

Ильз Эренбург

Перечитывая  
ЧЕХОВА

ИЛЛЯ ЭРЕНБУРГ



Перечитывая  
ЧЕХОВА

Государственное издательство  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
Москва 1960

Оформление художника  
*И. РУТМАНА*

**В** Ясной Поляне у могилы Толстого невольно задумываешься над гордостью и смирением. Лев Николаевич завещал не ставить на его могиле ни памятника, ни плиты с именем. Это было продиктовано верой в необходимость духовного смирения, которую он исповедовал. Место для могилы он выбрал, однако, патетичное: Толстой и природа.

Чехов был скромнен не потому, что философски пришел к идее смирения: скромность была в нем заложена; он никогда не чувствовал себя ни пророком, ни учителем, ни даже крупным мастером; ему было незнакомо ощущение собственного превосходства. Его некоторая сдержанность объяснялась скорее мягкостью, душевной стыдливостью, нежели желанием отдалить от себя окружающих. Долго, упорно боролся он с тем, что считал своими недостатками или пороками, но с гордостью ему не пришлось бороться — он ее не знал.

Славы он сторонился. В 1889 году (Антону Павловичу тогда было двадцать девять лет), побывав в Петербурге, он неожиданно для себя столкнулся с той суетой, которая окружает любую знаменитость — приезжего актера, адвоката, произнесшего хлесткую речь, или чемпиона спорта; Чехов отнесся к успеху с усмешкой. «Купался там в славе и нюхал фимиамы», — писал он. Слава не ослепила его, напротив — она усилила его сомнения в ценности своей работы.

Он был к себе не только взыскателен, но несправедливо жесток. После «Степи», «Именин» он писал посредственному беллетристу Тихонову: «...мы можем взять усилиями целого поколения, не иначе. Всех нас будут звать не Чехов, не Тихонов, не Короленко, не Щеглов, не Баранцевич, не Бежецкий, а «восемьдесятые годы» или «конец XIX столетия». Некоторым образом артель». Можно подумать, что такая оценка была неискренней, что Чехов попросту хотел приободрить Тихонова. Однако Антон Павлович повторял подобные суждения перед самыми различными собеседниками. В письме к Чайковскому — год спустя — он говорит, что первое место среди современников принадлежит Толстому, а себе отводит девяносто восьмое. В 1886 году, шутливо распределяя чины литераторам, Чехов высоко ставит авторов, имена которых теперь известны разве что сотне специалистов: Аверкиева, Муравлина, Василевского. В декабре 1889 года Чехов пишет Суворину: «Когда я на днях прочел

«Семейную трагедию» Бежецкого, то этот рассказ вызвал во мне что-то вроде чувства сострадания к автору; точно такое же чувство испытываю я, когда вижу свои книжки».

«Я не уважаю того, что пишу»,— говорил он; называл свои рассказы или повести «пустяками»; добавлял: «Меня будут читать лет семь, ну, семь с половиной, а потом забудут». Со времени, когда начали появляться в печати его рассказы, прошло не семь лет, а семьдесят семь, и любовь читателей к нему не ослабевает.

Чехова много читали при его жизни, это относится, разумеется, к тому узкому слою людей, который в дореволюционное время знал художественную литературу. Революция удесятерила число читателей Чехова; по данным статистики, в Советском Союзе издано около пятидесяти миллионов экземпляров его произведений. Дело не только в цифрах; я часто слышал признания: «Чехов помог мне многое понять и в себе и в жизни». Я живу неподалеку от Истры, где молодой Чехов лечил больных в Чикинской земской больнице и писал первые рассказы. Дом Антона Павловича фашисты сожгли в декабре 1941 года. Пять лет тому назад рядом с развалинами дома поставили памятник, в отличие от многих скромный, милый в своей чеховской скромности. Я был на открытии этого памятника; собрались жители Истры, колхозники, пионеры, дачники, и в каждом слове, в глазах каждого была та подлинная любовь читателя к писателю, которую

не спутаешь ни с благоговением перед реликвиями прошлого, ни с холодным признанием длинного списка отечественных и мировых знаменитостей.

Видел я, как плакали отнюдь не плаксивые и достаточно энергичные советские женщины, разделяя печали «Трех сестер» (эту пьесу Антон Павлович называл «веселой комедией»), плакали инженеры и врачи, седые домашние хозяйки и молоденькие смешливые студентки.

Читая многие книги иностранных авторов, понимаешь, сколь глубоко влияние Чехова; говоря это, я думаю и об английской литературе начала нашего века, и о произведениях Према Чанда, и о французах, и о Лу Сине (Го Мо-жо писал о влиянии Чехова на китайских писателей). Мне трудно представить себе новеллы Хемингуэя, Пиранделло, Моравиа без Чехова.

Пьесы Чехова никак не соответствуют условному понятию театрального зрелища, «постановочными» их не назовешь, но вот уже четверть века, как их ставят во всех театрах мира — в Москве и в Лондоне, в Токио и в Париже, в Стокгольме и в Нью-Йорке. Где мне только не говорили о «Чайке» — она и впрямь пересекла моря.

Скромный Антон Павлович, уверявший, что он работает над «пустяками», потряс мир. Я слышал от рядовых французов, от английских студентов, от тех американцев, которых пугает пошлость жизни, знакомые нам признания: «Чехов помог... Чехов раскрыл глаза... Чехов согрел сердце...»

В чем же разгадка жизненности Чехова, его глубокой современности, близости людям, живущим в одну и ту же эпоху, но разделенным и в мыслях и в чувствованиях разными верованиями, разной моралью, разным бытом?

Я думаю сейчас не только о саратовской комсомолке, которая на память повторяла длинные цитаты из рассказов Чехова, или о враче в Бостоне, который мне объяснял, как, прочитав «Скучную историю», он понял, что такое второе рождение; я думаю и о своей жизни. Мне было тринадцать лет, когда Чехов умер; я хорошо помню, как мне об этом сказала мать и как меня потрясло, что нет больше человека, написавшего «Каштанку». Потом длинные десятилетия я жил то «Ариадной», то «Рассказом неизвестного человека», то «Домом с мезонином», то «Скучной историей». Я переступил из одного мира в другой; все изменилось, изменился и я, изменился настолько, что часто думаю о своем прошлом как о странной истории, неумело кем-то описанной, давно прочитанной и полузабытой. А вот любовь к Чехову я пронес через всю мою жизнь...

Я заглядываю в статьи, в книги, написанные полвека назад. Боборыкин называл Чехова «поэтом безвременья». Критики, будь то Львов-Рогачевский или Неведомский, Фриче или Оболенский, повторяли одни и те же формулы: «лучший выразитель восьмидесятых годов», «летописец хмурых лет», «писатель заката», «поэт сумерек».



Я раскрываю том «Энциклопедического словаря». Он выпущен в свет недавно, всего четыре года назад. Чехов в нем назван «великим русским писателем»; следует характеристика, которая сводится к тем самым формулам, которые я видел в давних статьях; только яснее и точнее определен характер общества, в котором жил Чехов: «В произведениях, написанных в конце 80-х и в 90-х годах, Чехов рисует идейные искания русской интеллигенции, разоблачает мещанскую психологию, либерально-народнические иллюзии, толстовство, буржуазный либерализм... Чехов достиг больших социальных обобщений, создав типические образы, воплощавшие самодержавно-полицейский режим... Он реалистически показал рост буржуазных отношений в городе и деревне, обнищание крестьянства, разложение дворянско-помещичьего строя».

Я читаю в том же словаре о Глебе Успенском: «Писатель с большим реалистическим мастерством изобразил нужду и угнетение городской бедноты, влияние буржуазных отношений на жизнь русской провинции. В произведениях 70—80-х годов... Успенский, вопреки собственным народническим иллюзиям, правдиво показал развитие капиталистических отношений в деревне...» Я продолжаю — и смотрю о Салтыкове-Щедрине: «... раскрывает реакционную сущность русского и международного либерализма... Рисует рост капитализма, его проникновение в деревню...»

Все это, разумеется, верно. Верно и сказан-

ное о Чехове; но приведенная характеристика никак не может объяснить любви современных читателей к его произведениям. Действительно ли их увлекает только история давно исчезнувшего общества? Правда ли, что сорок лет спустя после уничтожения капитализма в России их особенно интересует «рост буржуазных отношений в городе и деревне»? Если образы, созданные Чеховым, «типические» и «воплощавшие самодержавно-полицейский режим», почему они должны волновать читателей наших дней, знающих только понаслышке и о царе и об исправнике? Конец восьмидесятых и девяностые годы, давно окрещенные «безвременьем», являются тусклыми страницами русской истории, и летопись этих лет, растянутая на двенадцать томов, вряд ли способна зажечь сердца читателей, которые живут в достаточно яркое и громкое время. Могут ли современников, начавших освоение космоса, строящих новое, невиданное в истории общество, помнящих, что такое Освенцим и Хиросима, гордых и настояренных, вдохновить давние споры между либералом Николаем Николаевичем, который отстаивал Высшие женские курсы, и консерватором Петром Дмитричем, противником подобных новшеств?

Множество конфликтов, показанных Чеховым, для советского читателя внешне устарело. Вот рассказ «Случай из практики». Молоденькая владелица большой фабрики Лиза Ляликова терзается. Антон Павлович, а в дан-

ном случае доктор Королев, говорит ей: «Вы в положении владелицы фабрики и богатой наследницы недовольны, не верите в свое право и теперь вот не спите, это, конечно, лучше, чем если бы вы были довольны, крепко спали и думали, что все обстоит благополучно». Ляликовская фабрика национализирована сорок лет назад, и внучка Лизы стоит у станка, или учится, или служит в учреждении. Вот рассказ «Припадок». Студент Васильев попал в публичный дом и мучительно переживает обыденность, будничность проституции. Может ли нечто подобное случиться с внуком Васильева, который смертельно боится своего прямого начальника — внуку брюнетки из Черниговской губернии? Вот ряд несчастных браков, продиктованных деньгами, задолженностью, именьями, домами; то богатый старый муж обижает жену, то жена сорит деньгами мужа. В нашем обществе немало разочарованных мужей и душевно обиженных жен, но это не связано с десятинами земли или с приданым. Чехов изумительно точно изобразил тот мир, в котором жил. Этот мир сам по себе нам не кажется ни ярким, ни героичным, ни увлекательным, но люди, показанные Чеховым, нам понятны и близки.

Повторяю: в чем разгадка? Скажут, в таланте. Меня это объяснение не удовлетворяет. Чехов писал, что он не любит Гончарова, но что Гончаров выше его «талантом на 10 голов». Я оставляю в стороне сравнение, подсказанное все той же чрезвычайной скромностью;

но бесспорно у Гончарова был большой писательский дар, это крупный художник. «Обломов» вызвал немало споров, родилось определение «обломовщина». Но Гончарова мы ценим, уважаем и смотрим на него как на памятник прошлого. Чехов писал о Писемском: «Это большой, большой талант!» Одновременно он рассказывал: «Наши читают Писемского, взятого у вас, и находят, что его тяжело читать, что он устарел». Если родные Чехова находили книги Писемского устаревшими еще в 1893 году, то никого не удивит, что теперь их очень мало читают. Талант, однако, у него был большой.

Дело не только в таланте, да и трудно установить размеры способностей, отпущенных человеку. Различные энциклопедии пытаются это делать, деля авторов на категории: «великий», «выдающийся», «крупный» и просто «писатель»; но звания не бесспорны, да и не долговечны; посмотришь, и в новом издании «писатель» стал «выдающимся», а «выдающийся» разжалован в «крупного».

Любовь к писателям прошлого зависит прежде всего от их близости к душевному миру читателя. Когда художественное произведение воспринимается только как картина далекой эпохи, любовь уступает место холодному признанию наблюдательности, общественных заслуг, таланта, мастерства.

Какое нам дело до интриг двора, где терзался Гамлет? Неужели сотни миллионов читают «Красное и черное» для того, чтобы

узнать как выглядело французское общество конца двадцатых годов XIX века? Кто посмеет утверждать, что «Дон-Кихот» много веков волнует человечество, потому что представляет собой сатиру на рыцарские романы, которыми увлекались испанцы в XVI веке? Мне скажут, что я ломлюсь в открытую дверь, что сила великих произведений искусства в том, что они правдиво показывают прошлое и вместе с тем радуют людей любой эпохи красотой описаний, мастерским построением, гармонией. А на мой взгляд, все это не объяснение, но произвольная выдача лестных эпитетов. Если произведение искусства, каким бы гениальным оно ни было, по своей идее, по раскрытию характеров, по вложенной в него страсти расходится с идеями, с природой, с чувствами последующих поколений, то оно теряет притягательную силу. Корнель и Расин потрясали людей добрых двести лет, но для романтиков XIX столетия стали непонятными, напыщенными, лживыми. Готическая архитектура четыреста лет поносилась всеми просвещенными умами. Болонская школа живописи представлялась людям XVII века вершиной искусства, а людям XX века кажется ремесленничеством и эклектизмом.

Писатель живет интересами народа, его терзаниями и надеждами. Стремление уйти от современности, отвернуться от живых людей, сосредоточиться на «вечных темах», очистив их от злобы дня, не раз приводило автора к художественным поражениям. В те годы, когда

Чехов писал повести о «маленьких людях», писатель Мережковский (Чехов как-то обозвал его «сытейшим») пытался решать «вечные вопросы». Кого сейчас может взволновать его ходульная трилогия «Христос и Антихрист»? Чехов сказал про талантливого писателя Леонида Андреева: «...нет простоты, и талант его напоминает пение искусственного соловья». Вскоре после смерти Чехова Андреев написал пьесу «Жизнь человека», которую поставил Художественный театр. Андреев хотел изобразить жизнь некоего синтетического человека, но вышел у него заводной манекен, и никому теперь не придет в голову поставить «Жизнь человека» — ни у нас, ни в Париже, ни в Австралии. Современники Чехова, гнавшиеся за «вечным», рождали однодневки. Тысячами нитей Чехов был связан со своей эпохой. Он не любил фантазировать и, даже мечтая, оставался на родной земле. Но, изображая своих современников, он раскрыл в них то, что понятно и нам. Разговоры о пользе земства, о роли благотворительности, о крахе толстовства устарели, но персонажи, которые вели эти разговоры, живы — это не только выразители различных общественных настроений, это также люди, с добродетелями и пороками, с надеждами, с заблуждениями, с тоской. В 1939 году французский писатель Жан-Ришар Блок был потрясен, увидев на парижской сцене «Чайку»: «Как похожи эти дореволюционные русские, показанные Чеховым в рассказах и пьесах, на многих героев Гийю,

Мальро, Мориака, Бернаноса, Низана, Арагона...» Ему тогда казалось, что эта близость, современность Чехова объясняются родством двух обществ, обреченных историей. В годы войны он был в Советском Союзе, видел на московской сцене пьесы Чехова и задумался над тем, почему они понятны советским юношам: Чехов в его оценках еще более вырос.

Стендаль писал: «Нужно сделать так, чтобы приверженность к определенной позиции не заслонила в человеке страстности. Через пятьдесят лет человек определенных позиций не сможет больше никого растрогать. Только то пригодно для описания, что останется интересным и после того, как история вынесет свой приговор». Мне кажется, что эти слова точнее всего объясняют жизненность произведений Чехова. История давно вынесла свой приговор и доктору Львову, и «Княгине», и сестре бедной Мисюсь, и презрительному сыну сановника Орлова, и прочим героям Чехова. Нас интересует теперь не то, о чем эти люди спорили, прочитав газету, а то, чем они жили: их любовь, страдания, радости помогают нам понять себя, наших современников.

Записная книжка героя «Чайки» Тригорина весьма напоминает записные книжки Антона Павловича; недавно были изданы полностью записные книжки советского писателя Ильфа,— они сродни записным книжкам Тригорина-Чехова. Я встречал молодых советских актрис; они живут и работают в новых, несравненно лучших условиях, нежели Нина

Заречная; им, например, не приходится иметь дело с пьяными купцами; но за свою страсть к искусству они тоже заплатили дорогой ценой. Разве трудно молоденькой комсомолке понять порывы Ани или Нади? Разве уж так далек предсмертный цикл «Последняя любовь» Заболоцкого от заключительных слов рассказа «Дама с собачкой»? Разве не встречал каждый из нас докучливого фразера, подобного герою «Соседей» Власичу, который по существу ничего не делает, читает с пафосом понравившуюся ему статью и пишет письмо в редакцию для передачи автору? Разве не приходится нам бороться с «человеком в футляре», хотя, конечно, переменились и школа, и футляры, и многое другое? Конечно, нет у нас больше, к счастью, заложенных имений и тех материальных условий, в которых жил дядя Ваня; но я знаю и родных братьев профессора Серебрякова, к которым вполне применимы чеховские слова «старый сухарь, ученая вобла», и людей, порой идущих на тягчайшие жертвы для того, чтобы поставить на ноги бездушных, бездарных честолюбцев.

Чехов не писал статей об искусстве и редко, неохотно говорил о своей работе. Он знал, как он должен писать, но теорий не строил: «Когда мне говорят о художественном и антихудожественном, о том, что сценично или не сценично, о тенденции, реализме и т. п., я теряюсь, нерешительно поддакиваю и отвечаю банальными полумистинами, которые не стоят и гроша медного. Все произведения я делю на



два сорта: те, которые мне нравятся, и те, которые мне не нравятся. Другого критерия у меня нет, а если вы спросите, почему мне нравится Шекспир и не нравится Златовратский, то я не сумею ответить. Быть может, со временем, когда поумнею, я приобрету критерий, но пока все разговоры о «художественности» меня только утомляют и кажутся мне продолжением все тех же схоластических бесед, которыми люди утомляли себя в средние века». Наставления Чехова не в наставлениях, а в его искусстве. Над этими уроками стоит задуматься и писателю и читателю, который сетует, а порою сердится: «Почему теперь нет Чеховых?..»

О Чехове написано много примечательного; писали о нем и трудолюбивые литературоведы, и крупнейшие писатели начала XX века — Горький, Томас Манн, Лу Синь, Бернард Шоу, Голсуорси, Мориак. Решаясь поделиться с читателями некоторыми мыслями о жизни и книгах Чехова, я, конечно, не помышляю открыть то, что давно открыто, освоено, обжито; я хочу только как литератор новой, непохожей на прежнюю, эпохи попытаться понять, почему Чехов перерос свое время и, породив «чеховщину», оказался куда долговечнее ее. Это старый вопрос — о долге писателя, о связи литературы с жизнью, о законах искусства, старый и, может быть, наиболее злободневный: большая эпоха требует большого искусства. В эпоху спутников Земли следует поговорить о спутниках человеческого сердца.

Чехов однажды сказал Горькому: «Критики похожи на слепней, которые мешают лошади пахать землю. Лошадь работает, все мускулы натянуты, как струны на контрабасе, а тут на крупе садится слепень и щекочет и жужжит... Я двадцать пять лет читаю критики на мои рассказы, а ни одного ценного указания не помню, ни одного доброго совета не слышал. Только однажды Скабичевский произвел на меня впечатление, он написал, что я умру в пьяном виде под забором...»

В своей «Истории новейшей русской литературы», изданной уже после того, как были опубликованы «Скучная история», «Попрыгунья», «Палата № 6», Скабичевский, считавшийся почтеннейшим критиком, так определял творчество Чехова: «Это не цельные произведения, а ряд бессвязных очерков, нанизанных на живую нитку фабулы рассказа... Мы встречаем у него ряд анекдотов водевильного характера, написанных для того лишь, чтобы пошутить читателей газеты».

Один из идеологов народничества, Михайловский, к голосу которого прислушивалась русская интеллигенция, писал: «Не знаю зрелища печальнее, чем этот даром пропадающий талант... Г-н Чехов с холодной кровью пописывает, а читатель с холодной кровью почиывает...»

Слепни разного калибра и различных толков жужжали наперебой. Передовой критик

Богданович писал: «Чехов напоминает близорукого художника, который не может охватить всей картины, и потому центра в ней нет, перспектива не верна, и, в общем, его большие произведения страдают однообразием». Реакционер Качерец с ним соглашался и уверял, что Чехов пишет «ни о чем». Литератор Ясинский так отозвался о «Чайке»: «Это не чайка — просто дичь». «Петербургский листок» негодовал: «Зачем это декадентство?» В либеральной газете «Новости» некто Селиванов глубокомысленно замечал: «Я не знаю, не помню, когда г. Чехов стал большим талантом, но для меня несомненно, что произведен он в этот литературный чин заведомо фальшиво». А черносотенец Берг уже после кончины Чехова писал в «Родной речи»: «Автор самых средних писательских способностей возвеличен, как гений, прославлен на всю Россию и только потому, что он свой, что он из круга «буревестников»! Размеры способностей покойного Чехова были довольно скромны... Яростные взвизги газетного еврейства и «крайних» элементов, преувеличенные раздувания и превозношения автора,— все это оттого, что он был ихний. Все, что отрицает русскую жизнь, Россию,— все это ими превозносится и раздувается».

Чехов умел переживать обиды молча или отшучиваясь. Только однажды он вышел из себя. Он писал тысячи писем различным адресатам, письма шуточные или печальные, и среди всех его писем есть одно, которое вы-

дает гнев Антона Павловича. Когда либеральный журнал «Русская мысль» причислил его к «жрецам беспринципного писания», Чехов возмутился и написал редактору журнала Лаврову: «На критики обыкновенно не отвечают, но в данном случае речь может быть не о критике, а просто о клевете... Беспринципным писателем или, что одно и то же, прохвостом я никогда не был. Правда, вся моя литературная деятельность состояла из непрерывного ряда ошибок, иногда грубых, но это находит себе объяснение в размерах моего дарования, а вовсе не в том, хороший я или дурной человек. Я не шантажировал, не писал ни пасквилей, ни доносов, не льстил, не лгал, не оскорблял, короче говоря, у меня есть много рассказов и передовых статей, которые я охотно бы выбросил за их негодностью, но нет ни одной такой строки, за которую мне теперь было бы стыдно... Обвинение ваше — клевета».

Все слова эластичны. Порой называют безнравственным человека, потому что у него другие моральные нормы, нежели у его обличителей. Порой произведение, идея которого не совпадает с идеологией критиков, клеймят как безыдейное. Либералы из «Русской мысли» называли Чехова беспринципным потому, что его принципы не совпадали с принципами, которые они проповедовали.

Мнение Лаврова разделяли многие — и при жизни Чехова, и после его смерти. Народники и либералы, мистики и декаденты сходились

на том, что Чехов, поглощенный то мелочами тусклого быта, то тайнами человеческого сердца, равнодушен к общественным проблемам; одни негодуя, другие восторженно называли его «жрецом объективности», «свободным художником, равнодушным к злобе дня», «писателем, который узрел звезды», или «литератором, способным увидеть только мелких букашек».

Каждому понятно, что 1889 год не 1959 и что нельзя, говоря об общественных воззрениях Чехова, подходить к ним с опытом и познаниями нашей эпохи или хотя бы эпохи, наступившей после 1905 года. Чехов как писатель сформировался в те глухие годы, когда держиморды, грузные и тупые, как их самодержец Александр III, преспокойно здравствовали, когда представители либеральной интеллигенции фрондировали за стаканом чаю или за рюмкой водки и когда народ еще безмолвствовал. Цензура была и свирепой и нелепой; трудно порой догадаться, что узрел недозволенного цензор в том или ином рассказе Чехова. Даже в письмах приходилось соблюдать осторожность; Антон Павлович в декабре 1901 года писал Миролубову: «Мне хотелось бы написать много, много, но лучше воздержаться, тем более что письма теперь читаются главным образом не теми, кому они адресуются».

Произведения Чехова никогда не расходились с тем, что он писал и говорил своим друзьям. Он ненавидел произвол и деспотизм царской России. Когда в 1890 году он отпра-

вился на остров каторги, это не было ни поездкой любознательного туриста, ни экспедицией ученого,— его отправила на Сахалин совесть: «Из книг, которые прочел и читаю, видно, что мы сгноили в тюрьмах миллионы людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски; мы гоняли людей по холоду в кандалах десятки тысяч верст, заражали сифилисом, развращали, размножали преступников и все это сваливали на тюремных красноносых смотрителей. Теперь вся образованная Европа знает, что виноваты не смотрители, а все мы». Когда в 1899 году начались волнения в студенческой среде, Чехов писал своему давнишнему другу, издателю реакционной газеты «Новое время» Суворину: «Государство запретило Вам писать, оно запрещает говорить правду, это произвол, а Вы с легкой душой по поводу этого произвола говорите о правах и прерогативах государства — и это как-то не укладывается в сознании». Оказавшись впервые за границей, Чехов писал сестре: «Странно, что здесь можно все читать и говорить, о чем хочешь». Герой рассказа «Крыжовник», Иван Иванович, говорит: «Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, темнота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч, живущих в городе, ни одного, который бы вскрикнул, громко возмутился... Свобода есть благо, говорил я, без нее нельзя, как без

воздуха, но надо подождать. Да, я говорил так, а теперь спрашиваю: во имя чего ждать?.. Ждать, когда нет сил жить, а между тем жить нужно и хочется жить!» В рассказе «Именины» показан один из самодуров империи, Петр Дмитрич: «На председательском кресле, в мундире и с цепью на груди, он совершенно менялся. Величественные жесты, громовый голос, «что-с», «н-да-с», небрежный тон... Сознание, что он — власть, мешало ему спокойно сидеть на месте, и он искал случая, чтобы позвонить, строго взглянуть на публику, крикнуть...» Где-то внизу бедный унтер Пришибеев повторял величественного Петра Дмитрича: «Нешто можно дозволять, чтобы народ безобразил? Где это в законе написано, чтобы народу волю давать? Я не могу дозволять-с. Ежели я не стану их разгонять да взыскивать, то кто же станет?» Все помнят «человека в футляре», который спешил «докладывать» начальству о недозволенных разговорах.

В отличие от либералов из «Русской мысли», Антон Павлович ненавидел не только малограмотных исправников, но и просвещенных капиталистов; хотел не только свободы, но и справедливости. 19 февраля 1897 года он записал в дневнике: «Обедал в «Континентале» в память великой реформы. Скучно и нелепо. Обежать, пить шампанское, галдеть, говорить речи на тему о народном самосознании, о народной совести и т. п. в то время, когда кругом стола снуют рабы во фраках, те же крепостные, и на улице, на морозе ждут кучера,—

это значит лгать святому духу». В повести «Моя жизнь», написанной в 1896 году, герой повествования говорит: «Рядом с процессом постепенного развития идей гуманных наблюдается и постепенный рост идей иного рода. Крепостного права нет, зато растет капитализм. И в самый разгар освободительных идей, так же как во времена Батыя, большинство кормит, одевает и защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным».

Чехов понимал, что общество, построенное на произволе и несправедливости, нельзя спасти мелкими реформами или благотворительностью. Художник, от имени которого ведется рассказ в «Доме с мезонином», возражает либеральной активистке Лиде: «По-моему, медицинские пункты, школы, библиотечки, аптечки, при существующих условиях, служат только порабощению. Народ опутан цепью великой, и вы не рубите этой цепи, а лишь прибавляете новые звенья — вот вам мое убеждение... Не то важно, что Анна умерла от родов, а то, что все эти Анны, Мавры, Пелагеи с раннего утра до потемок гнут спины, болеют от непосильного труда, всю жизнь дрожат за голодных и больных детей, всю жизнь боятся смерти и болезней, всю жизнь лечатся, рано блекнут, рано старятся и умирают в грязи и вони; их дети, подрастая, начинают ту же музыку, и так проходят сотни лет, и миллиарды людей живут хуже животных — только ради куска хлеба, испытывая постоянный страх».



В Чехове жила неприязнь к духовной сытости, к паразитарному существованию, к жадности и бесчеловечности того мира, который он называл «буржуазным». Он писал о романе Сенкевича: «Цель романа: ублажать буржуазию в ее золотых снах. Будь верен жене, молись с ней по молитвеннику, наживай деньги, люби спорт — и твое дело в шляпе и на том и на этом свете. Буржуазия очень любит так называемые «положительные» типы и романы с благополучными концами, так как они успокаивают ее на мысли, что можно и капитал наживать и невинность соблюдать, быть зверем и в то же время счастливым». Говоря об одном русском беллетристе, Чехов пояснял: «Он фальшив («хорошие книжки»), потому что буржуазные писатели не могут быть не фальшивы. Это усовершенствованные бульварные писатели. Бульварные грешат вместе со своей публикой, а буржуазные лицемерят с ней вместе и льстят ее узенькой добродетели».

В глазах Чехова совесть была высшим арбитром; легко поэтому понять страстный интерес, проявленный им к «делу Дрейфуса». В 1894 году во Франции был осужден за шпионаж офицер Альфред Дрейфус. Вскоре началось движение, разделившее Францию: передовые круги утверждали, что Дрейфус не виновен и осужден военными судьями только потому, что он еврей. В защиту Дрейфуса выступил Эмиль Золя. М. Ковалевский рассказывал, что в зиму 1897/98 года, находясь в Ницце, Чехов с утра поспешно прочитывал

все газеты: что пишут о деле Дрейфуса? Антона Павловича связывала давняя дружба с Сувориным, и вот из-за дела Дрейфуса дружба оборвалась. Чехов пытался переубедить Суворина: «Замечено было, что во время экзекуции Дрейфус вел себя как порядочный, хорошо дисциплинированный офицер, присутствовавшие же на экзекуции, например, журналисты, кричали ему: «Замолчи, Иуда!», то есть вели себя дурно, непорядочно. Все вернулись с экзекуции неудовлетворенные, со смущенной совестью... Как нарочно, обнаружился целый ряд грубых судебных ошибок... Такие глубоко неуважаемые люди, как Дрюмон, высоко подняли голову; заварилась мало-помалу каша на почве антисемитизма, на почве, от которой пахнет бойней. Когда в нас что-нибудь неладно, то мы ищем причин вне нас и скоро находим: «Это француз гадит, это жида, это Вильгельм...» Да, Золя не Вольтер, и все мы не Вольтеры, но бывают в жизни такие стечения обстоятельств, когда упрек, что мы не Вольтеры, уместен менее всего. Вспомните Короленко, который защищал мултановских язычников и спас их от каторги». Вскоре после этого письма Антон Павлович сообщил брату: «В деле Золя «Новое время» вело себя просто гнусно. По сему поводу мы со старцем обменялись письмами (впрочем, в тоне весьма умеренном) и замолкли оба. Я не хочу писать и не хочу его писем...» 18 сентября 1902 года Антон Павлович написал своей жене: «Сегодня мне грустно, умер Золя. Это так неожиданно

и как будто некстати. Как писателя я мало любил его, но зато как человека в последние годы, когда шумело дело Дрейфуса, я оценил его высоко».

В 1900 году при Академии наук образовали «раздел изящной словесности»; среди пяти избранных академиков был Чехов. Два года спустя членом академии был избран Горький. Правительство разгневалось, выборы были признаны недействительными: «Горький находится под следствием по политическому обвинению». Тогда Чехов, как и Короленко, заявил, что они «складывают с себя звание почетного академика».

Конечно, шли годы, менялась Россия, менялись и многие оценки Чехова. В 1888 году в письме к Плещееву он сопоставил ложь мракобесов и ложь либералов, ложь в среде молодежи и ложь кутузков. В 1899 году он был весь на стороне бунтовавших студентов и возмущался защитниками полицейских расправ; мне не думается, однако, что это уточнение оценок обозначило перелом в творчестве Чехова: ведь в рассказах, написанных в 1888 году, да и до того, Антон Павлович неизменно был на стороне правды, на стороне человека и народа. Ни в молодости, ни в зрелом возрасте он не обладал четкими политическими идеями, и я менее всего склонен посмертно вооружать его марксистским мировоззрением. Но столь же нелепо видеть в нем консерватора, находившегося под влиянием Суворина и постепенно превратившегося в либерала, как

то делали и делают некоторые исследователи.

Относительно недавно — в 1934 году — писатель, любивший Чехова и много поработавший над его наследием, Ю. Соболев писал: «Его переход в либеральный лагерь, конечно, выражал новый этап в развитии его политического роста... Он избавился наконец от своей «нейтральности»... Усердный читатель зарубежного «Освобождения», издававшегося ренегатом от социализма Струве, Чехов не шел в своих идеалах дальше конституции... Чехов выступает как выразитель идеологии радикальной буржуазии». Если это относится к общественной деятельности Антона Павловича, то это неверно: он не выступал ни как представитель радикальной буржуазии, ни как представитель крестьянства или интеллигенции — он вообще не выступал (вряд ли можно рассматривать как политические выступления письмо в Академию наук или беседы с друзьями). Если же говорить о произведениях Чехова, то в них подымаются вопросы, которые и не снились представителям самой наирадикальнейшей буржуазии.

В 1888 году поэт Плещеев писал Чехову: «Но сколько мне случалось слышать от разных лиц, то вас обвиняют в том, что в ваших произведениях не видно ваших симпатий и антипатий... Иные, впрочем, приписывают это желанию быть объективным, намеренной сдержанности, другие же индифферентизму, безучастию». Чехов отвечал: «Вы как-то говорили

мне, что в моих рассказах отсутствует протестующий элемент, что в них нет симпатий и антипатий. Но разве в рассказе от начала до конца я не протестую против лжи? Разве это не направление?» Антон Павлович говорил о своем рассказе «Именины». Плещеев, однако, не нашел в присланном рассказе «направления». В двух других письмах Чехов пытается ответить на упреки в равнодушии: «Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист... Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах, и мне одинаково противны как секретари консистории, так и Нотович с Градовским... Фирму и ярлык я считаю предрассудком...» «Правда, подозрительно в моем рассказе стремление к уравниванию плюсов и минусов. Но ведь я уравниваю не консерватизм и либерализм, которые не представляют для меня главной сути, а ложь героев с их правдой». Либерал Нотович издавал газету «Новости»; конечно, политически она была пристойнее «Нового времени»; но Чехов говорил Плещееву совсем о другом — о своем отвращении ко лжи, к тем либеральным буржуа, которые пьют шампанское, празднуя «освобождение» крестьян от крепостного права. Есть ли здесь «безучастие» писателя к своим героям, к судьбе народа?

Можно понять несправедливые упреки бывшего петрашевца Плещеева или его друзей: они были продиктованы гражданской страстью. Но толкование Чехова как писателя нейтрального, даже равнодушного, существует и

поныне. Передо мной книга Софи Лаффит, озаглавленная «Чехов, рассказанный самим собой»; она издана в Париже в 1955 году. В книге действительно много цитат из писем и произведений Чехова; но Софи Лаффит тоже высказывается; вот некоторые ее суждения: «Любил ли он человека? Кажется, что все другие, незнакомые были для него прежде всего объектами эстетического восприятия. Если люди красивы или входят в красивый пейзаж, он к ним расположен. В противном случае его поспешное суждение остро и, в общем, неблагоприятно... Всюду морды, рыла, хари, рожи... Тот же холод в отношениях Чехова к знакомым. Если он всегда окружен роем поклонников, если в его доме неизменно гости, если столько людей называют себя его приятелем, то по существу у него нет друзей... Тот же холод, та же усталость и в его отношении к больным. Величайшая скука, граничащая с отвращением... Все, в том числе он сам, сходятся на признании этого холода, этой затаенной враждебности к людям... Все в нем показывает страстную волю к доброте, но также равнодушие и не меньшее презрение к людям, к жалким погремушкам, которые их забавляют... В общем, Чехов, может быть, ненавидел женщин еще больше, чем мужчин. В галерее созданных им женских образов мы находим хищниц, гадюк и несколько нежных, но безвольных жертв... Бесконечно свободный художник, Чехов решительно отверг иго идеологии, которое значительно понизило цен-

ность произведений Короленко или Салтыкова-Щедрина... Он отличается от своих предшественников пронизательностью, особенно беспристрастием...» Я остановился на суждениях Софи Лаффит потому, что они показывают, какую путаницу вносят некоторые сторонники «духовного нейтралитета» в вопрос о взаимоотношении между общественным долгом писателя и природой искусства.

В 1888 году Чехов писал Суворину: «Не дело художника решать узкоспециальные вопросы. Дурно, если художник берется за то, чего не понимает... Художник наблюдает, выбирает, догадывается, komponует — уж одни эти действия предполагают в своем начале вопрос; если с самого начала не задал себе вопроса, то не о чем догадываться и нечего выбирать... Требуя от художника сознательного отношения к работе, Вы правы, но Вы смешиваете два понятия: решение вопроса и правильная постановка вопроса. Только второе обязательно для художника». В другом письме Чехов говорил (может быть, именно это сбило с толку иных его исследователей?): «Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем они говорят, а только беспристрастным свидетелем». Год спустя он отвечал на упреки Суворина: «Вы браните меня за объективность, называя ее равнодушием к добру и злу, отсутствием идеалов и идей и проч. Вы хотите, чтобы я, изображая конокрадов, говорил бы: кража лошадей есть зло. Но ведь это и без меня известно. Пусть

судят их присяжные заседатели, а мое дело показать только, какие они есть... Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он надбавит сам».

Положение комическое, подходящее для ранних рассказов Антоши Чехонте: Суворин, человек воистину беспринципный — в самом прямом смысле этого слова, упрекает, может быть, самого совестливого из русских писателей в равнодушии к идеалам, к добру и злу. Но дело не в Суворине. Писатель может выступать и как проповедник, и как полемист, и как прокурор — Софи Лаффит ошибается, считая, что гражданские страсти принизили художественную ценность произведений Салтыкова-Щедрина; напротив, они способствовали расцвету его таланта, без них он не нашел бы своего языка, не создал бы ни «Истории одного города», ни «Головлевых», без них не было бы Салтыкова-Щедрина. Бывают, однако, писатели другого склада: они могут быть не менее страстными в своем отношении к жизни, у них тоже могут быть идеи и идеалы, но они выражают эти идеи не в памфлете, не в проповеди, а в раскрытии душевного мира изображаемых ими людей. Такие писатели не выбегают на сцену и не прерывают диалога своими рассуждениями; за автора говорят и драматическая ситуация, и тот или иной герой. Разве сама постановка вопроса не предполагает определенной позиции того, кто его ставит?

Чехов говорил, что на суде писатель не



судья, но беспристрастный свидетель. Роль судьи (думаю, на этом сойдутся все) принадлежит народу, то есть сегодняшним и завтрашним читателям. Чехов считал своих читателей взрослыми и предоставлял им возможность самим сделать соответствующие выводы из тех драм и конфликтов, которые показывал. (Читатели, кстати, понимали его куда лучше, чем некоторые критики-догматики.) Может быть, определение «беспристрастный свидетель» означает безразличие, равнодушие, нейтралитет? Беру советский толковый словарь: «Беспристрастный. Способный к справедливой оценке, суждению, не предубежденный, чуждый пристрастия». На суде свидетели бывают свидетелями обвинения или защиты, но все они обязаны говорить правду, то есть не искажать того, что видели и знают. Писателя можно назвать свидетелем защиты или обвинения не потому, что, повинуясь своим идеям, он искажает мысли, чувства, поступки героев, а потому, что, как и свидетель на суде, он увидел нечто неизвестное другим. Чехов никогда не давал ложных показаний, не расходился с реальностью, с правдой жизни; но, показывая живых людей, он не скрывал своего отношения к добру и злу, к идеям и идеалам; он выступал то как свидетель обвинения, то как свидетель защиты, но говорил правду, только правду, всю правду, не стремясь очернить виноватого или сделать из пострадавшего святого.

Всем известен рассказ «Попрыгунья», и ни

для кого не тайна, что Чехов на стороне скромного, трудолюбивого и доброго доктора Дымова. Однако, показывая «попрыгунью» Ольгу Ивановну, автор не преувеличивает ее пороков — она любит знаменитых людей, страдает от грубости любовника и, когда Дымов, заразившись дифтеритом, заболевает, испытывает раскаяние: «...она показалась себе страшной и гадкой. Ей вдруг стало до боли жаль Дымова, его безграничной любви к ней, его молодой жизни...» Чехов рассказывает, что, когда Дымов умер, Ольга Ивановна поняла, что он был «необыкновенным, редким... великим человеком». Лев Николаевич Толстой, который любил «Попрыгунью», говорил: «И как чувствуется, что после его смерти она будет опять точно такая же». Чехов именно это хотел показать, но рассказ он закончил днем смерти Дымова, когда на одну минуту Ольга Ивановна не выглядела попрыгуньей.

Никогда Чехов не выступал как равнодушный зевака, случайно увидевший ссору с поножовщиной, никогда он не выступал как эстет, которого интересует, входит ли лужа крови в сельский пейзаж.

Шутя Антон Павлович как-то сказал, что он пробовал себя в различных литературных жанрах, не писал только стихов, романов и доносов. Он не писал также притчей: в его рассказах и пьесах нет той заключительной морали, которая должна разъяснить читателю замысел автора. Всю жизнь он преклонялся пе-

ред художественным гением Льва Толстого, часто перечитывал «Войну и мир», «Анну Каренину». Когда вышел в свет роман «Воскресение», Чехов писал: «Это замечательное художественное произведение». Но конец романа ему показался мало убедительным: «Писать, писать, а потом взять и свалить все на текст из евангелия, — это уж очень по-богословски. Решать все текстом из евангелия—это так же произвольно, как делить арестантов на пять разрядов. Почему на пять, а не на десять? Почему текст из евангелия, а не из корана? Надо сначала заставить уверовать в евангелие, в то, что именно оно истина, а потом уж решать все текстом». Чехов очень многому научил миллионы людей, но никогда он не поучал.

Люди, которые говорят о равнодушии Чехова, не понимают, очевидно, некоторых черт, присущих его гению. Эти черты, разумеется, индивидуальны, связаны с характером Антона Павловича; вместе с тем они неотделимы от природы искусства. Попытаться определить эти черты — значит понять силу воздействия Чехова и на его современников, и на людей нашей эпохи, будь то русские, японцы или англичане.

### 3

Перечитывая произведения Чехова, я невольно возвращаюсь к его письмам, смотрю на фотографии — думаю об Антоне Павловиче.

Часто, говоря о таланте, о гении, отделяют их от природы, от внутреннего склада художника. Между тем в искусстве большую роль играют не только талант и мастерство, не только мировоззрение и среда, но также свойства, качества, характер самого художника. Я осмелюсь сказать, что бывали талантливые, но недобрые писатели; бывали гении, лишенные скромности. Любой школьник знает, что Бальзак — великий писатель, и я не собираюсь это оспаривать. Но, по-моему, Бальзаку не хватало любви к людям, снисхождения, ласки. Конечно, он с необычайным увлечением, даже со страстью относился к судьбе своих героев, но они были для него актерами сочиненной им пьесы, фигурами трагического паноптикума, коллекцией необычайных птиц или насекомых, всем, чем угодно, только не ближними, способными породить участие, сострадание, нежность. Его преклонение перед социальной иерархией связано с его биографией, а последняя была продиктована его характером. Бальзак писал своей больной матери: «Помни, что ты должна жить, пока я не вылезу из долгов»; именно поэтому он сумел с таким проникновением описать Растиньяка, Гобсека, Монтриво или Биротто. А разве не поражают нас сухостью сердца, подчас жестокостью некоторые рассказы Бунина? Нельзя отнести все к особенностям эпохи или к природе показываемого: Стендаль был современником Бальзака, и персонажи «Красного и черного» вращались в том же обществе, которое описал Бальзак;

герои чеховских «Мужиков» или «В овраге» жили неподалеку от «Деревни» Бунина.

Что касается отсутствия скромности, то примеров хоть отбавляй. Не стану говорить о гениях — мне смогут возразить, что для них скромность не обязательна. Но вот был шведский писатель Стриндберг, бесспорно весьма талантливый; его книгами зачитывались; он оказал известное влияние на своих современников. Стриндберг был человеком неистовым; много раз в жизни он менял свои идеалы и всякий раз требовал от читателей, чтобы они считали избранный им путь единственно правильным, — и когда он склонялся к социализму, и когда увлекся мистикой католицизма, и когда все зло мира приписывал природе женщин.

Я не стал бы говорить о доброте Антона Павловича, если бы некоторые авторы, вроде упомянутой мною Софи Лаффит, не пытались доказать, что Чехов был человеком глубоко равнодушным и только в порядке самопринуждения совершал различные добрые поступки. Говоря это, Софи Лаффит ссылается главным образом на письма самого Чехова, в которых он говорил, что ему опротивели и писатели, и читатели, и пациенты, что он из породы злых. Но ведь он уверял столь же упорно, что он ленив и бездеятелен, что он бездарен, что все написанное им не представляет никакой ценности, что он похож на утопленника, что его шутки никого не веселят, что его печальные истории никого не трогают и что вообще он че-

ловек совершенно никчемный. Казалось бы, не только литературовед, но и ребенок должен понять, что подобное самоуничижение было продиктовано удивительной скромностью.

О необычайной доброте Антона Павловича писали все люди, знавшие его. Елпатьевский: «Все близко соприкасавшиеся с Чеховым знают, как много доброты и жалости лежало в нем и сколько добра — стыдливо, хоронящегося добра — делал он в жизни». Сергеенко: «Его скромность, сердечная доброта и превосходный житейский такт привлекали к Чехову симпатии людей всевозможных возрастов и профессий». Федоров: «Бесконечно добрый». Лазарев-Грузинский: «Чехов был одним из самых отзывчивых людей, которых я встречал в своей жизни. Для него не существовало мудрого присловия «моя хата с краю, я ничего не знаю», которым практические люди освобождаются от излишних хлопот. Услышав о чьем-либо горе, о чьей-либо неудаче, Чехов первым долгом считал нужным спросить: «А нельзя ли помочь чем-нибудь?»...». То же самое рассказывали десятки начинающих в те годы беллетристов, жители Лопасни, которых лечил Антон Павлович, врачи, актеры, просители, друзья. Без этой органической, редкой доброты никогда Чехов не смог бы написать того, что он написал.

Скромность его общеизвестна и никем не оспаривается. Эта скромность определила характер его творчества; в своих произведениях он пуше всего боялся пафоса, несдержанности,

преувеличений; писал он только о том, что было ему хорошо известно: есть чеховские темы и чеховские герои.

Прочитав «Крейцерову сонату», он, как всегда, восхитился художественной силой Толстого, но в письме к Плещееву добавил: «...есть еще одно, чего не хочется простить ее автору, а именно — смелость, с какою Толстой трактует о том, чего не знает и чего из упрямства не хочет понять». О романах Достоевского в одном из писем Чехов говорил: «Хорошо, но очень уж длинно и нескромно. Много претензий». Сразу оценив Горького, он писал ему: «...у Вас, по моему мнению, нет сдержанности». В этом отталкивании от поучительства, от утверждения себя, от приподнятости, неестественности — вся природа Чехова и как человека, и как художника.

Некоторые произведения зрелого Чехова мне кажутся менее значительными, чем другие, но и среди них нет ни одного случайного, холодного, неправдивого. В молодости он как-то заметил, что искусство писателя не только в умении писать, но и в умении зачеркивать написанное: это относится к мастерству Чехова. Но он не только зачеркивал фразы или главы, он умел отказываться от изображения того, чего не знал или не чувствовал, и это относится к совести Чехова. В начале творческого пути он мечтал остаться «свободным художником»; вскоре он понял, что, кроме глупой царской цензуры, существует цензура самого художника, его совести. Он оставил нам при-

мер не только изумительной духовной широты, но и столь же изумительного самоограничения.

Софи Лаффит, отрицая человечность Чехова, считает его большим художником, показавшим страну и эпоху: «Россия Чехова более реальна, более конкретна, да и более широка, чем в произведениях Грибоедова, Гоголя, Тургенева или Толстого. Его сочинения позволяют восстановить до мельчайших подробностей панораму русской жизни 1880—1900 годов». Я представляю себе, как усмехнулся бы Антон Павлович, прочитав подобные восхваления. Его произведения менее всего напоминают широкую панораму. Если он многое показал, то, не будучи ни летописцем, ни графоманом, он умел и воздержаться от показа многого. Разве не было в России конца XIX века энергичных, умных и беззастенчивых капиталистов, преуспевающих дельцов, революционеров, фанатически преданных идее, ученых, отвергавших «общую идею» и вместе с тем успешно работавших в своей области? Это была эпоха, которую Ленин обрисовал в своей книге «Развитие капитализма в России», эпоха Рябушинских и Сытиных, крупных забастовок, студенческих волнений, погромов, эпоха роста рабочего движения, эпоха Павлова и Мечникова. Чехов очень многого не показал, и, может быть, правильнее отнести к «панорамам» романы Боборыкина или другого плодовитого беллетриста конца XIX века, оставившего нам пухлые альбомы с тусклыми, выцветшими фотографиями. Конечно, Чехов написал много



маленьких рассказов, несколько повестей, несколько пьес; если составить перечень его героев, то список получится длинный; однако все его произведения мне кажутся одним романом, персонажи которого меняют профессии, внешние приметы, фамилии, но остаются сами собой.

Чехов говорил: «Искусство тем особенно и хорошо, что в нем нельзя лгать... Можно лгать в любви, в политике, в медицине, можно обмануть людей и самого господа бога — были и такие случаи,— но в искусстве обмануть нельзя...»

Есть критики, которые корят писателя: почему вы не описали этого и не показали того?.. Чехов рассказывал: «Вот меня упрекают, даже Толстой упрекал, что я пишу о мелочах, что нет у меня положительных героев: революционеров, Александров Македонских или, хотя бы как у Лескова, просто честных исправников...» Чехов описывал только то, что хорошо знал и что мог понять, осветить по-своему. Несколько раз он ездил за границу; долго жил в Ницце. Легко себе представить, сколько рассказов из зарубежной жизни написал бы разбитой беллетрист, побывав в Париже, в Риме, в Венеции, в Ницце, даже на Цейлоне. А Чехов в нескольких строках показывает, как терзались русские герои «Рассказа неизвестного человека» в Венеции и герой «Ариадны» в Аббатии. Батюшков, редактор журнала «Космополис», попросил Чехова, когда писатель зимовал в Ницце, написать рассказ из

заграничной жизни. Антон Павлович отказался и написал для «Космополиса» «У знакомых», где действие происходит не в Ницце, а в Кузьминках и где показаны знакомые ему люди, знакомая жизнь.

В конце 1889 года Чехов решил совершить чрезвычайно трудное в те времена путешествие на Сахалин. Некоторые друзья его отговаривали. Антон Павлович в письмах не мог (или не хотел) объяснить, чем вызвано его решение; он отшучивался, говорил, что хочет преодолеть свою лень, иногда напоминал, что он — врач и в долгу перед медициной.

Чехов побывал на Сахалине, вернулся, а критики продолжали строить догадки: одни уверяли, что писатель, слышший среди либеральной интеллигенции «беспринципным», устыдился и решил пойти по правильному пути, другие язвительно утверждали, что автор веселых рассказов «ищет нездоровой популярности». Со времени поездки Чехова на Сахалин прошло семьдесят лет, и вот до сих пор литературоведы по-разному толкуют мотивы, побудившие Антона Павловича отправиться на остров каторги. Некоторые считают, что это путешествие было связано с кризисом в литературной работе: незадолго до поездки Чехов писал друзьям, что он недоволен своими рассказами и повестями. Другие, называя поездку на Сахалин подвигом, говорят, что Антон Павлович терзался от ощущения своей общественной бездеятельности.

Мне кажется, что поездка на Сахалин не

расходится с жизнью Антона Павловича. она входит в его биографию, в его творчество. Может быть, и «Остров Сахалин», и то, чего Чехов не написал о своей поездке, лучше многого другого объясняют нам как душевную природу Антона Павловича, так и его отношение к искусству.

Слово «гуманист», как и многие другие слова, подверглось инфляции: его так часто произносили, что оно потеряло свою ценность. Действительно, если всю русскую литературу XIX века в любой статье определяют как гуманистическую, то вряд ли читателя удивит, что я назову Чехова писателем-гуманистом. Между тем это определение куда более подходит к нему, чем ко многим великим писателям прошлого столетия. Для Антона Павловича литература была прежде всего защитой человека и защитой в человеке человеческого. В 1898 году, споря с Сувориным по поводу дела Дрейфуса, он говорил: «...Дело писателя не обвинять, не преследовать, а вступаться даже за виноватых, раз они уже осуждены и несут наказание... Обвинителей, прокуроров, жандармов и без них много, и во всяком случае роль Павла им больше к лицу, чем Савла». Именно такое понимание роли писателя продиктовало Чехову поездку на Сахалин.

Конечно, Чехов менялся, духовно рос; но мне кажутся искусственными попытки некоторых биографов разделить облик писателя на различные периоды — до и после письма

Григоровича (1886 год); до и после поездки на Сахалин. Одна из самых потрясающих повестей Чехова «Скучная история» написана до сахалинской поездки, в 1889 году. Одно это опровергает рассуждения о том, что 1889 год был годом кризиса, сомнений, неудач. Правда, в 1889 году Чехов говорил о себе: «...ни одной строчки, которая в моих глазах имела бы серьезное литературное значение». Но такие же признания можно найти в письмах Чехова и до 1889 года, и после поездки на Сахалин: они относятся к скромности Антона Павловича, к его постоянной неудовлетворенности собой. Что касается «перелома» в творчестве Чехова, связанного с поездкой на Сахалин, то и он мне представляется условным. «Рассказ неизвестного человека» Антон Павлович начал писать до поездки на Сахалин — в 1887 году — и не дописал, бросил; он вернулся к нему в 1891 году. «Рассказ неизвестного человека» как бы продлевает «Скучную историю»: Зинаида Федоровна, подобно Кате, ищет правды, смысла жизни, «общей идеи», а неудачливый террорист, как и старый профессор, не знает, что ответить на поставленные прямо вопросы.

Над книгой о Сахалине Чехов работал долго — с начала 1891 года по середину 1893; одновременно он написал много значительных произведений — «Дуэль», «Бабы», «Гусев», «Палата № 6», «Рассказ неизвестного человека» и другие. Антон Павлович говорил, что работа над книгой о Сахалине была для

него трудной: «Я долго писал и долго чувствовал, что иду не по той дороге, пока наконец не уловил фальши. Фальшь была именно в том, что я как будто кого-то хочу своим «Сахалином» научить и вместе с тем что-то скрываю и сдерживаю себя. Но как только я стал изображать, каким чудачком я чувствовал себя на Сахалине и какие там свиньи, то мне стало легко и работа закипела...» Больше всего Чехов боялся фальши, аффектации, проповеди. Его книга «Остров Сахалин» скорее труд медика, нежели очерки художника. Он выбросил из нее все, что казалось ему занимательным, театральным, исключительным. Он встретил некоторых каторжников, героев громких судебных процессов из верхов петербургского общества, судьба которых интересовала современников, но ничего про них не написал. Он рассказал просто, порой сухо, с цифрами, о том, что увидел, о бесчеловечности тюремщиков, о наказании плетью, о трагической судьбе детей каторжников, о медленной смерти ссыльных. В книге есть глава «Рассказ Егора», которая могла бы стать новеллой, но и здесь Чехов сознательно ограничивал себя: боялся художественным раскрытием героя поставить под сомнение документальный характер «Острова Сахалина».

Когда говорят о художественных произведениях Чехова и о значении для него поездки на Сахалин, обычно припоминают страшную ночь в Дуэ, горькие мысли каторжника Якова Иваныча, который глядит на «бледные огни

парохода» и «видит темноту, дикость, бессердечие и тупое, суровое, скотское равнодушие людей» («Убийство»); вспоминают чудесный рассказ «В ссылке», милого и доброго каторжника татарина, похожего на мальчика, его горячие слова: «Бог создал человека, чтоб живой был, чтоб и радость была, и тоска была, и горе было, а ты хочешь ничего, значит, ты не живой, а камень, глина!» Да, но это двенадцать страниц из двенадцати томов... Неужели этим ограничивается роль Сахалина в творчестве Чехова?

Антон Павлович многое увидел на острове каторги. Книга «Остров Сахалин» сыграла ту роль, которую ей предназначал автор: свидетельство врача, журналиста, гражданина; она произвела огромное впечатление на просвещенные круги России. Царское правительство вынуждено было направить на Сахалин несколько специалистов, пошло на некоторые изменения в положении каторжан и ссыльных. Никто не скажет, что «Остров Сахалин» написан «лучше» или «ярче», чем художественные произведения Чехова, и если названная книга привела к хотя бы небольшим, но реальным переменам в жизни тысяч людей, тогда как никто не может определить конкретных, зримых перемен в русском обществе конца XIX века благодаря «Скучной истории» или «Палате № 6» и повести «В овраге», то это объясняется разностью воздействия публицистики и искусства. Публицистика посвящена действиям людей, социальным распорядкам,

явлениям общественной жизни, она указывает на недостатки, которые могут быть исправлены. Искусство раскрывает внутренний мир людей; его воздействие куда глубже, но четкому учету это воздействие не поддается, ибо искусство меняет не порядки, а людей, устанавливающих порядки.

О том, что Чехов увидел на Сахалине, мы можем судить по его документальной книге; о том, что он пережил во время своего путешествия, мы можем только догадываться. Он писал Суворину через десять дней после своего возвращения в Москву: «До поездки «Крейцера соната» была для меня событием, а теперь она мне смешна и кажется бестолковой. Не то я возмужал от поездки, не то с ума сошел...» Один из друзей Антона Павловича, литератор Щеглов, рассказывал, что характер Чехова после поездки изменился, стал мягче, серьезней. Когда Щеглов об этом сказал Антону Павловичу, тот ответил: «Да, много чего я там насмотрелся... много чего передумал». Щепкина-Куперник вспоминала, что Антон Павлович видел во сне страшные картины каторги, наказание плетью и в ужасе просыпался. Понятно, что Сахалин вошел в мир Чехова, и человека, не задумавшегося над подходом Антона Павловича к искусству, может поразить, почему писатель не оставил нам ряда повестей и рассказов, основанных на том, что он увидел во время своей поездки.

Есть немало писателей, которые ездят, как

они говорят, «за материалом»; появился даже неологизм «творческая командировка». Я не собираюсь осуждать тот или иной подход писателя к литературной работе: читатель судит не по методу, а по результатам. Я хочу только пояснить, что понятие «творческих командировок» или «творческих путешествий» не входило в душевный мир Чехова-художника. Он написал о Сахалине книгу, лишённую элементов беллетристики: каторгу увидел честный врач и человек, обладающий совестью.

Для того чтобы еще яснее подчеркнуть отношение Антона Павловича к его писательской работе, я сравню его не с одним из анонимных обладателей творческих командировок, а с большим французским писателем, современником Чехова, Эмилем Золя.

Золя бесспорно оказал большое влияние на развитие социального современного романа. Если говорить о содержании предпринятой и осуществленной им серии романов, то прежде всего следует признать, что он первый показал в художественной литературе рабочих и борьбу пролетариата. Он читал с увлечением Карла Маркса, беседовал с вождем французской рабочей партии Гедом. Если коснуться формы его романов, то Золя был подлинным новатором: он переносил действие из одного места в другое, сменял массовые сцены крупными планами, предвосхищая монтаж кино. Для своей работы он прибегал к иным методам, нежели Чехов. Золя решал, что напишет роман на такую-то тему, казавшу-



юся ему важной, и тотчас приступал к сбору документации.

Решив написать роман о великосветской проститутке Нана, Золя (человек, в своей частной жизни отличавшийся почти пуританским целомудрием) посещал притоны, публичные дома и, вызывая насмешки присутствовавших, записывал в книжечку детали незнакомого ему быта.

В феврале 1884 года Золя приступает к работе над «Жерминалем». Он направляется на север Франции в угольный район, наблюдает забастовку горняков в Денен, спускается в шахты; материал собран, и он садится писать.

Весной 1891 года Золя едет в Седан — решил написать «Разгром». В течение девяти дней он беседует со старожилами, обходит поля сражений и возвращается к рабочему столу с необходимой документацией.

Во время работы над романом «Земля» он проводит шесть дней в Бос, потом едет в Шартр и нанимает коляску: записная книжка, короткие остановки в трактирах; остальное он найдет в газетах и журналах, посвященных проблемам, интересующим крестьян...

Можно ли отрицать, что для Золя именно такой подход к роману был логичен? Но Чехов не довольствовался беглыми наблюдениями, он писал только о том, что знал в совершенстве; его интересовали не внешние явления, не подслушанные меткие словечки, а внутренний мир героев — он описывал незримое другим. Книга «Остров Сахалин» относит-

ся к общественной деятельности Чехова, ее можно сопоставить с защитой Эмилем Золя невинного Дрейфуса. Но если бы Золя отправился в Кайену, в этот французский Сахалин, он, наверно, написал бы еще один роман. Мир Золя шире мира Чехова и заселен более разношерстными людьми, мир этот шире, но показан поверхностней; и никого не удивит, если я скажу, что даже во Франции влияние Чехова теперь глубже, нежели влияние Золя.

Воздействие жизни, пережитого автором на творчество трудно проследить, и может показаться парадоксальным мое предположение, что Сахалин отразился на многих художественных произведениях Чехова, где место действия — центральная Россия, Москва, усадьбы, села, кавказское побережье и герои которых не прикованы к тачкам и не волочат кандалов.

Знакомый ему мир он показывал с точностью, не допускающей возражений. Куприн писал: «Внешней, механической памятью Чехов не отличался. Я говорю про ту мелочную память, которою так часто обладают в сильной степени женщины и крестьяне и которая состоит в запоминании того, как был одет, носит ли бороду и усы, какая была цепочка от часов и какие сапоги, какого цвета волосы. Просто эти детали были для него неважны и неинтересны». Мне думается, что Куприн прав только отчасти: Чехов изумительно показывал мельчайшие детали. Вполне возможно, что он не помнил, какие волосы были у молодого

драматурга, всучившего ему вчера рукопись, или как была одета дама, которая на прошлой неделе попросила у него лекарство от бессонницы; но и драматург и дама могли стать его героями; а своих героев он знал во всех их подробностях. Он, например, огорчился, что Станиславский не сразу понял внешность Тригорина: «У него же клетчатые панталоны и дырявые ботинки... Клетчатые же панталоны, и сигару курит вот так...» Он твердо знал, что дядя Ваня умеет подбирать галстуки к костюмам. Галстуки или брюки были для Чехова связаны с обликом героев, с их душевным миром.

Он боялся приблизительного не меньше, чем неправдивого. Поучительна судьба его последнего рассказа «Невеста». В 1903 году в России ощущалось приближение очистительной грозы: восьмидесятые и девяностые годы были позади. Чехов, тяжело больной, жил в Ялте, в городе, который его угнетал своей курортной нереальностью. Он написал рассказ «Невеста», показал хорошую, сильную духом девушку, которая вырывается из мещанской среды и уходит в революционное подполье. Образ Нади он, видимо, не считал для себя новым, исключительным: «Такие рассказы я уже писал, писал много раз, так что нового ничего не вычитаешь». Писатель Вересаев, связанный с революционными кругами, прочитав корректуру «Невесты», сказал Чехову: «Антон Павлович, не так девушки уходят в революцию. И такие девицы, как ваша Надя,

В революцию не идут». Месяц спустя Чехов сообщил Вересаеву: «Рассказ «Невеста» искромсал и переделал в корректуре». Чехов хорошо знал свою героиню и, пуще всего боясь в искусстве лжи, не стал менять ее характер — он создавал своих героев не по плану, не подчиняясь сюжету, а вкладывая в них и частицу себя, и весь свой жизненный опыт. Рассказ он действительно «искромсал». В первых вариантах молодой человек, по имени Саша, увидав, что Надя тоскует по другой жизни, предлагал ей уехать в Петербург; встретившись полгода спустя в Москве и выслушав рассказ девушки о ее новой жизни, Саша говорил: «Отлично, превосходно... я очень рад. Вы не пожалеете и не раскаетесь, клянусь я вам. Ну, пусть вы будете жертвой, но ведь так надо, без жертвы нельзя, без нижней ступени лестница не бывает. Зато внуки и правнуки скажут спасибо». В окончательном варианте Саша при встрече в Москве не говорит ничего значительного, а, уговаривая Надю ехать в Петербург, восклицает: «Клянусь вам, вы не пожалеете и не раскаетесь... Поедете, будете учиться, а там пусть вас носит судьба. Когда перевернете вашу жизнь, то все изменится. Главное — перевернуть жизнь, а все остальное не нужно». Чехов, не зная в точности, что станет с Надей, отбросил чересчур обязывающие слова о «жертве» и предоставил ей самой выбрать свой путь. В работе над «Невестой» сказалась его художественная честность. (Что касается утверждения, будто в рассказе нет

Ничего нового, его следует отнести к скромности, постоянной неудовлетворенности своей работой. Конечно, Надя еще не делает ничего для того, чтобы «перевернуть жизнь» других, но это первая чеховская героиня, которая находит в себе силы для того, чтобы перевернуть свою собственную жизнь.)

Что сделала героиня рассказа «Невеста»? Отказалась выйти замуж за сына протоиерея, которого не любила; против воли матери и бабушки уехала в Петербург, поступила на Высшие курсы; вот и все. Конечно, вокруг Нади были тысячи девушек с судьбой куда более яркой, героической. Почему же «Невеста» продолжает нас волновать? Почему мы не можем оторваться от книг Чехова, в которых собраны «скучные истории» эпохи, давно окрещенной «серой»?

Художник может раскрыть в малом, будничном, непримечательном большое, и он может превратить большое в нечто мелкое, лживое, случайное. Дело даже не в размерах дарования, а в соблюдении законов искусства — в художественной правдивости. Рембрандт писал портреты ничтожных негоциантов; моделями Гойи были ублюдки испанской знати. В то время, когда Иван Иванович ссорился с Иваном Никифоровичем, в России жили Пушкин, Белинский, да и сам Николай Васильевич Гоголь. Конец XVIII века во Франции был наполнен событиями, которые потрясли мир, по сравнению с ним и предшествующие десятилетия, и последующая эпоха — двадцатые,

тридцатые годы XIX столетия — могут быть названы будничными. Однако ни холсты Давида, ни тем паче холодные оды Мария-Жозефа Шенье (брата Андре Шенье) нельзя сравнить с живописью Шардена, с комедиями Бомарше, с «Племянником Рамо» или с Делакруа, с «Красным и черным», с поэтами-романтиками. Было бы нелепым заключать, что эпохи, богатые событиями, неблагоприятны для искусства: эпоха Возрождения изобиловала революциями, войнами, научными открытиями, и она оставила нам замечательные произведения искусства. А многие весьма серые эпохи не создали в искусстве ничего примечательного. Для того чтобы избежать кривотолков, повторяю: художник может придать капле росы глубину моря, из этого не следует, что росинка глубже моря, из этого не следует также, что величие жизни противопоставлено искусству. Жорж Санд воодушевляли прекрасные идеи, и никто не назовет ее бездарной, но ее романы состарились быстрее, чем она сама. Наверно, были писатели крупнее Чехова, но, кажется, не было в мировой литературе ни одного честнее, совестливее, правдивее его, и в этом объяснение неослабевающей любви к нему читателей.

#### 4

Как все писатели, Чехов часто вкладывал в уста героев свои собственные мысли и, как почти все писатели, не любил, когда мысли,

высказанные героями, приписывались автору. Особенно щедро он оделил своими мыслями героя «Скучной истории», профессора Николая Степановича, и особенно сердился, когда кто-либо принимал суждения Николая Степановича за мысли Антона Павловича: «Если я преподношу вам профессорские мысли, то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей. Покорно вас благодарю. Во всей повести есть только одна мысль, которую я разделяю и которая сидит в голове профессорского зятя, мошенника Гнеккера, это — «спятил старик». Все же остальное придумано и сделано...» Такие фразы относятся к душевной стыдливости, скрытности Чехова. Николай Степанович среди многого другого высказал отношение Чехова к равнодушию: «Говорят, что философы и истинные мудрецы равнодушны. Неправда, равнодушие — это паралич души, преждевременная смерть». Стремление Чехова быть беспристрастным свидетелем некоторые принимали за равнодушие. «Беспристрастный» никогда не означало «бесстрастный». Стремясь правдиво показать своих героев, Чехов не скрывал своей любви и неприязни, он только избегал лжи, которая была противна и его совести, и его пониманию законов искусства.

Издавна существовали и существуют различные виды изобразительного искусства; есть, например, графика, и есть живопись. Художник-график знает силу контрастов — белое и черное. Живописец никогда не приме-

няет в чистом виде белила и черную краску, даже когда перед ним снег или траурное платье; он подмешивает к белилам охру, черную краску, изумрудную, в зависимости от освещения и от окружающих предметов, к черной — белила, жженую сиену, кобальт. На полотне белила образуют рельеф, а черная краска — дыру. Меняются времена, меняется и живопись; Рафаэль писал иначе, чем художники Помпеи, Рембрандт не походил на Ван-Эйка, Матисс — на Пуссена. Однако все они знали, что живопись не графика.

В произведениях Чехова нельзя найти в чистом виде белую и черную краски; это порой объясняли особенностями эпохи — тусклой и серой. Мне думается, вернее сказать об особенностях художника: в произведениях, посвященных не вылинявшим либералам, не растерянным интеллигентам, а искусству или любви, мы видим столь же старательное смешение красок, многообразие нюансов. Слово «реализм» само по себе ничего не определит: Салтыков-Щедрин в сатирических очерках, Горький в первых романтических рассказах тоже были реалистами. Правильнее сказать, что Чехов, стремясь раскрыть внутренний мир человека, прибегал к приемам не графика, а живописца. Его понимание своих задач как писателя лучше всего выражено в отзывах о книгах его предшественников. Он высоко ставил Тургенева, но любил в нем не то, что признавалось почти обязательным для любви и любования. О тургеневских женщинах он так



отзывался: «...все женщины и девицы Тургенева невыносимы своей деланностью и, простите, фальшью. Лиза, Елена — это не русские девицы, а какие-то пифии, вещающие, изобилующие претензиями не по чину». Я говорил о преклонении Чехова перед Толстым. Однако в любимом романе несколько страниц его огорчали: «Каждую ночь просыпаюсь и читаю «Войну и мир». Читаешь с таким любопытством и с таким наивным удивлением, как будто раньше не читал. Замечательно хорошо. Только не люблю тех мест, где Наполеон. Как Наполеон, так сейчас и натяжка, и всякие фокусы, чтобы доказать, что он глупее, чем был на самом деле. Все, что делают и говорят Пьер, князь Андрей или совершенно ничтожный Николай Ростов, — все это хорошо, умно, естественно и трогательно; все же, что думает и делает Наполеон, — это не естественно, не умно, надуту и ничтожно по значению». Было бы смешным полагать, что Чехов обиделся на Толстого за развенчание Наполеона, — Антон Павлович не любил ни войн, ни полководцев, ни дешевой романтики. Он обиделся за нарушение законов искусства: все герои романа Толстого написаны изнутри, живы, реальны, а Наполеон показан извне, он кажется случайно перекочевавшим с плаката на холст живописца.

Симпатии и антипатии Чехова ясны, но он не приукрашивает тех, кого любит, и находит человеческие черты у тех, которые ему немилы, даже ненавистны. Когда иные критики го-

ворили (да и говорят до сих пор), что в его отношении к героям чувствуется холод, они тем самым выдают свой холод перед подлинным искусством.

Да, Антон Павлович не раз говорил, что писатель во время работы должен быть холодным. Приводя эти слова, Бунин добавляет: «Но, конечно, это была совсем особая холодность... Ибо много ли среди русских писателей найдется таких, у которых душевная чуткость и сила восприимчивости были бы больше чеховских». О каком «холоде» говорил Чехов? Девятнадцатилетним юношей он писал своему брату о «Хижине дяди Тома»: «Я ее когда-то читал, прочел и полгода тому назад с научной целью и почувствовал после чтения неприятное ощущение, которое чувствуют смертные, наевшись не в меру изюму или коринки». Конечно, юношу мутило не потому, что он стоял за рабство, нет, соглашаясь с идеей Бичер-Стоу, он не мог вынести суррогата искусства. В 1892 году он старался объяснить молодой писательнице Авиловой: «Только вот Вам мой читательский совет: когда изображаете горемык и бесталанных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее — это дает чужому горю как бы фон, на котором оно вырисовывается рельефнее. А то у Вас герои плачут, и Вы вздыхаете. Да, будьте холодны». Авилова не поняла слов о «холоде»; и Антон Павлович терпеливо вернулся к вопросу: «Как-то писал я Вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные расска-

зы. 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». Хочется добавить, что эти письма относятся к тому времени, когда Чехов работал над «Палатой № 6». Эта повесть потрясла и потрясает читателей. Можно ли на минуту подумать, что автор не разделял страданий доктора Рагина и Ивана Дмитрича? Можно ли сказать, что «Палата № 6» — произведение, лишенное страсти, идеи? Ленину было двадцать два года, когда появилась в печати эта повесть; вот его впечатление от нее: «Когда я дочитал вчера вечером этот рассказ, мне стало прямо-таки жутко, я не мог оставаться в своей комнате, я встал и вышел. У меня было такое ощущение, точно и я заперт в палате № 6».

Все герои Чехова — добрые и злые, умные и глупые, значительные и вздорные — показаны изнутри. Иногда рассказывает сам герой повествования («Скучная история», «Дом с мезонином», «Рассказ неизвестного человека», «Ариадна», «О любви» и другие), и это придает еще большую достоверность мыслям и чувствам лица, от которого идет повествование. Но если художник из «Дома с мезонином» и герой «Ариадны» раскрывают только себя, если в этих рассказах взбалмошная бабенка, обожающая кавалеров и курорты, или педантичная барышня Лида, проповедующая «малые дела», показаны глазами людей, от

которых идет рассказ, то в «Скучной истории» и в «Рассказе неизвестного человека» мы видим людей, описывающих свою жизнь, с даром проникновения в сердца других. Мне приходилось читать, что старый профессор, скучный герой «Скучной истории», и неудачливый террорист, растерявший веру в свое дело, показаны Чеховым с некоторой иронией. Между тем писатель оделил их и многими своими мыслями, и своей восприимчивостью. Умный, пронзительный, душевно чуткий профессор раскрывает нам не только свою драму — драму старости, неправильно прожитой жизни, тоски по «общей идее», он освещает и внутренний мир совестливой, растерявшейся Кати, воспитанницы героя, которая в конце повести молит его: «Помогите!.. Ведь вы мой отец, мой единственный друг! Ведь вы умны, образованны, долго жили! Вы были учителем! Говорите же: что мне делать?» Профессор отвечает: «По совести, Катя: не знаю». Четыре года спустя Чехов написал «Рассказ неизвестного человека». Герой повести, Владимир Иваныч, понимает чудесную женщину Зинаиду Федоровну, которая рвется от лжи, от пошлости к подвигу; он видит ее душевное превосходство. И снова в конце повествования мы видим ту же драму внутреннего крушения. Зинаида Федоровна в смятении обращается к человеку, которого приняла за героя: «Вы много пережили и испытали, знаете больше, чем я; подумайте серьезно и скажите: что мне делать? Научите меня. Если

вы сами уже не в силах идти и вести за собой других, то по крайней мере укажите, куда мне идти». Владимир Иванович, как и старый профессор, не может ничего ответить. Здесь нет иронии, здесь — правдивый рассказ и о своем времени, и о сложных путях человеческого сердца.

Чехов и бесчеловечность сумел показать по-человечески. Матвей Саввич, герой рассказа «Бабы», вспоминает, как он сошелся с молоденькой солдаткой Машей, мужа которой вскоре после свадьбы взяли на службу, как с нею прожил два года и как неожиданно вернулся муж. Матвей Саввич спокойно говорит любовнице: «Слава богу, теперь, говорю, значит, ты опять будешь мужняя жена». Маша не хочет жить с мужем: она полюбила Матвея Саввича. Она ищет у него защиты: «Не могу жить с постылым: сил моих нет! Если не любишь, то лучше убей!» Матвей Саввич бьет Машу — учит... Внезапно умирает муж — то ли отравился с горя, то ли его отравила Маша. На суде Матвей Саввич выступает против Маши: «Ее, говорю, грех». Маше дают тринадцать лет каторжных работ. Ее любовник рассказывает: «После такого решения Машенька потом в нашем остроге месяца три сидела. Я ходил к ней и по человечности носил ей чайку, сахарку. А она, бывало, увидит меня и начнет трястись всем телом, машет руками и бормочет: «Уйди! Уйди!» Матвей Саввич с его сахарком «по человечности» бесчеловечен — он не может по-

нить, что такое любовь. Он подобрал, опять-таки «по человечности», сына Маши Кузьку; когда он кричит на мальчонка, у Кузьки лицо перекашивает от ужаса. Все это куда убедительнее, страшнее и оттого, что рассказывает историю сам Матвей Саввич, и оттого, что он носил на передачу чай с сахаром, а потом приютил сироту.

В рассказе «Скрипка Ротшильда» гробовщик Яков (который подрабатывает игрой на скрипке), когда его жена заболевает, железным аршином снимает с нее мерку: делает впрок гроб. После смерти жены он сидит возле речки и горюет: «Он недоумевал, как это вышло так, что за последние сорок или пятьдесят лет своей жизни он ни разу не был на реке, а если, может, и был, то не обратил на нее внимания. Ведь река порядочная, не пустячная; на ней можно было бы завести рыбные ловли, а рыбу продавать купцам, чиновникам и буфетчику на станции и потом класть деньги в банк... Зачем люди делают всегда именно не то, что нужно? Зачем Яков всю свою жизнь бранился, рычал, бросался с кулаками, обижал свою жену и, спрашивается, для какой надобности давеча напугал и оскорбил жида? Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки!» Поступки Якова бесчеловечны, но в нем жив человек. Он играет на скрипке так печально, что обиженный им еврей-музыкант плачет. Но есть слово «убытки» — оно придает раскаянию, печал-

ли, безвыходной тоске Якова ту реальность, которая потрясает читателя.

Герой рассказа «В усадьбе», Рашевич, рад гостю — следователю Мейеру. Рашевича не любят, его прозвали жабой. Денег нет. Нужно выдать замуж дочек, а нет женихов — никто к нему не заезжает. Вот только Мейер... И Рашевич с увлечением доказывает гостю, что есть белая кость и черная, что «чумазные» ни на что не годны. За ужином он предлагает Мейеру объединиться, дабы отразить нашествие «чумазных»: «В харю! В харю!» Гость возмущен: «Мой отец был простым рабочим, — добавил он грубым, отрывистым голосом, — но я в этом не вижу ничего дурного». Мейер уезжает. Рашевичу не по себе: «Раздевшись, он поглядел на свои длинные жилистые старческие ноги и вспомнил, что в уезде его прозвали жабой и что после всякого длинного разговора ему бывало стыдно...» Утром, вспоминая вчерашнюю неприятность, он пишет письмо своим дочерям, которые здесь же, в соседней комнате, пишет, что стар и скоро умрет. «Он чувствовал, что каждая его строчка дышит злобой и комедиантством, но остановиться уже не мог и все писал, писал». А из соседней комнаты доносятся голоса дочерей: «Жаба! Жаба!» Рашевич действительно жаба, но, для того чтобы читатель в это поверил, Чехов показал его по-человечески.

Я упомянул о рассказе «Случай на практике», в котором Чехов показывает не только несправедливость, но и трагическую бессмыс-

ленность капитализма. Врач, приехавший на фабрику к больной владелице, видит девушку, заболевшую неврастенией от нелепости своей жизни, ее перепуганную мать, огромные фабричные корпуса, бараки, где прозябают рабочие, и гувернантку, вернее приживалку, Христину Дмитриевну, которая ест, пьет и рассказывает доктору: «Рабочие нами очень довольны. На фабрике у нас каждую зиму спектакли, сами рабочие играют, ну чтения с волшебным фонарем, великолепная чайная и, кажется, чего уж...» Ночью доктор думает: «Тут недоразумение, конечно... Тысячи полторы-две фабричных работают без отдыха, в нездоровой обстановке, делая плохой ситец, живут впроголодь и только изредка в кабаке отрезвляются от этого кошмара; сотня людей надзирает за работой, и вся жизнь этой сотни уходит на записывание штрафов, на брань, несправедливости, и только двое-трое, так называемые хозяева, пользуются выгодами, хотя совсем не работают и презирают плохой ситец. Но какие выгоды, как пользуются ими? Ляликова и ее дочь несчастны, на них жалко смотреть, живет в свое удовольствие только одна Христина Дмитриевна, пожилая, глуповатая девица в ринсе-пез. И выходит так, значит, что работают все эти пять корпусов и на восточных рынках продается плохой ситец для того только, чтобы Христина Дмитриевна могла кушать стерлядь и пить мадеру». Наутро доктор ласково говорит больной Лизе, владелице фабрики, которая извела себя тер-



занятиями: «У вас, почтенная, бессонница...» Чехов выступает свидетелем обвинения, но обвиняет он не больную, соvestливую девушку, не ее мать, да и не гувернантку, а те социальные условия, которые рождают несчастье всех; и то, что он по-человечески, участливо показывает Лизу, придает больший трагизм картине.

В одном из первых рассказов, подписанных уже не Чехонте, а Чеховым, «Враги», у земского доктора умирает сын. К нему приезжает помещик Абогин: «У меня опасно заболела жена». Доктор не хочет, не может ехать, но Абогин просит, молит, требует. Когда они приезжают в имение, выясняется, что жена Абогина симулировала припадок: «Услала затем, чтобы бежать, бежать с шутком, тупым клоуном, альфонсом...» Доктор возмущен. «Позвольте, как же это? — спросил он, с любопытством оглядываясь. — У меня умер ребенок, жена в тоске, одна на весь дом... самая едва стою на ногах, три ночи не спал... и что же? Меня заставляют играть в какой-то пошлой комедии...» Начинается драматический диалог. Абогин пытается доказать доктору, что он тоже несчастен. «Несчастлив, — презрительно усмехнулся доктор. — Не трогайте этого слова, оно вас не касается. Шалопаи, которые не находят денег под вексель, тоже называют себя несчастными. Каплун, которого давит лишний жир, тоже несчастлив. Ничтожные люди!» Чехов внешне нейтрален: «Абогин и доктор стояли лицом к ли-

цу и в гневе продолжали наносить друг другу незаслуженные оскорбления... В ожидании экипажей Абогин и доктор молчали. К первому уже вернулись и выражение сытости, и тонкое изящество. Он шагал по гостиной, изящно встряхивал головой и, очевидно, что-то замышлял. Гнев его еще не остыл, но он старался показывать вид, что не замечает своего врага... Доктор же стоял, держался одной рукой о край стола и глядел на Абогина с тем глубоким, несколько циничным и некрасивым презрением, с каким умеют глядеть только горе и бездолье, когда видят перед собой сытость и изящество». Беллетрист, не доверяющий читателю или более думающий о критике, нежели о читателе, наверно, изобразил бы Абогина циничным и уродливым, а оскорбленного врача если не изящным, то уж во всяком случае величественным. Читатель, закончив такой рассказ, в скуке подумал бы: а я об этом уже читал — то ли в «Русских ведомостях», то ли в «Русском богатстве»... Но критик поставил бы пятерку.

Иногда Чехов вкладывает в уста людей, которые ему чужды, неприятны, даже враждебны, верные суждения о людях, пользующихся снисхождением и симпатией автора. В рассказе «Дуэль» он показывает очередное душевное крушение. Надежда Федоровна оставила мужа, увидев в Лаевском человека больших чувств, больших идей. А Лаевский мечтает, как бы освободиться от опостылевшей ему женщины; у него больше нет ни

чувств, ни идей. Молодой зоолог фон Корен видит ничтожество Лаевского и говорит об этом всем окружающим. Фон Корен во всем прав и кругом виноват. Рассуждения его чрезвычайно напоминают тезисы фашистов, хотя происходило это в те годы, когда Гитлер еще ходил под столом: «Первобытное человечество было охраняемо от таких, как Лаевский, борьбой за существование и подбором; теперь же наша культура значительно ослабила борьбу и подбор, и мы должны сами позаботиться об уничтожении хилых и негодных, иначе, когда Лаевские размножатся, цивилизация погибнет и человечество выродится совершенно». Лаевский ведет себя плохо, но у него есть сердце; под влиянием жестоких уроков жизни он принуждает себя стать другим. Фон Корен увлечен наукой, прогрессом, он, однако, бессердечен, он хочет добиться счастья человечества ценой истребления слабых. Лаевский говорит о нем: «Он хлопочет об улучшении человеческой породы, и в этом отношении мы для него только рабы, мясо для пушек, вьючные животные; одних бы он уничтожил или законопатил на каторгу, других скрутил бы дисциплиной, заставил бы, как Аракчеев, вставать и ложиться по барабану, поставил бы евнухов, чтобы стеречь наше целомудрие и нравственность, велел бы стрелять во всякого, кто выходит за круг нашей узкой, консервативной морали, и все это во имя улучшения человеческой породы... А что такое человеческая порода? Иллюзия,

мираж... Деспоты всегда были иллюзионистами». И вот в конце повести фон Корен растерян — он не может понять, как Лаевский сумел душевно приподняться, найти мужество. «Никто не знает настоящей правды», — это говорит самоуверенный фон Корен — не себе, а своему вчерашнему врагу Лаевскому. Критики уверяли, что развязка «необоснованна», но Чехову удалось показать неправду фон Корена только потому, что фон Корен говорил и правду. В пьесе «Иванов» доктор Львов справедливо осуждает Иванова, но, как фон Корен, он и в правде не прав. Чехов о нем говорил в одном из писем: «Это тип честного, прямого, горячего, но узкого и прямолинейного человека... Все, что похоже на широту взгляда или на непосредственность чувства, чуждо Львову. Это олицетворенный шаблон, ходячая тенденция... Если нужно, он бросит под карету бомбу, даст по рылу инспектору, пустит подлеца. Он ни перед чем не остановится». В пьесе доктор Львов не кидает бомб, не бьет по лицу инспектора, но способствует самоубийству Иванова, к которому лежит сердце автора. Углублены не только Иванов, но и плоский Львов. Чехов писал о сухом и догматичном докторе: «Такие люди нужны и в большинстве симпатичны. Рисовать их в карикатуре, хотя бы в интересах сцены, нечестно, да и не к чему. Правда, карикатура резче и потому понятнее, но лучше не дорисовать, чем замарать...» Конечно, Львов не вышел симпатичным, но Чехов

подошел к нему без желания его принизить; писатель с огромным сатирическим даром, он отказался от подмены портрета карикатурой.

Говоря о творческом пути Антона Павловича, обычно называют дату — весну 1886 года как начало «перелома»: именно тогда он получил неожиданно письмо от старого писателя Григоровича, ободряющее и в то же время укоряющее молодого автора за легкомысленное отношение к труду писателя. После этого письма веселый, не очень взыскательный к своей работе сотрудник различных юмористических изданий Антоша Чехонте превращается в писателя Чехова. Но вот рассказ «Тоска». Он был напечатан в январе 1886 года в «Петербургской газете» в отделе «Летучие заметки» и подписан А. Чехонте. Это рассказ об извозчике Ионе, у которого умер сын; напрасно он пытается рассказать об этом седокам — никто не хочет слушать печальную историю. Тогда извозчик ночью обращается к лошади: «Так-то, брат, кобылочка... Нету Кузьмы Ионыча... Приказал долго жить... Взял и помер зря... Теперя, скажем, у тебя жеребеночек и ты этому жеребеночку родная мать... И вдруг, скажем, этот самый жеребеночек приказал долго жить...» Как сумел Чехов перевоплотиться в старого Иону? Письма того периода, воспоминания современников показывают нам человека, любящего проказы, шутки, еще не знающего, кто он — врач или литератор, в один присест

пишущего коротенький рассказ — то для «Осколков», то для «Будильника», то для «Сверчка», то для «Петербургской газеты». (В январе 1886 года были опубликованы семь рассказов Чехонте.) И вот именно тогда Антон Павлович написал «Тоску».

Три года спустя уже не Чехонте, а Чехов напечатал «Скучную историю». Автору было двадцать девять лет, а герою повествования — шестьдесят два года. Томас Манн незадолго до своей смерти написал статью о Чехове; он говорит, что больше всего дорожит «Скучной историей»: «Это совершенно необыкновенная, чарующая вещь, во всей литературе не сыскать ничего похожего на нее: сила ее воздействия, ее особенность — в тихом, грустном тоне. Эта история вызывает хотя бы уже по одному тому удивление, что именуется «скучной», в то время как она потрясает; вдобавок она написана молодым человеком, которому не было еще и тридцати лет; вложена она с предельным проникновением в уста старика, ученого с мировым именем...»

Перечитывая Чехова, я то и дело удивляюсь: как мог он показать и душевное беспокорство беременной Ольги в «Именинах», и муки Липы, потерявшей ребенка («В овраге»), и отчаяние тринадцатилетней Варьки в «Спать хочется»?

Куприн писал о Чехове: «Он видел и слышал в человеке — в его лице, голосе и походке — то, что было скрыто от других, что не

поддавалось, ускользало от глаза среднего наблюдателя». Свидетель на суде, который рассказывает то, что известно всем, никому не нужен — ни обвинению, ни защите. Любой писатель, если только он достоин именоваться писателем, видит нечто, ускользающее от глаза среднего наблюдателя. Не пора ли отказаться от наблюдательности как от основного качества писателя? Наблюдательным может быть умный и опытный репортер с фотоаппаратом; но вряд ли кто-нибудь, говоря о «Войне и мире» или о портретах Рембрандта, объяснит эти произведения искусства только наблюдательностью. Конечно, писателей куда меньше, чем профессиональных беллетристов; писатель, большой, средний или даже маленький, умеет не только видеть своих героев, но разделять с ними их переживания. Этот дар сопереживания обычно называют перевоплощением автора, и если задуматься над книгами Чехова, то видишь, что за свою короткую жизнь он прожил сотни человеческих жизней.

## 5

Читателей неизменно интересует, кого автор изобразил под таким-то именем, с кого написал такой-то персонаж. Между тем романов или рассказов с ключом не так уж много и, пожалуй, это не вершины художественного творчества. При жизни Чехова хо-

дили легенды о так называемых «прототипах» его персонажей. Эти домыслы удивляли, а порой и сердили Антона Павловича. Уверяли, например, что «Попрыгунья» — это Кувшинникова, муж которой доктор и которая влюблена в художника Левитана. Чехов писал Авиловой: «Можете себе представить, одна знакомая моя, сорокадвухлетняя дама, узнала себя в двадцатилетней героине моей «Попрыгуньи»... и меня вся Москва обвиняет в пасквиле. Главная улика — внешнее сходство: дама пишет красками, муж у нее доктор и живет она с художником». Казалось бы, на этом кончалось сходство, ибо художник Рябовский показан непривлекательным, а Левитана Чехов нежно любил и ценил, Кувшинникова, по словам современников, была отнюдь не попрыгуньей и ее муж — не ученым, подававшим надежды, но бесцветным полицейским врачом. Однако разговоры продолжались. Левитан всерьез обиделся на Антона Павловича. (Кажется, только Кувшинников, который когда-то учился медицине вместе с Чеховым, сохранял спокойствие; может быть, ему льстило, что он превращен в Дымова.)

Нечто подобное произошло и с «Чайкой». В Нине Заречной увидели Лику Мизинову, красивую молодую девушку, которая мечтала стать оперной певицей, часто бывала в доме Чеховых и влюбилась в Антона Павловича. Говорили, что Тригорин — это писатель Потапенко. Сходство подтверждалось и тем, что у



него была связь с Ликой, и тем, что он ее бросил, а у нее после этого умер ребенок. Чехов, видимо вначале ни о чем не подозревая, просил Потапенко посодействовать скорейшему прохождению пьесы через цензуру. Когда разговоры о том, что в «Чайке» показана подлинная история, дошли до Антона Павловича, он всполошился: «Если в самом деле похоже, что в ней изображен Потапенко, то, конечно, ставить и печатать ее нельзя». Лика писала Чехову: «Здесь все говорят, что «Чайка» заимствована из моей жизни, и еще, что вы хорошо отделали еще кого-то...»

Для того чтобы понять сложность рождения героев Чехова, я хочу остановиться именно на «Чайке», где наличие прототипов внешне неоспоримо. По сюжетной канве Нина — Лика, Тригорин — Потапенко, Аркадьина — жена Потапенко, а Треплев — припутанный к истории «декадент». Что касается чайки, то и у нее имеется прототип: чайка — это вальдшнеп; в 1892 году Чехов ходил с Левитаном на охоту; художник пробил крыло вальдшнепу. Чехов писал: «Я поднял его: длинный нос, большие черные глаза и прекрасная одежда. Смотрит с удивлением. Что с ним делать? Левитан морщится, закрывает глаза и просит с дрожью в голосе: «Голубчик, ударь его головкой по ложу»... Я говорю: не могу. Он продолжает нервно пожимать плечами, вздрагивать головой и просить. А вальдшнеп продолжает смотреть с удивлением. Пришлось послушаться Левитана и убить его. Одним краси-

вым влюбленным созданием стало меньше, а два дурака вернулись домой и сели ужинать».

Вполне возможно, что взгляд подстреленной птицы запомнился Чехову. Драма Лики Мизиновой была слишком связана с его жизнью, чтобы он о ней не думал, не вспоминал писем Лики: «Может быть, это глупо, даже неприлично писать, но так как вы и без этого знаете, что это так, то и не станете судить меня за это...». «Вы отлично знаете, как я отношусь к вам, а потому я несколько не стыжусь и писать об этом. Знаю также и ваше отношение или снисходительное, или полное игнорирования... Умоляю вас, помогите мне, не зовите меня к себе, не выдайтесь со мной...» Отвергнутая человеком, которого она любила, Лика увлеклась беллетристом Потапенко; он ее вскоре бросил. Она после этого написала Антону Павловичу: «Видно, уж мне суждено так, что люди, которых я люблю, в конце концов мною пренебрегают. Я очень, очень несчастна. Не смейтесь. От прежней Лики не осталось и следа. И, как я ни думаю, все-таки не могу не сказать, что виной всему вы. Впрочем, такова, видно, судьба...»

Взгляд подстреленной птицы. Письма Лики, ее горе... Конечно, все это вошло в «Чайку». Но напрасно пытаться выдать поэзию за репортаж, живопись — за фотографию для удостоверений. Все герои «Чайки», как и вообще все герои Чехова, не копии существовавших в действительности людей, а сплав

наблюдений, собственных переживаний, опыта, догадок, воображения.

Письма Антона Павловича изобилуют сетованиями на работу: «Все, что теперь пишется, не нравится мне и нагоняет скуку, все же, что сидит у меня в голове, интересует меня, трогает и волнует...», «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...», «Собственное удовольствие, конечно, хорошая штука; оно чувствуется, пока пишешь, а потом?..», «Оборвавшись на повести, я могу приняться за рассказы; если последние плохи, могу ухватиться за водевиль и этак без конца, до самой дохлой смерти...», «Кончил свой длинный утомительный рассказ...», «Пишу с удовольствием, находя приятность в самом процессе письма...», «Я должен обязательно писать! Писать, писать и писать!..», «Пуды исписанной бумаги, — и при всем том ни одной строчки, которая в глазах моих имела бы серьезное литературное значение!..», «А мне надо писать, писать и спешить на почтовых...» В «Чайке» писатель Тригорин говорит: «День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен... Едва кончил повесть, как уже почему-то должен писать другую, потом третью, после третьей четвертую... Пишу непрерывно, как на перекладных, и иначе не могу. Что же тут прекрасного и светлого, я вас спрашиваю?.. Когда пишу, приятно... но... едва выш-

ло из печати, как я не выношу, и вижу уже, что оно не то, ошибка, что его не следовало бы писать вовсе, и мне досадно, на душе дрянно... Я никогда не нравился себе. Я не люблю себя как писателя. Хуже всего, что я в каком-то чаду и часто не понимаю, что я пишу...»

У писателя Тригорина имеется записная книжка, которая чрезвычайно напоминает записные книжки Чехова. Нина Заречная дарит Тригорину медальон, на нем вырезано название книги Тригорина, страница, строки; он берет свою книгу и читает фразу — не Тригорина и не Потапенко, а Чехова, взятую из рассказа «Соседи»: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приди и возьми ее». (В воспоминаниях о Чехове писательница Авилова рассказывает, что, влюбившись в Чехова, она послала ему брелок с условным обозначением той самой фразы, которую потом повторила Нина.) Треплев, недовольный своей прозой, рассуждает: «Тригорин выработал себе приемы, ему легко... У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова...» Наставляя своего брата, литератора, Антон Павлович писал задолго до «Чайки»: «Например, у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звездой мелькнуло стеклышко от разбитой бутылки и покатилась шаром черная тень собаки».

Молодой Треплев, которого рассерженная мать именует «декадентом», как бы противо-

поставлен Тригोरину. Я перечитываю записные книжки Чехова: «Сцена станет искусством лишь в будущем, теперь же она лишь борьба за будущее...», «Публика в искусстве любит больше всего то, что банально и ей давно известно, к чему она привыкла...» А вот какие советы давал Антон Павлович брату, когда тот задумал написать пьесу: «Не заливай, не шлифуй, а будь неуклюж и дерзок... Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать...» Много раз Чехов говорил о своем отвращении к театральной рутине. И то же самое повторяет Треплев: «А по-моему, современный театр — это рутина, предрасудок. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят все одно и то же, одно и то же, одно и то же, — то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью». Нужно ли доказывать, что и в рассуждения Треплева Чехов вложил себя? Лучшим доказательством является «Чайка», пьеса, которая порывала с театральной рутинной. Недаром на премьере петербургские театралы ее освистали — свистели и пьесе Треплева, и пьесе Чехова.

Менее всего я хочу утверждать, что Чехов поделил себя между Тригориным и Трепловым. Можно ли забыть о Нине — о самой «чайке»? У нее нет записной книжки, она не пишет пьес и не повторяет мыслей Чехова. Но разве письма Антона Павловича или воспоминания современников нам раскрывают, как терзался писатель Чехов, как неизменными разговорами о том, что «он должен писать», что пишет он «пустячки», он прикрывал главную страсть своей жизни — верность искусству? Эту страсть, эти терзания выражает Нина. Чехов был чрезвычайно стыдлив, на редкость скрытен, никогда бы он не сказал «Эмма — это я», как Флобер.

Персонажи «Чайки» — это и Потапенко, и молодые декаденты, и, вероятно, еще десятки различных поэтов, прозаиков, драматургов, с которыми Чехов неизменно нянчился, это и Лика, и другие женщины, сердечные тайны которых он знал. Все это бесспорно. Но «Чайка» — это также сам Чехов, его мысли, его страсти, долгие страницы ненаписанного дневника, сжатые в короткие реплики, это и «комедия в четырех действиях», и поэма, и автобиография.

Я думаю, что можно установить прямую связь между Чеховым и многими из его героев. Конечно, художники не похожи друг на друга; разные работают по-разному; но трудно представить себе художественное произведение, в которое художник не вложил бы частицы своей жизни, своих чувств. Искусство

требует не только наблюдений над жизнью, но и участия в ней. Можно сколько угодно говорить о прототипах литературных героев, это интересно, даже поучительно; но не следует забывать о постоянном прототипе, имя которого — автор.

## 6

Я сказал, что все произведения Чехова мне кажутся одним романом; я хотел сразу добавить — или одной поэмой, но смутился — скажут: конечно, в пьесах Чехова много поэтического, но можно ли, не смеясь, причислить к поэзии «Скучную историю», «Палату № 6» и даже «Человека в футляре»?..

Первым запротестовал бы Антон Павлович. Когда Бунин осмелился заговорить о поэзии произведений Чехова, Антон Павлович усмехнулся: «Поэтами, милостивый государь, считаются только те, которые употребляют такие слова, как «серебристая даль», «аккорд» или «на бой, на бой, в борьбу со тьмой». Чехов отшутился, но некоторых критиков и теперь может озадачить, почему я называю поэзией вполне реалистические рассказы из русской жизни восьмидесятых и девяностых годов прошлого века. Гоголь назвал «Мертвые души» поэмой, это никого не удивляет: во-первых, так учили в школе, во-вторых, все вспоминают слова о русской тройке и другие лирические отступления. Однако Собакевич, Манилов, Ноздрев описаны столь же

поэтично, как тройка. Поэзия Чехова иная: она в скрытой музыке (меня не удивило, когда Франсуа Мориак сравнил Чехова с Моцартом). «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры» не комедии, как думал Антон Павлович, не драмы, как их воспринимали и воспринимают многие зрители, а поэтические произведения, необычайно музыкальные, где, наперекор всем театральным канонам, звучат даже паузы. Разве не относятся к большим поэтическим находкам и разговор старого извозчика с лошастью, и письмо дедушке в деревню, и молодой снег в «Припадке», и чтение вывесок сзади наперед печальным героем «Скучной истории»? Дело, однако, не только в тех местах, которые даже по внешним признакам поэтичны: с годами все более и более освобождая свой язык от цветистости, Чехов сохранял и поэтическую настроенность, и ритм.

Вот повесть «В овраге». Молоденькая крестьянка Липа несет ребенка, которого Аксинья обдала кипятком. Ночь. Липа одна на дороге с мертвым младенцем. «Где-то далеко, неизвестно где, кричала выпь, точно корова, запертая в сарае, заунывно и глухо. Крик этой таинственной птицы слышали каждую весну, но не знали, какая она и где живет. Наверху в больнице, у самого пруда в кустах, за поселком и кругом в поле заливались соловьи. Чьи-то года считала кукушка и все сбивалась со счета и опять начинала. В пруде сердито, надрываясь, перекликались ля-



гушки, и даже можно было разобрать слова: «И ты такова! И ты такова!» Какой был шум! Казалось, что все эти твари кричали и пели нарочно, чтобы никто не спал в этот весенний вечер, чтобы все, даже сердитые лягушки, дорожили и наслаждались каждой минутой: ведь жизнь дается только один раз! На небе светил серебряный полумесяц, было много звезд. Липа не помнила, как долго она сидела у пруда, но когда встала и пошла, то в поселке все уже спали и не было ни одного огня. До дома было, вероятно, верст двенадцать, но сил не хватало, не было соображения, как идти; месяц блестел то спереди, то справа, кричала все та же кукушка, уже осипшим голосом, со смехом, точно дразнила: ой, гляди, собьешься с дороги!.. 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... Когда на душе горе, то тяжело без людей. Если бы с ней была мать, Прасковья, или Костыль, или кухарка, или какой-нибудь мужик!»

Чехов говорил, что подходит к своим геро-

ям, как химик. Он говорил также: «Простой человек смотрит на луну и умиляется, как перед чем-то страшно таинственным и непостижимым. Ну, а астроном смотрит на нее совсем другими глазами...» Разумный, порой научный подход к человеческим страстям не только не мешал Чехову-поэту, он помогал ему: его поэзия лишена случайного. Он не раз говорил, что знакомство с медициной облегчило ему понимание героев. Но не чудесно ли, что этот умный и знающий человек мог лучше любого романтика понять и показать прелесть человеческой наивности? Липа неожиданно увидела телегу, двух людей.

«— Вы святые? — спросила Липа у старика.

— Нет. Мы из Фирсанова».

Почему эти строки так прекрасны? Может быть потому, что старик не удивился, а просто ответил: «Мы из Фирсанова»?..

Вот «Дама с собачкой». Сорокалетний женатый Гуров, легкомысленно подходящий к женщинам, познакомился в Ялте с дамой, думал, что это мимолетная встреча. «Анна Сергеевна и он любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья; им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга, и было непонятно, для чего он женат, а она замужем, и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках. Они простили друг другу то, чего стыдились в

своем прошлом, прощали все в настоящем и чувствовали, что эта их любовь изменила их обоих».

Вот «Случай из практики». Доктор видит больную Лизу Ляликову: «Совсем уже взрослая, большая, хорошего роста, но некрасивая, похожая на мать, с такими же маленькими глазами и с широкой, неумеренно развитой нижней частью лица, непричесанная, укрытая до подбородка, она в первую минуту произвела на Королева впечатление существа несчастного, убогого, которое из жалости пригрели здесь и укрыли, и не верилось, что это была наследница пяти громадных корпусов». «В это время принесли в спальню лампу. Больная прищурилась на свет и вдруг охватила голову руками и зарыдала. И впечатление существа убогого и некрасивого вдруг исчезло, и Королев уже не замечал ни маленьких глаз, ни грубо развитой нижней части лица; он видел мягкое страдальческое выражение, которое было так разумно и трогательно, и вся она казалась ему стройной, женственной, простой, и хотелось уже успокоить ее не лекарствами, не советом, а простым ласковым словом».

Я не люблю «поэтичности» в прозе — желания приблизить повествование к стихам: из произведений Тургенева «Песнь торжествующей любви» и «Стихотворения в прозе» мне кажутся наименее удачными; поэзия живет в других вещах Тургенева — в «Первой любви» или в «Асе». Мне трудно понять, как

мог автор «Госпожи Бовари» написать «Саламбо». Поэзия Чехова не похожа на внешнюю «поэтичность» — она не в приподнятости или романтичности образов, не в гарнире пейзажей, не в наборе изысканных слов, она в лиричности, в доброте и вместе с тем в душевной красоте автора.

Чехов в прозе был революционером: он порвал с приемами своих великих предшественников. Вершинами художественного мастерства считались пейзажи в романах Тургенева; Чехов о них говорил: «Описания природы хороши, но... чувствую, что мы уже отвыкаем от описаний такого рода и что нужно что-то другое». Толстой понимал художественные дерзания молодого писателя: «Чехова, как художника, нельзя даже сравнивать с прежними русскими писателями — с Тургеневым, с Достоевским или со мной. У Чехова своя особенная манера, как у импрессионистов. Смотришь, как человек будто без всякого разбора мажет красками, какие попадают ему под руку, и никакого как будто отношения эти мазки между собою не имеют. Но отойдешь на некоторое расстояние, посмотришь, и, в общем, получается цельное впечатление. Перед вами яркая, неотразимая картина природы. И вот еще наивернейший признак, что Чехов истинный художник: его можно перечитывать несколько раз...»

Один из самых больших художников мира, Толстой в старости отрекался от искусства. Чехова такие суждения сердили: «Говорить

об искусстве, что оно одряхлело, вошло в тупой переулочек, что оно не то, чем должно быть, и проч. и проч., это все равно, что говорить, что желание есть и пить устарело, отжило и не то, что нужно. Конечно, голод старая штука, в желании есть мы вошли в тупой переулочек, но есть все-таки нужно, и мы будем есть, что бы там ни разводили на бобах философы и сердитые старики». Отрицая искусство, Лев Николаевич, однако, до последнего часа страстно его любил, повторял на память стихи Тютчева и по несколько раз читал вслух полюбившиеся ему рассказы Чехова. Он видел, что Чехов опрокидывает многие эстетические каноны прошлого, и это его не возмущало, а радовало.

Но почему, говоря о прозе Чехова, Толстой вспомнил живопись импрессионистов? На первый взгляд сравнение кажется непонятным. Однако в нем есть известная логика. Молодой Монэ твердил своим друзьям Сислею и Ренуару: «Бежим отсюда! Эта школа нас погубит, здесь нет главного — искренности...» Увидев полотна молодых художников, задолго до того как критики окрестили их «импрессионизмом», Золя говорил, что они кажутся реальным восприятием мира рядом с кондитерскими изделиями последователей академического направления. В конце восьмидесятых годов рассказы Чехова производили такое же впечатление на русского читателя: Антон Павлович новыми глазами взглянул на мир и рассказал об этом по-новому. Он говорил:

«...Лучше не досказать, чем пересказать, потому что... потому что... не знаю почему!» Вот этот отказ от точного и подробного рисунка, от сухого, линейного восприятия мира сближает Чехова с импрессионистами: они близки в разрыве с прошлым, но, конечно, не в художественных методах.

Как это часто бывает, критики обрадовались ярлычку, и Чехов на долгое время был произведен в «импрессионисты». «Литературная энциклопедия» в 1930 году поучала: «Импрессионизм появляется как перерождение бытового реализма, как завершающая фаза в диалектике развития реализма, на почве упадка и разложения мелкобуржуазной и разночинной интеллигенции в эпоху реакции 80-х годов... Ярким представителем этой разновидности импрессионизма является Чехов». В 1934 году Ю. Соболев писал: «Импрессионизм Чехова особенно явственно выражается в пользовании сравнением и метафорой». Десять лет спустя слово «импрессионизм» стало для критиков уничижительным, и слова Толстого исчезли из книг, посвященных творчеству Чехова.

Чехов не пошел по проторенной дороге, хотя эта дорога была широкой и хорошо накатанной: он чувствовал несоответствие между старыми формами и новым содержанием. Сжатость диктовалась временем; и мы вправе его рассматривать как одного из первых художников XX века. Мопассан усовершенствовал новую форму: короткого рассказа, в

основе которого не лежало ничего исключительного; однако и восприятие мира, и манера письма оставались традиционными. Золя нашел нечто новое в быстрой смене крупных планов и массовых сцен, в монтаже романа. Чехов был нов во всем: он не доказывал, даже не рассказывал, он показывал. Он освободил рассказ или повесть от длительных вступлений, разъяснительных эпилогов, от подробного описания внешности героев, от обязательности их биографий. «По-моему, написав рассказ, следует вычеркивать его начало и конец. Тут мы, беллетристы, больше всего врем... И короче, как можно короче надо говорить...»

Некоторые критики утверждали, что скудность деталей объясняется тем, что Чехов писал короткие рассказы. По-моему, Чехов выбрал форму короткого рассказа, потому что она соответствовала его стремлению к сжатости, к тому ритму, который ему казался современным. Краткость описания была для него связана с мироощущением, с желанием показать мир не условный, а реальный. Он писал Максиму Горькому: «...вычеркивайте, где можно, определения существительных и глаголов. У вас так много определений, что вниманию читателя трудно разобраться и он утомляется. Понятно, когда я пишу: «человек сел на траву»; это понятно, потому что ясно и не задерживает внимания. Наоборот, неудобопонятно и тяжеловато для мозгов, если я пишу: «высокий, узкогрудый, среднего роста

человек с рыжей бородкой сел на зеленую, уже измятую пешеходами траву, сел бесшумно, робко и пугливо оглядываясь». Ю. Соболев считал особенностью Чехова его любовь к сравнениям и метафорам. Мне кажется, что Чехов, напротив, старался освободиться от нагромождения метафор, от чрезмерной образности, отличавшей многих авторов конца XIX века. Даже в своих ранних произведениях он прибегал к самым простым, житейским сравнениям; говоря, что блеснула молния, замечал: «Налево как будто кто чиркнул по небу спичкой». (Тургенев описывал грозу иначе: «...на небе непрерывно вспыхивали неяркие, длинные, словно разветвленные молнии: они не столько вспыхивали, сколько трепетали и подергивались, как крыло умирающей птицы».) Антон Павлович как-то сказал, что самое лучшее описание моря он нашел в ученической тетради: «Море было большое». Скромность для него была не только этическим понятием, но и эстетическим законом. Он писал Горькому: «Особенно эта несдержанность чувствуется в описаниях природы, которыми Вы прерываете диалоги; когда читаешь их, эти описания, то хочется, чтобы они были компактнее, короче, этак в 2—3 строки. Частые упоминания о неге, шепоте, бархатности и проч. придают этим описаниям некоторую риторичность, однообразие — и расхолаживают, почти утомляют».

Чехову нетрудно было отказаться от ма-



неры Тургенева, которая казалась ему устаревшей. Искусство Достоевского никогда его не искушало: он не любил ни идей, снабженных для правдоподобия именем и костюмом, ни аффектации, ни напряженной интриги повествования. Был, однако, писатель, под влияние которого Антон Павлович мог бы легко подпасть. В незаконченном рассказе «Письмо» герой повествования читает книгу не названного автора и так отзывается о ней: «Какая сила! Форма, по-видимому, неуклюжа, но зато какая широкая свобода, какой страшный, необъятный художник чувствуетея в этой неуклюжести! В одной фразе три раза «который» и два раза «видимо», фраза сделана дурно, не кистью, а точно мочалкой, но какой фонтан бьет из-под этих «которых», какая прячется под ним гибкая, стройная, глубокая мысль, какая кричащая правда!» Легко догадаться, чье произведение читал герой «Письма», — Чехов говорил Щукину: «Вы обратили внимание на язык Толстого? Громкие периоды, предложения нагромождены одно на другое. Не думайте, что это случайно, что это недостаток. Это искусство, и оно дается после труда». С тех пор прошло более чем полвека; все переменялось в нашей стране — и ритм жизни, и люди, и орфография; но в книгах многих современных авторов я нахожу те самые придаточные, то замедленное, нарочито неуклюжее повествование, о которых говорил Чехов. А неуверенный в себе, скромнейший Антон Павлович, лично знав-

ший Толстого, его боготворивший, сумел избежать подражания, создал свой ритм, свою манеру письма.

Флобер мечтал написать роман, в котором ничего не происходило бы. Такого романа он не написал. («Бювар и Пекюше» стал, может быть и не по воле автора, сатирой.) Чехов говорил много раз, что нужно писать просто и о простом, например, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне. Беллетристы шутили: Антон Павлович, исправляя рассказ, выбрасывает из него все, остается только, что он и она были молоды, влюбились, поженились, а потом были несчастны. Антон Павлович отвечал: «Послушайте же, но ведь так оно и есть на самом деле...»

Толстой, ценивший рассказы Чехова, не принимал его пьес, считал его неудачным драматургом; это мнение разделялось многими. В пьесах Чехова не было ничего связанного с вековым представлением о театре: ни внешнего, ни внутреннего действия, почти живые картины, порой с выстрелами под занавес, где пуля означает только точку. Жан-Луи Барро говорит о чеховском театре: «Каждая минута полна, но полнота эта не в диалоге, а в молчании, в ощущении жизни».

Опрокидывая все каноны, Чехов мгновенно переходил от смешного к печальному, от натурализма к поэзии, и в этом, как во многом другом, он был первым автором новой, сложной и трудной эпохи. Пьесу Тrepлева

(«Чайка») называли и называют пародией на декадентов. Нина Заречная декламировала под гогот публики: «Люди, львы, орлы и куropатки, рогатые олени, гуси, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазом, — словом, все жизни, все жизни, все жизни, свершив печальный путь, угасли... я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь». Треплев был молод и неопытен; но вот творчески зрелый драматург — не Треплев, Чехов — кончает две пьесы лирическими монологами. Ольга в «Трех сестрах» восклицает: «Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь...» И, конечно же, Чехов не был бы Чеховым, если бы после этих слов военный врач не запел бы «Тара-ра-бум-бия, сажу на тумбе я»...

Все знают, что Чехов страдал от пошлости и точно (по его определению, как химик) эту пошлость изобразил. Но вот рассказ молодого Антоши Чехонте «Поленька». Приказчик Николай Тимофеич влюблен в молоденькую Поленьку, а ей мил студент. Она плачет в магазине, и влюбленный приказчик, чтобы отвлечь внимание покупателей, через силу выкрикивает: «Испанские, рококо, сутажет, камбре... Чулки фильдекосовые, бумажные, шелко-

вые...» Этими словами заканчивается рассказ. Я не знаю, что значит «сутажет» или «камбре» — моды меняются, моды, а не чувства, и конец этого мнимоюмористического рассказа, с пошлыми галантерейными терминами, звучит для меня как высокая поэзия.

7

Читаешь, перечитываешь рассказы Чехова и снова, снова изумляешься жизненности всех этих врачей, крестьян, студентов, учителей, следователей, либеральных дам и расфуфыренных горничных, горемык, поджидающих смерть, приживалок, монахов, толстовцев и пьяниц, жуиров, модисток, актрис, барчуков, голытьбы, «лишних» людей, которые нужны до зарезу, и людей, уверенных в том, что они приносят пользу, которые оказываются лишними, убийц, воров, сладострастников и недо-трог, работяг и тунеядцев — множество человеческих судеб, больших трагедий, маленьких драм, драматических водевилей.

Антон Павлович прожил всего сорок четыре года; последние годы тяжело больной, он был обречен на ялтинское заточение. (В сорок четыре года Толстой еще не приступал к «Анне Карениной», Достоевский работал над «Преступлением и наказанием», Гончаров не был автором «Обломова». Если бы Стендаль умер в сорок четыре года, от него остались бы только «Арманс» и несколько поле-

мических статей.) Некоторые авторы изображали Чехова вялым, бездеятельным, называли даже «увальнем», а найти в относительно раннем возрасте ключи к тысячам сердец он смог только потому, что страстно любил жизнь, не созерцал ее, но в нее вмещивался.

Он то плыл по Амуру, то бродил по улицам Рима, то колесил по степям Украины, то забирался в глухое русское село. Оставаясь долго на одном месте, он начинал тосковать, строил планы — может быть, поехать в Австралию или на Новую Землю? Он писал в одном из рассказов: «Но ведь три аршина нужны трупу, а не человеку... Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа». Где бы он ни был, он повсюду тянулся к людям; не потому, что хотел о них написать, нет, писал он потому, что был увлечен человеческими судьбами.

Всегда у него было множество хлопот. Нужно... Что нужно? Нужно приобрести книги для библиотеки в Таганроге. Нужно построить школу и медпункт в Мелихове. Нужно собрать деньги для самарских детей и открыть столовую. Нужно помочь голодающим в Нижегородской губернии. Нужно устроить в Ялте санаторий для чахоточных. Нужно принять больную — у нее рожа руки. Нужно раздобыть лекарства — много приходит пациен-

тов, а лекарств в аптеке нет. Нужно спасти великолепный журнал «Хирургическая летопись». Нужно раздобыть известь и купорос для дезинфекции. Нужно обходить дома, инспектировать счетчиков — идет перепись. Нужно устроить в Серпухове спектакль. Нужно принять у соседки ребенка. Нужно отправить больного студента Константинова в Крым. Нужно прочитать рассказы Шавровой и дать ей совет. Нужно начать строить вторую школу. Нужно помочь священнику Некрасову вернуться в деревню. Нужно отправить статую Антокольского в Таганрогский музей. Нужно помочь поэту Епифанову, — он болен, нет денег. Нужно начать строить третью школу. Нужно написать, да поподробнее, Гославскому, почему он не умеет писать. Нужно достать тысячу рублей для Мухалатского училища. Нужно добиться, чтобы в Москве построили клинику кожных болезней. Нужно исправить водевиль Лазарева-Грузинского — бедняга, сам не сможет. Нужно протолкнуть рассказ начинающего писателя, прописать лекарство почтмейстеру, помочь еврею, у которого нет правожительства, найти должность для неудачника. Он все время что-то делал и при этом уверял всех, что нет на свете человека более ленивого.

Я позволю себе остановиться на одном его увлечении, которое, казалось бы, не связано с работой писателя: он был страстным садоводом, сеял, пикировал, пересаживал, подвязывал, обрезал. Он волнуется, находясь в

Ницце, не растопчут ли в саду две лилии. Он умоляет в письмах поливать получше эвкалипты. Когда в Ялте зацвела посаженная им камелия, он послал жене телеграмму. Он выписывал деревья, искал горшки для рассады, холил насаждения. Садоводство не было для него одной из страстишек, какими для многих являются рыбная ловля или охота; он чувствовал в росте куста, дерева то, что сильней всего его волновало — утверждение жизни. Куприн приводил его слова: «Послушайте, при мне же здесь посажено каждое дерево, и, конечно, мне это дорого. Но и не это важно. Ведь здесь же до меня был пустырь и нелепые овраги, все в камнях и в чертополохе... Знаете ли, через триста — четыреста лет вся земля обратится в цветущий сад».

Люди, встречавшиеся с Чеховым, рассказывают, что дети и животные сразу чувствовали к нему доверие. Антон Павлович не только любил детей — он их понимал. Детский мир в его рассказах освещен изнутри. Всегда у Чехова были животные — собаки, мангусты, которых он привез с Цейлона, журавль. Таксы Бром и Хина нам хорошо знакомы по его письмам. В. Л. Дуров мне рассказывал, что он дал Чехову сюжет «Каштанки». Но и здесь можно сказать: сюжет не имел существенного значения. Для того чтобы описать состояние Каштанки, когда умирает гусь, требовалось прежде всего понимание собак, любовь к ним.

Обычно считается, что оптимист не рас-

стается с улыбкой, что у человека, любящего людей, душа нараспашку, что знающий вкус жизни вкусно жует, заразительно смеется, смачно изъясняется и о своем пристрастии к жизни распинается на всех перекрестках. Антон Павлович был сдержан, в его рассказах много описаний человеческих мук, его юмор не шумен, его оптимизм не слеп, и о своей любви к жизни он не распространялся — он любил жизнь без клятв и без проповедей.

Деятельное участие в жизни помогло ему показать не только быт, не только внешний облик эпохи, но и то, что должен увидеть подлинный художник, — душу человека; и, говоря об этом, необходимо остановиться на работе доктора Чехова. Как известно, вначале Антон Павлович считал себя врачом, а в свободное время писал юмористические рассказы. Уже будучи известным писателем, он все еще не решался определить свою профессию, говорил, что медицина его законная жена, а литература — любовница.

Некоторые утверждали, что Антон Павлович стал врачом случайно, что медицина его тяготила и он с радостью от нее избавился; такие суждения основывались на жалобах в письмах, на признаниях, что медицина ему опротивела. Но ведь в письмах Антона Павловича еще больше признаний, что ему опротивела литературная работа. Он никогда не был самоуверен, и если в годы больших успехов он все же не считал себя талантливым



писателем, то, и возвращаясь с приема больных, он никак не думал, что он — толковый врач.

В 1899 году он писал: «Не сомневаюсь, занятия медицинскими науками имели серьезное влияние на мою литературную деятельность; они значительно раздвинули область моих наблюдений, обогатили меня знаниями, истинную цену которых для меня, как для писателя, может понять только тот, кто сам врач; они имели также и направляющее влияние, и, вероятно, благодаря близости к медицине мне удалось избежать многих ошибок». Литературоведы говорят, что медицинское образование помогло Чехову хорошо описать роды в «Именинах», припадок студента Васильева, патологические элементы в поведении Иванова, героев «Палаты № 6», манию величия Коврина в рассказе «Черный монах». Все это, конечно, верно (наивно было бы, однако, снова поверить скрытному Чехову и рассматривать рассказ «Черный монах» только как описание патологического казуса). Но есть в одном из чеховских писем слова, которые куда лучше показывают, что ему дала врачебная практика: «У врачей бывают отвратительные дни и часы, не дай бог никому этого. Среди врачей, правда, не редкость невежды и хамы, как и среди писателей, инженеров, вообще людей, но те отвратительные часы и дни, о которых я говорю, бывают только у врачей, и за сие, говоря по совести, многое простить должно...» Чехов знал, что такое тревога за

жизнь больного, сознание бессилия ему помочь, чередование надежды и отчаяния. Без тех «отвратительных дней и часов» ему было бы куда труднее понять дни и часы своих героев. В этом то основное, чем обогатила медицина Чехова-писателя, и это куда существеннее, чем сумма познаний, позволившая ему правильно описать различные патологические случаи.

## 8

Чехов часто с признательностью и нежностью говорил о Мопассане. Есть в мастерстве Чехова и Мопассана нечто общее — хотя бы то, что они оба достигли необычайной выразительности короткого рассказа, зачастую лишённого фабулы. Однако Чехов не похож на Мопассана, и остается только удивляться, как могли некоторые критики десятки лет именовать Антона Павловича «русским Мопассаном».

Сравнение писателя с зарубежными авторами всегда натянуто: в художественном гении сказывается характер народа; не было и не могло быть французского Диккенса, русского Вольтера, французского, английского или немецкого Чехова. Писатель Елпатьевский вскоре после кончины Антона Павловича писал: «Несомненное несчастье для Чехова — то, что он родился в России. С его жадностью к жизни, к краскам ее, с его проникновением красоты, с его огромным дарованием

и чисто художественным темпераментом, он развернулся бы во всю ширь своего таланта и расцвел бы во всю красоту своей художественной природы там, где так много солнца и красок жизни, где ничто не мешает расти тому, что может расти, где не взваливается на плечи человека ноша, которой он не может нести. А он жил в сумерках русской жизни...» Полвека спустя мы видим, насколько случайны и необдуманно были такие сожаления. Дело не в том, что Мопассан, живший в стране, где много солнца и красок, томился не менее Чехова, хотя и совсем по иным причинам, страдал от жизни вдоволь и умер в возрасте сорока трех лет; дело в другом: если бы Чехов родился не в России, он, может быть, и стал бы замечательным писателем, но Чехова не было бы.

Конечно, как художник, Чехов многое начинал и со многим порывал. Конечно, в отличие от своих предшественников, он не любил поучать; от него нельзя было ждать ни «Дневника писателя», в котором Достоевский наставлял своих читателей, ни «Послесловья к «Крейцеровой сонате». Но то сознание ответственности, которое было присуще русским писателям XIX века — и Гоголю, и Достоевскому, и Толстому, — жило в Чехове. Елпатьевский в статье, которую я цитировал, рассказывает, что однажды Мопассан решил вместе с несколькими молодыми писателями издавать газету. Тургенев спросил, какими принципами будет эта газета руководствовать-

ся; Мопассан ответил: «Никаких принципов!» Достаточно вспомнить, как рассердился Антон Павлович, когда в «Русской мысли» его называли «беспринципным», чтобы понять пропасть, отделявшую его от Мопассана. «Отвратительные дни и часы», тревога за человека, ответственность за него были чужды не только Бальзаку, но и горестному Мопассану.

Я вспоминаю крестьян в повестях Чехова и в новеллах Мопассана. Оба показали уродливый, страшный быт; но для одного крестьяне — люди, исковерканные условиями жизни, для другого — чудища, раритеты, существа иного мира. И если Мопассан терзался от сознания своего одиночества, то Чехов страдал от одиночества людей. Мопассан дошел до отчаяния — не знал, что ему делать, как ухватиться за ободок жизни. Чехов мучился, подобно профессору в «Скучной истории», не зная, что ответить Кате, Зинаиде Федоровне, тысячам других, взыскующих правды, что подсказать людям для того, чтобы жизнь стала светлее, чище, человечнее. Я далек от желания умалить искусство Мопассана; это писатель, которого я люблю; да и не посмел бы я, говоря о Чехове, чернить художника, ему милого и близкого. Я хочу только отвести ненужное и неудачное сопоставление. Были у Мопассана краски, чувства, темы, чуждые Чехову, наверно ему недоступные. Но никогда Мопассан не смог бы написать «Скучную историю», «Рассказ неизвестного человека» или

«Палату № 6». Говоря о России, французские литераторы слишком часто пытаются объяснить непонятные им явления словами «славянская душа». Какие-то особые свойства особой души, по их словам, делают понятными и Октябрьскую революцию, и русскую музыку, и смерть Толстого на полустанке, и многое другое. Разумеется, статьи о Чехове не обходятся без «славянской души». Как ни наивны подобные суждения, они показывают наличие и в русской истории, и в русской литературе некоторых черт, чуждых Западу; мне думается, что зарубежных читателей поразила в русских книгах необычайно обостренная совесть, и, может быть, именно это сильнее всего отличает Чехова от Мопассана.

9

Меня всегда удивляло, что французское слово «conscience» имеет двойное значение — сознания и совести, хотя совесть не всегда связана с ясным сознанием. Я говорил, что именно обостренная совесть поразила читателей Запада в русской литературе XIX века — от «Шинели» до «Воскресения». Однако у сердца бывают большие открытия и большие ошибки: так, Гоголь пришел к мистическому оправданию ненавистного ему крепостничества, петрашевец Достоевский написал «Бесы», а величайший художник России в старости предал анафеме искусство. Чехов и в этом не

походил на своих предшественников: он обладал и совестью и сознанием. Мы вправе говорить о его сложившемся, едином мировоззрении; с годами оно расширялось, углублялось, но не было у него ни крутых поворотов, ни отречений.

Во многом он опередил свое время. Когда старый Толстой проповедовал возвращение к простой, первобытной жизни, когда молодой Мережковский и его друзья пытались возродить религию, связать ее с идеалистической философией, Чехов предвидел взлет естественных наук; он писал в 1894 году: «Естественные науки делают теперь чудеса, и они могут двинуться, как Мамай, на публику и покорить ее своей массой, грандиозностью...»

Конечно, уж одно то, что он был врачом и до самой смерти не переставал следить за развитием медицины, предопределяло его отношение к науке. В молодости он увлекался Дарвином. В 1889 году он писал по поводу романа Бурже: «Если говорить о его недостатках, то главный из них — это претенциозный поход против материалистического направления. Подобных походов я, простите, не понимаю. Они никогда ничем не оканчиваются и вносят в область мысли только ненужную путаницу. Против кого поход и зачем? Где враг и в чем его опасная сторона? Прежде всего, материалистическое направление — не школа и не направление в узком газетном смысле; оно не есть нечто случайное, прехо-

дящее; оно необходимо и неизбежно... Воспретить человеку материалистическое направление равносильно запрещению искать истину. Вне материи нет ни опыта, ни знаний, значит, нет и истины».

В отличие от писателей-проповедников, писателей-трибунов, писателей-кликуш, Антон Павлович был писателем, тесно связанным с наукой. «Вера в прогресс» для него была уверенностью, построенной на знании. Он писал Дягилеву, увлекавшемуся поисками бога: «Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, может быть, еще десятки тысяч лет... Теперешняя культура — это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорили, есть пережиток, уже почти конец того, что отжило или отживает».

Еще и поныне многие философы и писатели Запада считают, что материализм убивает духовную жизнь и что прогресс науки влечет за собой падение искусства. Такие опасения были чужды Чехову: «Я хочу, чтобы люди не видели войны там, где ее нет. Знания всегда пребывают в мире. И анатомия и изящная словесность имеют одинаково знатное происхождение, одни и те же цели, одного и того же врага — черта, и воевать им положительно не из-за чего. Борьбы за существование у них нет. Если человек знает учение о кровообращении, то он богат; если к тому же выучивает еще историю религии и романс «Я помню чудное мгновение», то становится не бед-

нее, а богаче, — стало быть, мы имеем дело только с плюсами. Потому-то гении никогда не воевали и в Гете рядом с поэтом прекрасно уживался естественник».

Против проповеди толстовцев протестовало сознание Чехова: «Расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и в воздержании от мяса». Одновременно совесть подсказывала Чехову, что одними словами «люби ближнего» и одной заботой о спасении своей души ближним не можешь. В повести «Моя жизнь» героиня говорит своему мужу: «Мы преуспели в личном совершенстве; но эти наши успехи имели ли заметное влияние на окружающую жизнь, принесли ли пользу хотя кому-нибудь? Нет. Невежество, физическая грязь, пьянство, поразительно высокая детская смертность — все осталось, как и было, и оттого, что ты пахал и сеял, а я тратила деньги и читала книжки, никому не стало лучше. Очевидно, мы работали только для себя».

Стремление к миру более справедливому в сознании Чехова сливалось со стремлением к миру более разумному; именно поэтому он не останавливался на мечтах либералов об умеренной конституции.

«Если бы все мы, городские и деревенские жители, все без исключения согласились поделить между собою труд, который затрачивается вообще человечеством на удовлетворение физических потребностей, то на каждого



из нас, быть может, пришлось бы не более двух-трех часов в день. Представьте, что все мы, богатые и бедные, работаем только три часа в день, а остальное время у нас свободно. Представьте еще, что мы, чтобы еще менее зависеть от своего тела и менее трудиться, изобретаем машины, заменяющие труд... Все мы сообща отдаем этот досуг наукам и искусствам. Как иногда мужики миром починяют дорогу, так и все мы сообща, миром, искали бы правды и смысла жизни, и — я уверен в этом — правда была бы открыта очень скоро, человек избавился бы от этого постоянного мучительного, угнетающего страха и даже от самой смерти» («Дом с мезонином»).

«Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь двадцать пять — тридцать лет работать будет уже каждый человек. Каждый!» («Три сестры»).

Он глядел вперед с доверием; этот автор многих печальных, даже безысходных историй был настоящим оптимистом. «Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней, он должен для этого видеть и знать больше, чем видели и знали его дед и отец», — говорил один из героев «Трех се-

стер», выражая те мысли, которые мы находим в письмах Чехова. Антон Павлович сердито отмахивался от рассуждений о вырождающемся человечестве: «Как бы ни было велико вырождение, его всегда можно победить волей и воспитанием». Он часто повторял слово «воспитание»: знал, что такое невежество, грубость нравов, суеверия, темнота, знал также, что с ними можно и нужно бороться.

На открытии памятника Чехову в Истре, или, вспоминая чеховское время, в Воскресенске, выступали старая заведующая местной библиотекой и ученик десятилетки; может быть, это примирило бы Антона Павловича с празднеством (он терпеть не мог торжественных церемоний). То, что в хорошо знакомом ему Воскресенске теперь есть средняя школа, что жители города много читают, бесспорно его обрадовало бы: ведь он был убежден, что необходимо научить людей грамоте, приобщить их к культуре, облегчить труд, и тогда многое на свете изменится.

В Россию он верил, хотя, будучи целомудренным и скромным, об этом не говорил. Ему казалось, что любовь к родине связана с болью за ее недостатки. Горький приводил в своих воспоминаниях грустные слова Антона Павловича: «Странное существо — русский человек!.. Чтобы хорошо жить, по-человечески — надо же работать! Работать с любовью, с верой. А у нас не умеют этого... Я не встречал ни одного чиновника, который хоть

немножко понимал бы значение своей работы: обыкновенно он сидит в столице или губернском городе, сочиняет бумаги и посылает их в Змиев и Сморгонь для исполнения. А кого эти бумаги лишат свободы движения в Змиеве и Сморгони, — об этом чиновник думает так же мало, как атеист о мучениях ада... Психология у них — собачья: бьют их — они тихонько повизгивают и прячутся по своим конурам, ласкают — они ложатся на спину, лапки кверху и виляют хвостиками...» Таких размышлений много, и я их отношу к глубокому, подлинному патриотизму Чехова.

В одном из писем, отправленных по дороге на Сахалин, Антон Павлович писал: «Боже мой, как богата Россия хорошими людьми!» Говорили, что Россию и русских людей он показал односторонне, что его внимание больше задерживалось на дурном, пошлом, уродливом. Это неверно; но и будь это верно, это не доказывало бы его равнодушия к родине: разве автор «Мертвых душ», разве автор «Господ Головлевых» не были патриотами? Чехов был врачом и знал, что болезни не лечат замалчиванием. Да и несправедливо, что в его книгах показаны только злые, ничемные или хмурые люди. Конечно, Чехов изобразил унтера Пришибеева и «человека в футляре»; но и они не родились держимордами, доносчиками, доморощенными прокурорами — никогда Чехов не сбивался на карикатуру, он показывал обыкновенных людей, изуродованных условиями, воспитанием, несправедливо-

стью, насилием. Но разве только Пришибеева и Беликова создал Чехов? От модистки Поленьки, от извозчика Ионы до Нади из рассказа «Невеста» и до Ирины из «Трех сестер», от героя «Скучной истории» и Кати до Зинаиды Федоровны — сколько добрых, сердечных людей он описал, заселил ими мир!

Чехову был чужд расизм. В 1897 году в России опасались эпидемии чумы. Антон Павлович интересовался работами микробиолога Хавкина, ученика Пастера, который с успехом применял в Индии противочумные прививки; он писал Суворину: «Карантины мера не серьезная. Некоторую надежду подают прививки Хавкина, но, к несчастью, Хавкин в России не популярен: «Христиане должны беречься его, так как он жид».

Он ясно понимал единство мировой культуры. В его записной книжке есть такая заметка: «Национальной науки нет, как нет национальной таблицы умножения; что же национально, то уже не наука». Он смеялся над подделкой под патриотизм; вот еще из его записной книжки: «Патриот: а вы знаете, что наши макароны лучше, чем итальянские! Я вам докажу! Однажды в Ницце мне подали севрюги — так я чуть не зарыдал!» И сей патриот не замечал, что он патриотичен только по съедобной части».

Мережковский в свое время решил, что Чехов не понял Италии и Франции, отшатнулся от Запада. Чехов встречался с Мереж-

ковским в Риме и писал об этом: «Мережковский, которого я встретил здесь, с ума сошел от восторга. Русскому человеку, бедному и униженному, здесь, в мире красоты, богатства и свободы, нетрудно сойти с ума». Когда до Антона Павловича дошли слухи о том, будто он недоволен поездкой в Италию и Францию, он тотчас написал Суворину: «Надо быть быком, чтобы, приехав первый раз в Венецию или во Флоренцию, стать «отклоняться от запада». В этом отклонении мало ума. Но желательно было бы знать, кто это старается, кто оповестил всю вселенную о том, что будто за граница мне не понравилась? Господи ты боже мой, никому я ни одним словом не заикнулся об этом. Мне даже Болонья понравилась. Что же я должен был делать? Реветь от восторга? Бить стекла? Обниматься с французами?» Он рассказывал, что из всех городов, которые он видел, ему больше всего по душе Флоренция, Париж и Москва. На вопрос Федорова: «А какой вам больше нравится?», Антон Павлович ответил: «Конечно, Москва».

Где бы он ни был, он думал о России. В Ницце он написал рассказы «Печенег», «В родном углу», «На подводе», «У знакомых»; сидел в комнате на улице Гуно, рядом с чересчур синим морем, чересчур пышными пальмами, и писал о любимых им русских людях, об учительнице, об отставном солдате, о Подгорине, который жаждет жизни более «высокой и разумной». Возвращаясь с Сахали-

на, Антон Павлович увидел Цейлон, говорил потом, что побывал в «раю»; и вот на Цейлоне он начал рассказ «Гусев» — в раю не переставал думать о России.

Он умер за тринадцать лет до Октябрьской революции. История давно вынесла приговор прежнему строю, и, может быть, свидетель Чехов своими беспристрастными показаниями помог народу во многом разобраться. Самодержавие, державу сиятельных Пришибеевых обличали почти все писатели — одни сильнее, другие слабее, в зависимости от таланта; но ложь людей, которые хотели свободы только для себя, для просвещенных, для избранных, слишком многим современникам Чехова казалась заслуживающей если не уважения, то снисхождения. Чехов, в отличие от них, ненавидел лицемерие, корысть, власть денег, и в этом он был близок той новой России, которой не увидел.

Но если история давно вынесла приговор России конца прошлого века, то что же мы находим в произведениях Чехова близкого, понятного, сегодняшнего?

Доктор Астров в пьесе «Дядя Ваня» говорит: «В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли». Когда Чехов уверял, что через двести или триста лет жизнь на земле будет прекрасной, он не чудачил, не фантазировал — он думал о росте человечества, которое только начинает мыслить, о гармоничном развитии человека. Старый профессор, герой «Скучной истории»,

В конце своей жизни терзается оттого, что у него нет «общей идеи», придающей смысл человеческому существованию. Одни критики увидели в этом тоску по религии, хотя Чехов был далек от веры и верований. Другие утверждали, что профессор тосковал по четким политическим и социальным идеалам. Возможно, что последнее утверждение — правда, но далеко не вся правда. Чехов никогда не был равнодушен к судьбе своего народа. Однако это — правда частичная. Профессор страдал, как и автор «Скучной истории», от отсутствия подлинной гармонии, красоты, человечности существования. Вот почему Томас Манн мог сказать, что он не только в 1954 году понимает героя «Скучной истории», но что терзания старого профессора представляются ему куда более длительными, нежели то общество, те нравы или заблуждения, которые обличал Чехов.

Нет разрыва между злобой дня и поэзией, между темами эпохи и законами искусства: художник показывает то, что волнует его, его современников, и если он способен увидеть не одну только оболочку, заглянуть в глубины человеческого сердца, то он создает произведение, которое поможет людям в очередной невзгоде и которое будет потрясать их детей, внуков много лет спустя после того, как история вынесет свой приговор, а пыль архивов припудрит давнюю злобу дня.

Проезжая мимо памятника Чехову в Истре, я гляжу всякий раз на знакомое лицо и

улыбаюсь. Трудно выразить, сколько во мне благодарности к этому писателю, может быть самому человечному из всех! Он говорил, что человек обогащается, узнав о системе кровообращения или услышав «Я помню чудное мгновенье»; и вот Чехов меня воистину обогатил, открыл мне анатомию чувств, а многие его фразы застревали в моей голове, как стихи Пушкина или — ближе к нам — Блока. Он ничему не учил, а научил миллионы людей — и у нас, и далеко от Истры, от Бабкина, от Мелихова, от границ нашей большой страны — повсюду, где люди ищут, страдают, любят, борются, радуются. Я гляжу на старые деревья возле Новоиерусалимского монастыря — может быть, в летний день под ними сидел Чехов?.. Я никогда его не видел, но он мне кажется не классиком, а современником, и, смутно улыбаясь, про себя, чтобы не обидеть его скромности, я все повторяю и повторяю: «Спасибо, Антон Павлович!»



*Илья Григорьевич  
Эренбург*

ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЧЕХОВА

Редактор *Г. Соловьев*  
Художественный редактор *Г. Масляненко*  
Технический редактор *С. Розова*  
Корректоры *В. Бригина и Л. Коншина*

Сдано в набор 11/XII 1959 г.  
Подписано к печати 26/XII 1959 г.  
А10480. Бумага 70×92<sup>1/2</sup>—3,5 печ. л. =  
= 4,01 усл.-печ. л. 3,77 уч.-изд. л.  
Тираж 30 000 экз. Заказ 1143.  
Цена 1 р. 50 к.

Гослитиздат  
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

Московская типография № 8  
Управления полиграфической  
промышленности Мосгорсовнархоза  
Москва, 1-й Рижский пер., 2

1 р. 50 к.