

ВИКТОР ХРУЛЁВ

## А. П. ЧЕХОВ: СОВЕТЫ МОЛОДЫМ ЛИТЕРАТОРАМ\*

*...для того, чтобы создавать произведения искусства, надо уметь это делать.*

А. Блок

### 1

Юбилей А. П. Чехова – повод пристальнее взглянуть в судьбу одного из самых близких и притягательных классиков русской литературы. Его жизненный путь – пример совершенствования человека, превращения его в личность. Сын мещанина и внук крепостного, он поднялся к вершинам искусства слова, обогатил художественное мышление конца XIX – начала XX века<sup>1</sup>.

Внутренняя свобода писателя, независимость от политических, философских, религиозных и прочих пристрастий, несклонность никакими авторитетами, будь то И. Тургенев, М. Салтыков-Щедрин, И. Гончаров, Ф. Достоевский, Л. Толстой, вызывают уважение. Знание реальной жизни, трезвость и отсутствие иллюзий, отказ от упования на крестьянство, интеллигенцию, либерализм, марксизм и пр. обеспечили дальновидность взглядов и прочность жизненных позиций. Поэтому Чехов сегодня – наш современник, у которого можно многому поучиться, в том числе и профессионализму литератора.

Его письма занимают 12 томов полного собрания сочинений и писем в 30-ти томах<sup>2</sup>. Они богатейшее наследие, открывающее миропонимание писателя, эстетические представления, психологию и технологию литературного труда. Воспоминания содержат бесценные свидетельства современников. Изучение этого материала позволяет увидеть общественный и историко-культурный контекст творчества писателя, заглянуть в лабораторию художника, учесть практические советы мастера слова. Эпистолярное наследие открывает отношения писателя с издателями, деятелями культуры и искусства, с молодыми беллетристами и признанными современниками (среди чеховских корреспондентов – П. Чайковский, И. Левитан, И. Бунин, М. Горький, В. Короленко, А. Куприн, К. Станиславский, Вл. Немирович-Данченко и другие).

Среди литераторов, которые оставили наблюдения о творческом процессе Чехова, наиболее значимы воспоминания А. Куприна, И. Бунина и М. Горького. Для каждого Чехов был авторитетом, искусство которого предстояло открывать

---

\* Публикуется в сокращении.

в течение всей жизни. Писатели сознавали сложность задачи и ответственность за каждое сказанное слово. Наиболее обстоятелен и развёрнут в своих суждениях А. Куприн. Лаконичен и сдержан И. Бунин, который отличается зоркостью взгляда. Наблюдения М. Горького наполнены бережностью и преклонением перед дарованием классика. Три современника, свидетели редких признаний Чехова, дополняют друг друга и приближают нас к таинству писательского труда. Ценные сведения о литературной работе классика содержатся в воспоминаниях В. Короленко, Т. Щепкиной-Куперник, И. Потапенко, К. Станиславского, Н. Телешова, С. Елпатьевского и других авторов. Они создают коллективный образ Чехова для последующих поколений читателей.

Есть несколько обязательных положений, которые Чехов рекомендовал литераторам. Прежде всего, он советовал быть холоднее и отстранённее от материала своих произведений. По мысли классика, автор, подобно хирургу, должен быть независим от своих «пациентов» и совершать «операцию» без эмоциональных переживаний: «...когда изображаете горемык и бесталаных и хотите разжалобить читателя, то старайтесь быть холоднее – это даёт чужому горю как бы фон, на котором оно вырисунется рельефнее. А то у Вас и герои плачут, и Вы вздыхаете. Да, будьте холодны» (А. Л. Авиловой 11 марта 1892 года. П. V, 26). Когда Л. Авилова не восприняла данный совет, Чехов пояснил ещё раз: «Над рассказами можно и плакать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление» (П. V, 58). Эта мысль звучит и в беседе с другой молодой беллетристикой: «...любите своих героев, но никогда не говорите об этом вслух!»<sup>3</sup>.

А. Куприн также отмечает это принципиальное положение Чехова-художника: «Ещё учил он, чтобы писатель оставался равнодушным к радости и огорчениям своих героев. «В одной хорошей повести, – рассказывал он, – я прочёл описание приморского ресторана в большом городе. И сразу видно, что автору в диковинку и эта музыка, и электрический свет, и розы в петлицах, и что он сам любитесь на них. Так – нехорошо. Нужно стоять вне этих вещей, и хотя знать их хорошо, до мелочи, но глядеть на них как бы с презрением, сверху вниз. И выйдет верно»<sup>4</sup>.

Чехов призывал авторов к сдержанности, считал, что чем чувствительнее положение, тем холоднее следует писать. «Не следует обсахаривать», – предупреждал он, и это подтверждалось опытом его собственной литературной работы. Писатель всегда удерживал дистанцию между автором и персонажами, не позволяя себе выражать отношение к их действиям и переживаниям. Объективность и независимость от материала изображения были для него принципиально важны. Они наиболее сильно воздействовали на читателя.

Другая потребность Чехова – лаконичность изображения. «Краткость – сестра таланта», – считал писатель. Этот девиз был обращён не только к внешнему оформлению, но и ко всему повествованию в целом, от описаний, раскрытия персонажей, развития сюжета до авторских корректировок изображённого. Границы лаконичности в каждом отдельном случае определялись художественной целесообразностью и тем, насколько полно необходимо было развернуть картину происходящего. Так, небольшой рассказ «Студент» стал образцом цельности и ёмкости повествования за счёт введения евангельских текстов и параллелей библейских событий и современности. Повесть «Степь» потребовала обстоятельных пейзажных картин, чтобы передать красоту и захватывающую силу степных просторов. А рассказ «Дама с собачкой» соединил в себе динамический сюжет и психологическую драму. В одних случаях писатель доводил до сюжетного завершения свой рассказ и как бы исчерпывал его возможности («Попрыгунья», «Человек в футляре», «В овраге», «Архиерей»). В других – опускал занавес в кульминационный момент и предоставлял читателям возможность самим додумать завершение событий («Тяжёлые люди», «В усадьбе», «Дама с собачкой», «Невеста»).

В пейзажных зарисовках Чехов стремился к краткости и выразительности детали, которая служила бы опорой для воображения. Этот способ он рекомендовал и беллетристам. В письме к старшему брату Александру приводится пример, ставший классическим: «В описании природы надо хвататься за мелкие частности, группируя их таким образом, чтобы по прочтении, когда закрываешь глаза, давалась картина. Например, у тебя получится лунная ночь,

если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звёздочкой мелькало стёклышко от разбитой бутылки и покатила шаром чёрная тень собаки или волка и т. д.»<sup>5</sup>. И далее следует итоговое резюме: «Природа является одушевлённой, если ты не брезгуешь употреблять сравнения явлений её с человеческими действиями и т. д.» (Там же). Писатель был настолько уверен в эффективности этого пути, что несколько раз озвучивал эту мысль в своих произведениях («Чайка», «Волк») и в письмах.

Потребностью Чехова было сокращение любого литературного текста, доведение его до той степени ёмкости и упругости, когда каждая строка звенит, словно натянутая струна. Эта страсть к лаконичности была не только свойством его натуры, но и спецификой нового искусства, которая сказывалась в реализме. Краткость позволяла привлечь воображение читателя, достичь динамичности событий, уплотнить повествование. Поэтому писателя не устраивала протяжённость изображения у Тургенева и Гончарова, психологическая взвинченность у Достоевского, избыточная подробность и дидактичность у Толстого. Чехов освобождал текст до предела. Такую чистку он делал и в тех рассказах, которые присылались ему из редакции «Нового времени» и журналов, с которыми он сотрудничал. Вот комментарии писателя по поводу рукописей двух рассказов, присланных ему для правки. Первый из них представлял собой индийскую легенду: «Я выкинул кое-что, выгладил, и получилась сказка, хотя и неважная, но лёгкая и которая прочтётся с интересом. Другой рассказ безграмотен, сделан по-бабьи и аляповато, но есть фабула и некоторый перец. Я, как увидите, сократил его вдвое. Оба рассказа печатать можно» (А. С. Суворину 30 ноября 1891 года. П. 4, 307).

Переписка с А. Сувориным показывает, как дотошно Чехов относился к произведению друга и как тщательно продумывал свои рекомендации по доведению этих произведений до завершённости. Он становился как бы соавтором рассказов и беспощадно отбрасывал всё лишнее, необязательное для сюжета и правды характеров.

Личные симпатии и дружеские отношения отклонялись, когда Чехов давал оценки творчеству друзей и знакомых. Его требовательность была неизменной. Притом он стремился поддержать любое дарование и предлагал конкретные пути исправления просчётов. Чехов симпатизировал В. Гиляровскому — писателю, поэту, журналисту. Это был колоритный беллетрист, который «уходил в народ», скитался, был бурлаком на Волге, актёром, солдатом. Его первая книга рассказов «Трущобные люди» была уничтожена цензурой. Чехов, ознакомившись с единственным сохранившимся экземпляром, отметил мрачность и беспросветность общего впечатления. В письме А. Плещееву он сообщал: «Радуюсь за Гиляровского. Этот человек хороший и не без таланта, но литературно необразованный. Ужасно падок до общих мест, жалких слов и трескучих описаний, веруя, что без этих орнаментов не обойдётся дело. Он чует красоту в чужих произведениях, знает, что первая и главная прелесть рассказа — это простота и искренность, но быть искренним и простым в своих рассказах он не может: не хватает мужества <...>» (П. II, 293).

## 2

Чехов считал, что литератор должен соотносить свои возможности с жанром, который он избирает для реализации замысла. Одно дело — рассказ, другое — повесть, а третье — роман. Каждый из них предъявляет свои требования к автору, и необходимы профессиональная подготовка и внутренняя настроенность на ту или иную форму. Масштаб сюжета, значительность конфликтов, проработанность персонажей должны соответствовать объёму и наполняемости того или иного жанра. Несоответствие формы природе дарования может привести к неудаче. Эксперимент Чехова здесь уместный пример.

Писатель был заложником дарования и материальной зависимости. Он вынужден был постоянно торопить себя, чтобы успеть выполнить обещание и не лишиться денег за работу. Эта зависимость от редакций и графика сдачи рассказов вносила нервность в его жизнь, лишала удовольствия свободного творчества: «Говоря по совести, я охотно просидел бы над «Именинами» полгода. Я люблю кейфовать и не вижу никакой прелести в скоропалительном печатании» (А. С. Суворину 27 октября 1888 года. П. III, 46). Эта обязательность формировала художественную специфику произведения, неравноценность его

частей: “Начало выходит у меня всегда многообещающее, точно я роман начал; середина скромная, робкая, а конец, как в маленьком рассказе, фейерверчный” (Там же. С. 47).

Писателя влекли сюжеты повестей и романов. Один из них задуман был давно и просился наружу. Чехов чувствовал, что он уже перерос жанр рассказа и жаждал испытать себя на новом поприще. Отсюда неудовлетворённость сделанным и даже готовность поступиться им ради нового неизведанного этапа: “<...> всё, что теперь пишется, не нравится мне и нагоняет скуку; всё же, что сидит у меня в голове, интересует меня, трогает и волнует — и из этого я вывожу, что делают не то, что нужно, и я один только знаю секрет, как надо делать” (Там же. С. 48).

Другой вопрос, что потребность обновления себя в жанре повести и романа могла быть неорганичной природе дарования Чехова и могла привести к неудаче. А развитие его рассказа способно было воплотить те надежды, которые он связывал с более крупным жанром. Но для этого нужны были эксперимент и творческий поиск. Писатель был готов испытать себя. Но более перспективными оказались успехи в драматургии.

Чехов шутя создавал водевиль как разрядку в напряжённой работе, но именно одноактная пьеса “Медведь” получила всеобщее признание. В ней он допустил неслыханную дерзость: вызов женщины на дуэль. Это создало оригинальный поворот в отношениях персонажей. Сам автор с удивлением отмечал: “Удалось мне написать глупый водевиль, который, благодаря тому, что он глуп, имеет удивительный успех <...> В театре сплошной хохот. Вот и пойми тут, чем угодить!” (М. В. Киселёвой 2 ноября 1888 года. П. III, 49).

Водевиль как жанр Чехов не воспринимал серьёзно. Это была шутка творчества. “В этот сезон я напишу один водевильчик и на этом успокоюсь до лета. Разве это труд? Разве тут страсть?” — искренне удивлялся он (И. Л. Леонтьеву (Щеглову) 2 ноября 1888 года. П. III, 51). Но интерес к сценическому развлечению не проходил. В воображении писателя сложился сценарий водевиля “Сила гипнотизма” — о том, как черноглазая вдовушка вскружила голову двум своим поклонникам и как всё комично завершилось. Одновременно он придумал водевиль под названием “Гром и молния”, но так и не реализовал задумку. Через полгода, в мае 1889 года Чехов напишет водевиль “Трагик поневоле”. Жанр лёгкой пьесы с анекдотическим сюжетом привлекал его театральным розыгрышем, жизненной игривостью. В нём он отводил душу и выражал то, что не вмещалось в житейские ситуации его рассказов. Интерес к этому жанру проявился в одноактных пьесах А. Чехова: “О вреде табака” (1886), “Медведь” (1888), “Предложение” (1888), “Юбилей” (1892), “Свадьба” (1890) и др. Водевиль был восполнением потребности в комическом эффекте, который так привлекал раннего Чехова.

И всё же художника тянуло к более крупным формам. Под влиянием Д. Григоровича, который склонял Чехова перейти к новому жанру, молодой писатель увлёкся идеей написать роман. Причём он соотносил этот жанр с выверенной методикой написания рассказа и искал более удобную для себя конструкцию произведения. Этот роман виделся ему как цепь новелл, связанных общими героями и событиями.

Написание романа было экспериментом писателя, его желанием проверить себя, овладеть новой техникой. Но намерение столкнулось с неорганичностью нового жанра дарования Чехова. Ему ближе и естественней был рассказ. В. Набоков в лекции о писателе объясняет это следующим образом: “Чехов никогда бы не смог написать настоящий длинный роман — он был спринтером, а не стайером. Он словно не умел подолгу удерживать в фокусе узор жизни, который повсюду выхватывал его гений; он мог сохранять его живую прелесть ровно столько, сколько требуется для рассказа, но не мог сохранить детальность, необходимую для длительного и развёрнутого повествования. Его драматические способности — те же способности новеллиста; — недостатки его пьес те же самые, что стали бы очевидны, вздумай он писать полноценные романы”<sup>6</sup>. Как бы то ни было, Чехов-прозаик остался верен своему жанру. В нём он создал шедевры русской прозы: “Попрыгунья”, “Анна на шее”, “Человек в футляре”, “Дама с собачкой” и др.

Писатель всегда ратовал за трудолюбие писателя, за готовность пожертвовать ради творчества молодостью, соблазнами жизни, обществом друзей. Это требование он отстаивал и в ранний период, и в 30 лет, и в конце

своего пути. В письме А. Лазареву (Грузинскому) Чехов анализирует его рассказ “Побег” и указывает на небрежность автора: “Аникой и Прохором называется у Вас одно лицо. Я исправлял, исправлял и всё-таки прозевал одного Прохора, и он удержался-таки и, вероятно, породил недоумение не у одного внимательного читателя” (П. IV, 36).

Затем даются профессиональные советы коллеге: “. . . стройте фразу, делайте её сочнее, жирней, а то она у Вас похожа на ту палку, что просунута сквозь закопчённого сиба. Надо рассказ писать 5–6 дней и думать о нём всё время, пока пишешь, иначе фразы никогда себе не выработаете. Надо, чтоб каждая фраза, прежде чем лечь на бумагу, пролежала в мозгу дня два и обмаслилась” (П. IV, 36). И далее, сглаживая шуткой свои наблюдения, говорит о неумолимой требовательности автора к самому себе: “. . . сам я по лениности не придерживаюсь сего правила, но Вам, молодым, рекомендую его тем более охотно, что испытал не раз на себе самом его целебные свойства и знаю, что рукописи всех настоящих мастеров испачканы, перечёркнуты вдоль и поперек, потёрты и покрыты латками, в свою очередь, перечёркнутыми и изгаженными. . .” (Там же. С. 36).

Писать целеустремлённо, не лениться, не жалеть себя – это девиз, который Чехов передавал коллегам по перу. Обращаясь к старшему брату Александру – способному беллетристу, – Чехов указывал на недопустимость лени и субъективности для литератора: “Есть у тебя рассказ, где молодые супруги весь обед целуются, поют, толкут воду. . . Ни одного дельного слова, а одно только *благодарушие!* А писал ты не для читателя. . . Писал, потому что тебе приятна эта болтовня. А опиши ты обед, как ели, что ели, какая кухарка, как пошёл герой, довольный своим ленивым счастьем, как пошла твоя героиня, как смешна в своей любви к этому подвязанному салфеткой, сытому обьеваемуся гусю. . . Всякому приятно видеть сытых довольных людей – это верно, но чтобы описать их, мало того, что *они* говорили и сколько раз поцеловались. . . Нужно кое-что и другое: отречься от того личного впечатления, которое производит на всякого незлобленное медовое счастье. . .” (П. I, 55).

Призывая старшего брата к упорной работе над рассказами, Антон Павлович выдвигал несколько обязательных условий:

“1) отсутствие продлинновенных словоизвержений политико-социально-экономического свойства; 2) объективность сплошная; 3) правдивость в описании действующих лиц и предметов; 4) сугубая краткость; 5) смелость и оригинальность; бег от шаблона; 6) сердечность” (П. I, 242).

При всей симпатии и расположенности к близким людям, Чехов не делал скидок, когда речь шла об их профессиональных качествах: “Был я у Левитана в мастерской. Это лучший русский пейзажист, но, представьте, уже нет молодости. Пишет уже не молодо, а бравурно. Я думаю, что его истаскали бабы. Эти милые создания дают любовь, а берут у мужчины немного: только молодость” (А. С. Суворину 19 января 1895 года. П. VI, 15). Вслед за тем писатель констатирует обязательное требование к пейзажисту: “Пейзаж невозможно писать без пафоса, без восторга, а восторг невозможен, когда человек обожрался. Если бы я был художником-пейзажистом, то вёл бы жизнь почти аскетическую: употреблял бы раз в год и ел бы раз в день” (Суворину. Там же).

В оценках произведений начинающих авторов или молодых писательниц Чехов также был строг: писатель умел придавать своим критическим суждениям шутливую форму, которая сглаживала весомость замечаний и не вызывала обиды у авторов. Иногда он предварял свои оценки галантными выступлениями, демонстрирующими расположенность к автору. Он мог обнажить просчёты рукописи и дать практические советы, которые существенно улучшали представленный вариант. В обращении к постоянным адресатам (Е. Шаврова, Л. Авилова, А. Жиркевич, брат Ал. Чехов и др.) мог быть лаконичным в своих оценках, но отмечал эволюцию их мастерства: “Вы заметно мужаете и крепнете и с каждым разом пишете всё лучше и лучше. < . . . > Недостаток у Вас один, крупный, по-моему, недостаток, – это то, что Вы не отделяете, отчего Ваши вещи местами кажутся растянутыми, загромождёнными, в них нет той компактности, которая делает живыми короткие вещи. В Ваших повестях есть ум, есть талант, есть беллетристика, но недостаточно искусства. Вы правильно лепите фигуру, но не пластично. Вы не хотите или ленитесь удалять резцом всё лишнее. Ведь сделать из мрамора лицо, – это значит удалить из этого куска то, что не есть лицо.

Так ли я выражаюсь? Понятно?” (Е. М. Шавровой-Юст 17 мая 1897 года. П. VI, 357).

Чехов обращал внимание на точность деталей, уместность словосочетаний, на интонацию фразы: “Есть 2-3 неловких выражения, которые я подчеркнул. Попы ни во всенощной, ни в обедне не читают апостола. “Страсть к графомании” не годится, потому что само слово “графомания” содержит уже в себе понятие – страсть. И т. д. И т. д.” (Там же. С. 357). В заключение Чехов предложил поговорить о повести при встрече.

Анализы рукописных или опубликованных произведений, которые присылались Чехову молодыми авторами, позволяют увидеть не только общие требования к работе литератора, но и конкретные советы по *изображению* природы, *поведению* персонажей, *приёмам* в описаниях. Ценность таких “разборов” состоит в том, что они подтверждены примерами из текста и читатель писем сам может убедиться в правоте Чехова-критика и ценности его советов. В совокупности они создают своеобразный мастер-класс, который при желании может пройти любой современный автор.

Компактность и ёмкость повествования предполагают безжалостное сокращение всего, что “размывает” сюжет. И Чехов неоднократно напоминал об этом: “В Вашем последнем рассказе очень много действующих лиц; это и достоинство, и недостаток. Лица интересны, но они толпятся, разбивают на 1000 частей внимание читателя и, расплывшись на просторстве одной небольшой “деловой бумаги”, не оставляют в памяти оного читателя резкого следа. Что-нибудь из двух: или меньше персонажей, или пишите роман” (Е. М. Шавровой-Юст 25 марта 1895 года. П. VI, 41-42).

Иногда Чехов делал обстоятельный анализ просчётов, сводя их к конкретным 5-6-ти пунктам и приводя примеры из текста. Так он поступил в ответе А. Жиркевичу: “Ваш рассказ мне очень понравился. Это хорошая, вполне интеллигентская, литературная вещь. <...> по мелочам можно сделать несколько неважных замечаний <...>:

1) название рассказа “Против убеждения...” – неудачно. В нём нет простоты. В этих кавычках и трёх точках в конце чувствуется изысканная претенциозность, и я подозреваю, что это заглавие дал сам С. Стасюлевич. Я бы назвал рассказ каким-нибудь одним словом: “Розги”, “Поручик”;

2) рутинны приёмы в описаниях природы. Рассказ должен начинаться с фразы: “Сомов, видимо, волновался”, – всё же, что раньше говорится о туче, которая улеглась, и о воробьях, о поле, которое тянулось, – всё это дань рутине. Вы природу чувствуете, но изображаете её не так, как чувствуете. Описание природы должно быть, прежде всего, картинно, чтобы читатель, прочитав и закрыв глаза, сразу мог бы вообразить себе изображаемый пейзаж; набор же таких моментов, как сумерки, цвет свинца, лужа, сырость, серебристость тополей, горизонт с тучей, воробьи, далёкие луга – это не картина, ибо при всём моём желании я никак не могу вообразить в стройном целом всего этого. <...> описания природы тогда лишь уместны и не портят дело, когда они кстати, когда они помогают Вам сообщить читателю то или другое настроение, как музыка в мелодекламации <...>;

3) рутинность приёмов вообще в описаниях: “Этажерка у стены пестрела книгами”. Почему не сказать просто: “этажерка с книгами”? Томы Пушкина у Вас “разъединяются”, издание “Д<ешёвой> библиотеки” “прижато”... И чего ради всё это? Вы задерживаете внимание читателя и утомляете его <...> всё это не просто, манерно и как приём старовато. Теперь уж только одни дамы пишут “афиша гласила”, “лицо, обрамленное волосами”...

4) провинциализмы, как “подборы”, “хата”; в небольшом рассказе кажутся шероховатыми не только провинциализмы, но даже редко употребляемые слова, вроде “разнокалиберный”;

5) детство и страсти господни изображены мило, но в том самом тоне, в каком они изображались уже очень много раз” (А. В. Жиркевичу 2 апреля 1895 года. П. VI, 47-48).

В заключение письма Чехов, как обычно, сглаживает замечания сознательным умалением их: “Вот и всё. Но это всё такая мелочь! По поводу каждого пункта в отдельности Вы можете сказать: “Это дело вкуса”, – и будете правы” (VI, 48). Литератор ответил Чехову благодарным письмом: “Превеликое Вам спасибо за Ваш товарищеский разбор моего рассказа! Конечно, Вы правы, и благодаря Вам многие недостатки, которые бы прошли для меня

бесследно, теперь для меня ясны <...> приму всё сказанное Вами во внимание. Письмо Ваше открывает меня <...>, и я бодрей гляжу вперёд, чувствую ободряющее пожатие Вашей руки” (См.: П. VI, 407).

Критика рассказов начинающих позволяет увидеть уровень требований Чехова, его профессиональные рекомендации, а порой и суть переделки всего текста. Были счастливицы, которым Чехов “переписывал” их рассказы, а затем рекомендовал в журналы. Но и те советы, которые он давал, оказывались дорогими для авторов. Вот оценка присланного рассказа Л. Авилловой: “Рассказ хорош, даже очень, но, будь я автором его или редактором, я обязательно посидел бы над ним день-другой. Во-первых, архитектура... Начинать надо прямо со слов: “Он подошёл к окну”... и проч. Затем герой и Соня должны беседовать не в коридоре, а на Невском, и разговор их надо передавать с середины, чтобы читатель думал, что они уже давно разговаривают. И т. д. Во-вторых, то, что есть Дуня, должно быть мужчиной. В-третьих, о Соне нужно побольше сказать... В-четвёртых, нет надобности, чтобы были студентами и репетиторами, – это старо. Сделайте героя чиновником из департамента окладных сборов, а Дуню – офицером, что ли... Барышкина – фамилия некрасивая. “Вернулся” – название изысканное <...> Перепишите рассказ ещё раз, и Вы увидите, какая будет перемена: станет сочнее, круглее, фигуры яснее. Что касается языка, манеры – то Вы мастер” (П. IV, 359).

Иначе говоря, Чехов предлагает сделать рассказ более ёмким и динамичным за счёт сокращения материала, обновления статуса персонажей и их фактурности. К сожалению, среди опубликованных произведений Л. Авилловой нет рассказа с названием “Вернулся”. Возможно, она изменила название или сняла этот рассказ вообще, и у нас нет возможности проследить, как предложения наставника сказались на окончательной редакции рассказа.

### 3

Чехов обращал внимание писателей на необходимость сюжетного развития произведений, на то, чтобы ожидания читателей событийных действий не были обмануты. Своей приятельнице Е. Шавровой он даёт совет, как улучшить еёopus: “Рассказ написан по обыкновению мило и со вкусом, герой – живое лицо, но архитектура немножко подгуляла. Герой то лежит в кресле и качается, то обедает, то играет, то гуляет, – короче, так много мест и времени, что приходится ожидать очень много действия, а действия-то и нет. Лежанием в кресле Вы начали, а обедом следовало бы закончить” (П. V, 48).

Писатель предлагал обращать внимание на форму произведения, на выдержанность стиля. В письме И. Л. Леонтьеву (Щеглову) по поводу его повести “Около истины”, вызвавшей упреки автору, сказано следующее: “То, что писали о ней за границей, конечно, суший вздор. Это не критика, а травля писателя. Но в повести тяжело с внешней стороны – это форма, а с внутренней – тон повести. Письма и дневники – форма неудобная, да и неинтересная, так как дневники и письма легче писать, чем отсебятину. Тон же с самого начала взят неправильно. Похоже на то, как будто Вы заиграли на чужом инструменте. Нет именно того, что составляет необходимую примесь во всём, что я раньше читал: ни добродушия, ни Вашей сердечной мягкости. Может быть, так и нужно; может, и нужно казнить людей, но... наше ли это дело?” (П. V, 123). Через 17 лет И. Леонтьев с благодарностью отметит объективность этой оценки: “<...> незабвенный друг Антон Чехов беспристрастнее всех отнёсся тогда ко мне, подчёркивая неуместный тон повести, но чуя мою полную искренность” (П. V, 420).

Чехов обстоятельно анализировал просчёты молодых авторов. Он неоднократно правил их рукописи, и они пользовались его советами и помощью. Например, Е. Шаврова – писательница и актриса – находилась в длительной переписке с Чеховым. Известно 69 писем Чехова к Шавровой и 130 её писем к писателю. В них содержится немало советов мастера начинающему прозаику. Так, в письме от 16 сентября 1891 года Чехов отклоняет поверхностность её суждений и снобизм взгляда на врачей-гинекологов: “Вы упустили также из виду, что хорошим гинекологом не может быть глупый человек или посредственность. Ум, хотя бы и семинарский, блестит ярче, чем лысына, а Вы лысыну заметили и подчеркнули, а ум бросили за борт. Вы заметили также и подчеркнули, что толстый человек – брр! – выделяет из себя какой-то жир,

но совершенно упустили из виду, что он профессор, т. е. что он несколько лет думал и делал что-то такое, что поставило его выше миллионов людей, выше всех верочек и таганрогских гречанок, выше всяких обедов и вин” (П. IV, 273). Чехов напоминает “о справедливости, которая для объективного писателя нужнее воздуха” (Там же).

Вслед за тем он даёт общую оценку рассказа Е. Шавровой “Мёртвые люди”: “Тут позвольте крикнуть: “Караул!” Это не рассказ и не повесть, не художественное произведение, а длинный ряд тяжёлых, угрюмых казарм. Где Ва-ша архитектура, которою Вы вначале очаровали Вашего покорного слугу? Где лёгкость, свежесть, грация? Прочтите Ваш рассказ: описание обеда, потом описание проходящих девиц и дам, потом описание компании, потом описание обеда... и так без конца. Описания, описания, а действия совсем нет. Надо начинать прямо с купеческой дочки, на ней остановиться, а Верочку – вон, гречанок – вон, всех – вон, кроме доктора и купеческого отродья” (П. IV, 274).

Когда почитательница Чехова Л. Авилова прислала ему два своих рассказа для ознакомления, писатель ответил ей уважительно, но честно: “<...> оба Ваши рассказа я прочёл с большим вниманием. “Власть” – милый рассказ, но будет лучше, если Вы изобразите не земского начальника, а просто помещика. Что же касается “Ко дню ангела”, то это не рассказ, а вещь, и притом громоздкая вещь. Вы нагромодили целую гору подробностей, и эта гора заслонила солнце. Надо сделать или большую повесть, этот листа в четыре, или же маленький рассказ, начав с того момента, когда барина несут в дом” (П. IV, 24-25).

Резюме Чехова подтверждено анализом конкретных просчётов: “Вы талантливый человек, но Вы отяжелели или, выражаясь вульгарно, отсырели и принадлежите уже к разряду *сырых* литераторов. Язык у Вас изысканный, как у стариков. Для чего это Вашей героине понадобилось ощупывать палкой прочность поверхности снега? И зачем прочность? Точно дело идёт о сюртуке или мебели. (Нужно плотность, а не прочность.) И поверхность снега тоже неловкое выражение, как поверхность муки или поверхность песку. Затем встречаются и такие штучки: “Никифор отделился от столба ворот” или “крикнул он и отделился от стены” (Там же. С. 25). В заключение письма Чехов даёт совет по технологии литературного творчества: “Пишите роман. Пишите роман целый год, потом полгода сокращайте его, а потом печатайте. Вы мало отделяете, писательница же должна не писать, а вышивать на бумаге, чтобы труд был кропотливым, медлительным” (Там же. С. 25).

Советы Чехова ориентировали на высокую требовательность к себе, на овладение профессиональными качествами литератора. Естественность ситуаций и характеров, краткость и ёмкость повествования, точность и обоснованность каждого слова были требованиями мастера. И он не уставал говорить об этом в своих письмах молодым авторам.

Для Чехова в создании произведения не могло быть ничего второстепенного. В этом процессе всё значимо: от названия до знаков препинания. Название – это паспорт произведения, ключевое слово, вокруг которого собирается всё остальное. И даже близкие по смыслу понятия содержат оттенки, которые разделяют их. Рассказы Чехова “Жена” и “Супруга” – пример этой разницы. Выбор названия порой превращался в долгий поиск, который мучил и вызывал неудовлетворённость даже тогда, когда вещь была опубликована. В 26 лет при издании рассказов Чехов привлёк своих знакомых к поиску подходящего названия.

Писатель стремился к тому, чтобы название было кратким и естественным, чётко определяло суть излагаемого. Поэтому он давал сжатые определения своим рассказам и пьесам: “Каштанка”, “Жена”, “Супруга”, “Степь”, “Студент”, “Иванов”, “Чайка” и др. Допускал и образные обозначения: “Человек в фуляре”, “Дама с собачкой”, “Анна на шее”, “Лебединая песня”, “Чёрный монах”, “Скучная история”, “Учитель словесности” и др.

Чехов обстоятельно мотивировал, почему то или иное название не подходит: “В пьесе “Честное слово” неудачно название. Насколько я понимаю, мысль пьесы в том, что к жизни мы относимся слишком формально и что условности, которыми мы опутали или загипнотизировали себя, часто бывают сильнее нашей воли. А в “Честном слове” читатель и зритель взглянут на дело слишком специально, благодаря названию, и будут решать вопрос: надо держать честное слово или не надо? И решат так, что автор-де советует не



держат слова... Видите, даже опасное название” (А. С. Суворину 10 ноября 1895 года. П. VI, 94).

От внимания Чехова не ускользали даже частные, фонетические просчёты в тексте или названии произведений. Так, по поводу сборника “Очерки санитарной статистики” писатель замечал: “Начну с того, что для популярных статей заглавие это не совсем подходит, ибо содержит два иностранных слова; оно немножко длинно и немножко неблагозвучно, так как содержит много с и много т. Вы назовите как-нибудь попроще, например, “Заметки врача” или что-нибудь вроде” (П. И. Куркину 23 декабря 1889 года. П. VIII, 332).

Вслед за тем Чехов критически оценивает и само содержание названия: “Кстати сказать, *статистика* – вообще неудачное название, и *санитарная статистика* – тоже. Ведь это название не определяет науки, оно слишком сухо и узко, и похоже на “бухгалтерию”. Надо бы придумать что-нибудь другое, именно такое, что определило бы шире и точнее статистику как науку о большом организме, который мы называем обществом, как науку, которая легла соединяющим мостом между биологией и социологией” (П. VIII, 332). Автор книги – санитарный врач, задумавший популяризировать свою специальность, поблагодарил Чехова за советы и предложил несколько новых названий для сборника очерков.

Когда брат Александр прислал рукопись своего рассказа “Отрешённые и уволенные” для прочтения и напечатания в журнале, Антон Павлович дал следующий отзыв: “Рассказ твой *очень* хорош, кроме заглавия, которое положительно никуда не годится. Меня растрогал рассказ, он весьма умён и сделан хорошо, и я пожалел только, что ты засадил своих героев в сумасшедший дом. То, что они делают и говорят, могли бы делать и говорить и на свободе, и последнее было бы художественнее, ибо болезнь как болезнь имеет у читателя скорее патологический интерес, чем художественный, и больному психически читатель *не верит* <...> Придумай новое заглавие, менее драматическое, более короткое, более простое” (П. VI, 16).

Чехов не выносил небрежности в профессиональном деле. Когда он обнаруживал в корректуре неправильно поставленные знаки, неисправленные ошибки, он сердился и извещал об этом подробно редактора журнала: “Все эти опечатки <...> так аффраппировали меня, что я теперь видеть не могу своего рассказа. Такое обилие опечаток для меня небывалая вещь и представляется мне целой оргией типографической неряшливости – простите мне это раздражение” (В. А. Поссе 5 февраля 1900 года. П. IX, 42). В ответ на извинение редактора за то, что не успел лично просмотреть корректуру, Чехов заметил, что он сердился на типографию, на отсутствие аккуратных и дисциплинированных людей: “Надо бороться с опечатками и со шрифтом, и проч., и проч., иначе эти мелкие назойливые промахи станут привычными и журнал постоянно будет носить на себе, так сказать, некоторый дилетантский оттенок. А бороться, по-моему, можно только одним способом: постоянно заявлять о замеченных ошибках” (В. А. Поссе 13 февраля 1900 года. П. IX, 54).

Отдельного разговора заслуживает редакторская работа Чехова. Она поучительна и ценна. Писатель правил рукописи, присылаемые из журналов, читал и выправлял опусы начинающих литераторов. Один молодой человек из Воронежа прислал ему рукопись романа листов в 40, мелко исписанных, и умолял прочесть и написать своё мнение. Другой, отставной полковник, принёс две рукописи в надежде на поддержку. Естественно, Чехов приходил в ужас от такой бесцеремонности, но прочитывал и просматривал, давал советы.

Тщательность и продуманность правки молодых авторов вызывают удивление и восхищение. Ю. Нагибин проанализировал исправление одного рассказа “Софка” пятнадцатилетней Елены Шавровой и отметил бережность обращения Чехова с незрелым опусом: “По-моему, небольшой рассказ Е. Шавровой с чеховской правкой должен изучаться молодыми редакторами, как солдаты изучают воинский устав боевой службы; что касается старых редакторов, то либо в них такое отношение к тексту уже выработалось всей долгой жизнью в своей профессии, либо не выработается никогда. Но, пожалуй, ещё важнее вникнуть в чеховскую правку самим пишущим, в первую голову, молодым. Научиться править себя – дело очень трудное, едва ли не более трудное, чем само писание”<sup>77</sup>.

Чехов соглашался писать рассказы вместе со своим другом-писателем и издателем А. Сувориным. А кроме этого, активно участвовал в обсуждении

литературных мероприятий и планов собратьев по перу. Комментарии подобных встреч в письмах Чехова открывают эрудицию и профессиональную широту его мышления: “Был у меня Боборыкин. Он тоже мечтает. Говорил мне, что хочет он написать нечто вроде физиологии русского романа, его происхождение у нас и естественный ход развития. Пока он говорил, я никак не мог отрешиться от мысли, что вижу перед собой маньяка, но маньяка литературного, ставящего литературу паче всего в жизни. Я в Москве у себя так редко вижу настоящих литераторов, что разговор с Боборыкиным показался мне манной небесной, хотя в физиологию романа и естественный ход развития я не верю, т. е., может быть, и есть эта физиология в природе, но я не верю, чтобы при существующих методах можно было уловить её” (А. С. Суворину, 30 ноября 1891 года. П. IV, 307).

И далее Чехов не только ставит под сомнение подход исследователя к проблеме, но и высказывает своё понимание её сути: “Боборыкин отмахивается обеими руками от Гоголя и не хочет считать его родоначальником Тургенева, Гончарова, Толстого... Он ставит его особняком, вне русла, по которому тѣк русский роман. Ну, а я этого не понимаю. Коли уж становиться на точку естественного развития, то не только Гоголя, но даже собачий лай нельзя ставить вне русла, ибо всё в природе влияет одно на другое и даже то, что я сейчас чихнул, не останется без влияния на окружающую природу” (П. IV, 308). В конце 1891 года Чехов не раз встречался с П. Боборыкиным и обговаривал его замысел. Исследование по истории европейского романа П. Боборыкин написал позднее в 1900-х годах.

В отношениях с издателями и редакторами журналов Чехов был корректен и честен. Он не позволял себе вступать в рискованные мероприятия, в отношения, которые могли бы задеть его честь и независимость от общественных пристрастий и конфликтов.

Чехов не писал критических статей, не вёл дневников о своей работе. Поэтому так ценны советы и признания, которые он доверял близким, высказывал в письмах и отзывах о рукописях. Его замечания имеют не ситуативное назначение. Они содержат общие правила искусства слова, которые не ограничены во времени. Культура диалога писателя с деятелями искусства поучительна. Неизменное уважение, честность разговора, открытость для возражения, деликатность замечаний делали общение с Чеховым комфортным и профессионально ценным.

Конечно, советы любого классика – это не свод правил, гарантирующий успех литературного труда. Здесь многое зависит от таланта автора, его индивидуальности, эстетических предпочтений и многого другого. Но рекомендации Чехова – это ориентиры, которые позволяют избежать просчётов от несоблюдения выверенных открытий мастера слова. Кроме того, эти пожелания исходят от писателя рубежа XIX–XX веков, который вступал в новую художественную эпоху и формулировал требования, актуальные для будущего.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Л. Е. Неуловимый Чехов: этюды о творчестве писателя. Воронеж, 2007.

<sup>2</sup> Чехов А. П. Полное собр. соч. и писем в 30 тт. М., Наука, 1975–1977. Далее ссылки на это издание даны в скобках, где П. – письма. С. – сочинения, римская цифра – том, арабская – страница.

<sup>3</sup> Щепкина-Куперник Т. Л. О Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., Художественная литература, 1986. С. 246.

<sup>4</sup> Куприн А. И. Памяти Чехова // Там же. С. 531.

<sup>5</sup> Русские писатели о литературном труде: Сборник в четырёх томах. Т. 3. Л., Советский писатель, 1955. С. 360. Далее сноски на это издание даны в тексте в скобках, обозначение названия – Р. П., том – римской цифрой, страница – арабской.

<sup>6</sup> Набоков В. Лекции по русской литературе. СПб, издательство “Независимая газета”, 2010. С. 354.

<sup>7</sup> Нагибин Ю. Не чужое ремесло. М., Современник, 1983. С. 100.