же собственными сочинениями. Ю. Соболев вспоминал: «Я не ошибусь, если скажу, что вслед за Горьким, подлинным носителем дум моего поколения в 1903–1904 годах был Чехов»[7]. В самом деле, не в его ли произведениях звучали, уже и раньше, предвестия «здоровой, сильной бури», призывы «перевернуть жизнь», предчув-

ствия прекрасного будущего, которое, быть может, не за горами? Молодые люди готовы были видеть в Чехове «буревестника» номер два – после Горького, «вслед за Горьким».

Между тем Чехов, высоко оценивал талант Горького, но ни «Буревестник», ни «Песня о Соколе», ни «Трое», ни «Фома Гордеев» ему решительно не нравились, и идти вслед за Горьким он не собирался.

Предчувствия новой, прекрасной жизни действительно были в сочинениях Чехова, но следует все-таки помнить, что они высказывались не от лица автора, а его персонажами. Чехов же всегда настаивал, что не следует отождествлять мысли своих героев с авторскими; свою писательскую задачу он видел не в пропаганде своих идей, а в правдивом свидетельстве об идеях и настроениях, бытующих в обществе. Свои собственные мысли он излагал не прямо, а окольно – давал им просвечивать через всю ткань произведения, через всю совокупность изображенного. Лишь в редких случаях он вкладывал свои мысли в уста персонажа, иногда даже малосимпатичного (например, Тригорина в «Чайке»), или распределял их между двумя спорящими персонажами (например, социалистом и чиновником в «Рассказе неизвестного человека»).

В критике пошлого «футлярного» существования и в надеждах на будущее Чехов, несомненно, был солидарен с такими своими героями, как Тузенбах, ветеринар Чимша-Гималайский, адвокат Подгорин и другие. Разница в том, что его собственный взгляд

на вещи более зорок и трезв. Когда и как люди «доплывут до настоящей правды», когда наступит это желанное будущее? Иногда чеховские герои говорили, что через лет двести-триста, иногда – через пятьдесят, Петя Трофимов рассчитывает на завтрашний день, сам же Чехов вел счет на тысячелетия. Слишком хорошо он знал грешную человеческую натуру, чтобы ждать ее скорого просветления с помощью конституции или революции. Он полагал, что оно наступит в итоге очень длительного культурного прогресса. <...>

Что же касается революции, в 1888 году Чехов считал, что «революции в России никогда не будет» (П., 2, 195). Потом понял, что ошибся – революция надвигалась. Но в ее благотворности у него были большие сомнения. Это видно и из его высказываний, приводимых мемуаристами (если они цитируют верно). Так, С.С. Мамонтову Чехов говорил: «Настанут в России такие события, которые все перевернут вверх дном. Мы переживаем такое же время, какое переживали наши отцы накануне Крымской кампании. Только нас ожидает еще худшее испытание»[8]. Предсказание прозорливое, но не очень радостное. Еще более скептический и еще более проницательный прогноз – собственноручная запись Чехова:

«И я думал, что если бы теперь вдруг мы получили свободу, о которой так много говорим, когда грызем друг друга, то на первых порах мы не знали бы, что с нею делать, и тратили бы ее только на то, чтобы

обличать друг друга в газетах в шпионстве и пристрастии к рублю...» (С., 17, 195)

Чехов действительно «полевел» в своих политических симпатиях, его разрыв с Сувориным и дружба с редакторами либеральной «Русской мысли» В.М. Лавровым и В.А. Гольцевым – характерный симптом. Но и в предреволюционную пору он сохранял независимую позицию; как и десять лет назад верил в «отдельных людей», а не в массовые движения, захватывающие толпу; см. письмо к И. Орлову от 22 февраля 1899 года (П., 8, 101).

Ни независимая позиция, ни дальновидный скептицизм, при котором всякое восторженное «да» охлаждается хотя бы маленьким «нет», не пользуются успехом в периоды крутых поворотов, когда происходит поляризация общественных сил. Во взрывчатые моменты истории оттенки не в чести, признают только «за» и «против». Понятно охлаждение к Чехову, наступившее после революции 1917 года. Но в 1903–1904 годах дело обстояло иначе: молодые бунтари были уверены, что Чехов, их «властитель дум», всецело стоит за революцию, его скептицизма не хотели замечать. И рассказ «Невеста» воспринимался только в этом ключе. Не замечали ни иронии по адресу Саши (в которой таилась и доля самоиронии Чехова), ни бледности образа Нади: важно, что первый зовет перевернуть жизнь, а вторая уходит из дому – куда? Конечно, в революцию. Полное умолчание автора о новой Надиной жизни легко объяснялось цензурными условиями.

В.В. Вересаев в 1925 году вспоминал, что Чехов читал ему и Горькому рассказ «Невеста» в корректуре. Слушатели, видимо, почувствовали в рассказе что-то не то, и Вересаев сказал: «Не так девушки уходят в революцию. А такие девицы, как ваша Надя, в революцию не идут». На что Чехов ответил: «Туда разные бывают пути»[9].

Значит, и Вересаев тогда не сомневался, что Чехов имел в виду уход девушки в революцию. Но дальше Вересаев пишет, что позднее, перечитывая «Невесту», он с удивлением обнаружил, что никаких данных для такого вывода там нет. «Я ли напутал, или Чехов переработал рассказ?»[10] Однако намеков на революцию не содержится ни в черновых вариантах, ни в переработанном тексте. Единственное, что могло быть принято за такой намек, хотя и туманный, содержалось в первой корректуре – это ответ Нади на вопрос матери, довольна ли она: «Довольна, мама. Конечно, когда поступала на курсы, то думала, что достигла всего, уж не захочу ничего больше, а вот как походила, поучилась, то открылись впереди новые планы, а потом опять новые и все шире и шире, и, кажется, нет и не будет конца ни работе, ни заботе» (С., 10, 297). Но и это место снято в окончательной редакции.

Очевидно, Чехов, «кромсая» корректуру, хотел не усилить, а снять всякую возможность видеть в поступке Нади революционную цель. Должно быть, он внутренне соглашался с Вересаевым: его Надя – не из породы революционеров. Она просто одна из тех

девушек, которые тяготились скучным провинциальным бытом и хотели вырваться на волю. О них Чехов писал не раз, но самоповторений в его рассказах не было: каждая из его героинь обладала непохожей на других индивидуальностью, и пути они выбирали разные. В «Невесте» ему не удалось обновить мотив «ухода» – он только свел образ героини к типу, обобщенному до схемы. Понятна его неудовлетворенность рассказом: «нового ничего не вычитаешь». Очень вероятно, что он не поместил бы в собрание сочинений этот художественно неудачный рассказ.

Но сразу же после «Невесты» больной, почти умирающий писатель создал «Вишневый сад» – одну из лучших своих пьес, не сразу понятую даже Художественным театром, однако не сходящую со сцены театров всего мира вот уже столетие. В ней наконец найден нужный тон, звук, не дававшийся Чехову в рассказах «У знакомых» и «Невеста». Тема молодежного движения здесь дана в контексте более широкой, поистине вечной темы расставания с прошлым и ухода в неизвестное.

---

[1] *Гиляров А.* Предсмертные мысли нашего века во Франции // Вопросы философии и психологии. Кн. 2 (37). 1897. С. 317.

[2] Там же. С. 312–313.

[3] *Станиславский К. С.* Указ. соч. Т. 5. С. 410.

[4] *Зингерман Б.* Указ. соч. С. 115.

[5] *Ильинский И.* Сам о себе. 3-е изд., доп. М., 1984. С. 526.

[6] *Серебров (Тихонов) А.* О Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 651.
[7] *Соболев Ю.* Чехов. М., 1930. С. 23.
[8] *Мамонтов С.* Две встречи с Чеховым // Русское слово. 1909, № 150, от 2 июля / Цит. по: Литературное наследство. Т. 68. С. 450.
[9] *Вересаев В. В.* А. П. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 675.
[10] Там же.

Приложение
«УБИЙСТВО»

Главу XXI книги «Остров Сахалин» Чехов начинает с того, что ссыльные поселенцы ведут себя по-разному: одни несут наказание мужественно и сознаются в своей вине, другие ропщут, плачут, клянутся, что они ни в чем не виноваты. «Один считает наказание благом, так как, по его словам, он только на каторге узнал бога...» (С., 14, 324) Эта как бы вскользь брошенная фраза продолжения не имеет, нигде не сказано, кто этот «один» и какова его история. Но если подобный единичный случай Чехов упоминает, хотя бы и бегло и без всяких подробностей, значит, он действительно имел место. И возможно, навел писателя на замысел рассказа о судьбе трактирщика Якова Терехова, осужденного за убийство своего двоюродного брата на десять лет каторги, а потом, за попытку к бегству, – на каторгу бессрочную.

Тут же, в начальных строках XXI главы, говорится, что под одной крышей с настоящими преступниками живут «случайные», невинно осужденные люди, жертвы судебной ошибки – таких много, едва ли не 15–20 человек на сотню. Здесь тоже есть сходство с рассказом «Убийство»: Яков Терехов не убивал брата, убила в действительности его сестра.

Каторжный остров Сахалин, «место невыносимых страданий», где, по словам Чехова, «сгноили в тюрьмах *миллионы* людей» (П., 4, 32), отозвался в его творчестве глубоко и масштабно, поставив перед ним ряд философско-психологических проблем, ранее не затронутых. Вся собственно фактическая часть изложена в книге «Остров Сахалин», носящей характер строго документальный, исследовательский, беллетристика избегается. Зато в художественных произведениях, навеянных поездкой, ее «реалии» или вовсе отсутствуют, или проходят косвенно, стороной: и место действия другое, и герои другие; «просахалиненной», по выражению автора, является общая эмоциональная атмосфера и рожденные ею мысли. Без путешествия через Сибирь на Сахалин не было бы таких рассказов, как «Палата № 6», «В ссылке», «Гусев», «Воры», «В овраге» и даже «Дуэль»...

Список публикаций Н.А. Дмитриевой о Чехове

Долговечность Чехова // Чеховиана. Статьи, публикации, эссе. М., 1990. С. 19–40 (Более ранняя версия приведенного в книге текста).

Долговечность Чехова // Литература. Газета изд. дома «Первое сентября». 2004. № 27–28. С. 3–15 (Журнальный вариант статьи для просветительского, учебно-педагогического издания).

Две бездны (Рассказ «Гусев») // Альманах «Мелихово». Вып. 3. М., 2000. С. 80–92.

А. П. Чехов. «В овраге». Опыт прочтения // Истина и Жизнь. 2000. № 11. С. 48–53, № 12. С. 54–57.

Женский вопрос («Ариадна», «Душечка» и другие) // Истина и Жизнь. 2004. № 3. С. 24–29. № 4. С. 36–40.

Мистическая повесть А. П. Чехова // Мир искусств. Альманах. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 615–632.

Черный монах А. П. Чехова // Истина и Жизнь. 2000. № 3. С. 42–46, № 4. С. 30–35. (Более ранний, журнальный вариант статьи.)

Послание Чехова. «Студент»: самый любимый рассказ писателя // Истина и Жизнь. 2002. № 4. С. 40–44.

Авторедактура Чехова // Мир искусств. Альманах. Вып. 5. СПб.: Алетейя, 2004. С. 55–78.

Список основных публикаций[1]

книги

Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М.: Искусство, 1951.
Вопросы эстетического воспитания. М.: Искусство, 1956.
О прекрасном. М.: Искусство, 1960.
Изображение и слово. М.: Искусство, 1962.
Краткая история искусств. Очерки. Вып. I. М.: Искусство, 1968 (2-е изд. – М., 1969, 3-е изд. – 1985, 4-е изд. – 1986, 5-е изд. – 1987, 6-е изд. – 1988).
Пикассо. М.: Наука, 1971.
Борис Михайлович Неменский. М.: Советский художник, 1971.
Винсент Ван Гог. Очерк жизни и творчества. М.: Детская литература, 1975.
Краткая история искусств. Очерки. Вып. II. Северное Возрождение; страны Западной Европы XVII–XVIII веков; Англия; Россия XVIII века. М.: Искусство, 1975 (1-е изд.).
Винсент Ван Гог. Человек и художник. М.: Наука, 1980.
Татьяна Маврина. Графика, живопись / Альбом. М.: Советский художник, 1981.
Искусство Древнего мира (совместно с Н. А. Виноградовой). М.: Детская литература, 1986 (2-е изд. 1989).
Античное искусство (совместно с Л. И. Акимовой). М.: Детская литература, 1988.

Михаил Врубель: Жизнь и творчество. М.: Детская литература, 1984 (2-е изд. 1988).
Михаил Александрович Врубель (1856–1910). Л.: Художник РСФСР, 1990 (2-е изд.).
Nina Dmitrieva, Mikhail Allenov, Olga Medvedkova. L'art russe / L'art et les grands civilizations. Collection cre par Lucien Mazenod / Edition Citadelles. Paris, 1991.
Краткая история искусств. Вып. III. Страны Западной Европы XIX века; Россия XIX века. М.: Искусство, 1993 (1-е изд).
Краткая история искусств. М.: Галарт, АСТ-ПРЕСС, 2000. [1-е изд. в одном томе].

ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ

Художественное сознание современника // Вопросы литературы. 1961. № 7. С. 66–75.
Диалектическая структура образа // Вопросы литературы. 1966. № 6. С. 72–87.
Томас Манн о кризисе искусства (Опыт комментирования романа «Доктор Фаустус») // Вопросы эстетики. Кризис западноевропейского искусства и современная зарубежная эстетика. Вып. 8. М.: Искусство. 1968. С. 5–66.
Мир Диккенса. К столетию со дня смерти великого писателя // Комсомольская правда. 9 июня 1970. № 131.
Юмор парадоксов (заметки о стилистике современной западной карикатуры) // Иностранная литература. 1973. № 6. С. 253–262.
Автопортреты Ван Гога // Випперовские чтения. 1972. Проблемы портрета. № 4. М., 1974. С. 246–257.
Гротеск у Пикассо // Советское искусствознание'74. М.: Советский художник. 1975. С. 241–261.
Передвижники и импрессионисты // Из истории русского искусства второй половины XIX – начала XX века. Сборник

исследований и публикаций. М.: Искусство, 1978. С. 18–39.
Некоторые мифы о Пикассо // Западное искусство. XX век. М.: Наука, 1978. С. 292–304.
Китч // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. М.: Советский композитор, 1979. С. 11–55.
Карнавал вещей // Современное западное искусство. XX век. Проблемы и тенденции. М.: Наука, 1982. С. 220–251.
Впечатления от выставки «Москва–Париж» // Советская живопись. № 5. М.: Советский художник, 1982. С. 141–158.
Ван Гог и литература // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982. С. 268–289.
Опыты самопознания // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М.: Наука, 1984. С. 7–50.
Судьба Пикассо в современном мире // Советское искусствознание'82. Вып. 2. М.: Советский художник, 1984. С. 52–263.
Гуттузо и Данте // Борьба тенденций в современном западном искусстве. М.: Наука, 1986. С. 212–222.
Эпизоды из истории «Божественной комедии» Данте (к проблеме интерпретации) // Мир искусств. Альманах. М.: 1991. С. 302–330.
Художественные традиции в раннем творчестве Пикассо // Западное искусство. XX век. М.: Наука, 1991. С. 3–27.
«Голгофа» Александра Иванова // Мировое древо. Вып. 3. М., 1994. С. 133–146.
К проблеме интерпретации // Мир искусств. М.: РИК «Культура», 1995. С. 7–41.
М. А. Лифшиц // Мир искусств. М.: РИК Русанова, 1997. С. 66–88.
Изобразительное искусство стран Западной Европы (конец XVIII – XIX в.) // Искусство. Приложение к газете «Первое сентября». [Спецвыпуски]. 1997. № 12. С. 1–16; № 16. С. 1–16;

№ 20. С. 1–16; № 23. С. 1–16; № 24. С. 1–16.

Библейские эскизы Александра Иванова // Истина и Жизнь. 1999. № 8. С. 54–61; № 9. С. 52–61 // Искусство. Газета изд. дома «Первое сентября». 2001. № 12. С. 1–24 (Расширенная версия).

Тема добра и зла в творчестве Пикассо // Истина и Жизнь. 2002. № 2. С. 54–63.

Западное искусство. XX век. Образы времени и язык искусства. М.: Едиториал УРСС, 2003. С. 69–77 (Повторное издание).

Духовные искания Врубеля // Истина и Жизнь. 2002. № 11. С. 52–62; № 12. С. 52–61.

Чистилище. «Божественная комедия» Данте // Истина и Жизнь. 2003. № 9. С. 21–27. № 10. С. 38–41.

Наступление прошлого // Истина и Жизнь. 2003. № 6. С. 26–33.

Рожденная в семнадцатом // Истина и Жизнь. 2005. № 9. С. 20–25.

Бездетный король (Сказка) // Истина и Жизнь. 2006. № 1. С. 46–49.

---

[1] Полный список опубликованных работ Н. А. Дмитриевой дается в готовящемся к изданию сборнике: *Дмитриева Н. А.* Опыты художественного самопознания.

Содержание

Дмитриева Нина Александровна

Послание Чехова

Директор издательства *Б. В. Орешин*
Зам. директора *Е. Д. Горжевская*

Редактор *Л. Н. Павлова*
Корректор *Н. И. Маркелова*
Компьютерная верстка *И. Ю. Богрычевой*

Формат 70x100/32
Печать офсетная. Бумага офсетная.
Тираж 1000. Заказ №

Издательство «Прогресс-Традиция»
119048, ул. Усачева, д. 29, к. 9
Тел. (495) 245-53-95
(495) 245-49-03

Отпечатано в полном соответствии с качеством
предоставленных диапозитивов в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6

ISBN 5-89826-280-6

Н. А. Дмитриева (1917–2003) – выдающийся теоретик и историк искусства и литературы, лауреат Государственной премии РФ.

«Послание Чехова» – размышление о том, что делает наследие художника долговечным. В статьях, составляющих данную книгу, автор рассматривает шедевры чеховской прозы («Воры», «Дуэль», «В овраге», «Гусев», «Черный монах», «Студент» и др.). Тонкое, глубокое и одновременно ясное исследование Н. А. Дмитриевой будет интересно и специалистам, и вдумчивому читателю.