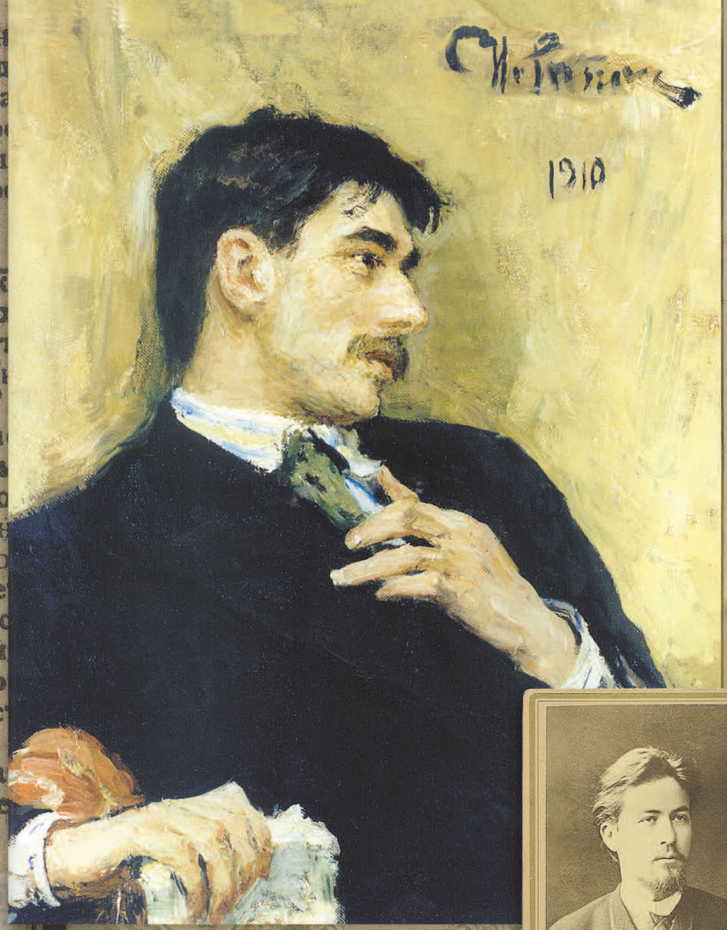

Корней Чуковский

Корней Чуковский

Корней

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
В ПЯТНАДЦАТИ ТОМАХ

Чуковский

СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ
ТОМ ЧЕТВЕРТЫЙ

ЖИВОЙ КАК ЖИЗНЬ

ЧЕХОВ

ИЛЬЯ РЕПИН

МОСКВА 2012

УДК 882
ББК 84 (2Рос=Рус) 6
Ч-88

Файл книги для электронного издания подготовлен
в ООО «Агентство ФТМ, Лтд.» по оригинал-макету издания:
Чуковский К. И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 4. —
М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001.

Составление и комментарии
Е. Чуковская

Оформление художника
С. Любаева

На обложке:
портрет К. Чуковского работы И. Репина. 1910

Чуковский К. И.

Ч-88 Собрание сочинений: В 15 т. Т. 4: Живой как жизнь: О русском языке; О Чехове; Илья Репин; Приложение / Сост., коммент. Е. Чуковской. —2-е изд., электронное, испр. — М.: Агентство ФТМ, Лтд., 2012. — 592 с.

С творчеством Корнея Ивановича Чуковского (1882-1969) начинают знакомиться в раннем детстве, чтобы затем всю жизнь открывать для себя новые грани таланта писателя. Познакомиться с удивительным миром Чуковского, представить себе масштаб созданного этим человеком позволяет настоящее Собрание сочинений.

В четвертый том Собрания сочинений входят книга «Живой как жизнь» и ранние статьи К Чуковского о языке, а также книги «О Чехове» и «Илья Репин». Эти работы, написанные на разном материале и в разные эпохи, объединяет пристальный интерес автора к законам развития языка, к творческой манере и личности художников. В том включены также воспоминания К. Чуковского, относящиеся к событиям начала века.

УДК 882
ББК 84 (2Рос=Рус) 6

© К. Чуковский, наследники, 2012
© Е. Чуковская, составление,
комментарии, 2012
© Агентство ФТМ, Лтд., 2012

ЖИВОЙ КАК ЖИЗНЬ

О русском языке

Встал бы из могилы ну хоть Даль и услышал бы в трам-
вае такое:

— Наш домкомбедчик спекульнул на косых!

Даль не понял бы ни слова и подумал бы, что это ги-
перинтий жаргон. Но велико было бы его изумление, когда
оказалось бы, что этот тарарамный жаргон—всеобщий, что
все только на этом жаргоне и говорят, что прежнего рус-
ского языка уже нет. Все говорят о каких то мешочниках,
танцульках, дорпрофсожах.

Вместо простите, говорят „извиняюсь", вместо до-
свиданья—„пока".

Даль почувствовал бы себя иностранцем и спрашивал бы
на каждом шагу:

— Что такое уплотняться? И что такое прикрепляться?
И что такое халтурить? И что такое спец? И что такое во-
лынить? и что такое думские деньги?

Вчерашний русский язык стал таким же древним язы-
ком, как латинский. В три-четыре года словарь Даля устарел
на тысячу лет. Сколько ни перелистывай его, в нем не
найдешь ни Антанты, ни [illegible]ржуйки,
ни про[illegible]

[illegible]елели, пере-
[illegible]о, как жар-
[illegible]слово раз-
[illegible]ло предлога
[illegible]ы постоянно

[illegible]дадут раз-

[illegible]тавился бы
[illegible]вно отража-
[illegible]овременный

В нем [в русском языке] все тоны и оттенки, все переходы звуков от самых твердых до самых нежных и мягких, он беспределен и может, живой как жизнь, обогащаться ежеминутно.

Гоголь

Глава первая
СТАРОЕ И НОВОЕ

Дивишься драгоценности нашего языка: что ни звук, то и подарок; все зернисто, крупно, как сам жемчуг, и, право, иное названье еще драгоценнее самой вещи.

Гоголь

I

Анатолий Федорович Кони, почетный академик, знаменитый юрист, был, как известно, человеком большой доброты. Он охотно прощал окружающим всякие ошибки и слабости.

Но горе было тому, кто, беседуя с ним, искажал или уродовал русский язык. Кони набрасывался на него со страстною ненавистью.

Его страсть восхищала меня. И все же в своей борьбе за чистоту языка он часто хватал через край.

Он, например, требовал, чтобы слово *обязательно* значило только *любезно, услужливо.*

Но это значение слова уже умерло. Теперь в живой речи и в литературе слово *обязательно* стало означать *непременно.* Это-то и возмущало академика Кони.

— Представьте себе, — говорил он, хватаясь за сердце, — иду я сегодня по Спасской и слышу: «Он *обязательно* набьет тебе морду!» Как вам это нравится? Человек сообщает другому, что кто-то любезно поколотит его!

— Но ведь слово *обязательно* уже не значит *любезно,* – пробовал я возразить, но Анатолий Федорович стоял на своем.

Между тем нынче во всем Советском Союзе не найдешь человека, для которого *обязательно* значило бы *любезно.* Нынче не всякий поймет, что разумел Аксаков, говоря об одном провинциальном враче:

«В отношении к нам он поступал обязательно».

Зато уже никому не кажется странным такое, например, двустишие Исаковского:

И куда тебе желается,
Обязательно дойдешь.

Многое объясняется тем, что Кони в ту пору был стар. Он поступал, как и большинство стариков: отстаивал те нормы русской

речи, какие существовали во времена его детства и юности. Старики почти всегда воображали (и воображают сейчас), будто их дети и внуки (особенно внуки) уродуют правильную русскую речь.

Я легко могу представить себе того седоволосого старца, который в 1803 или в 1805 году гневно застучал кулаком по столу, когда его внуки стали толковать между собой о развитии ума и характера.

— Откуда вы взяли это несносное *развитие ума?* Нужно говорить *прозябение.*

Стоило, например, молодому человеку сказать в разговоре, что сейчас ему надо пойти, ну, хотя бы к сапожнику, и старики сердито кричали ему:

— Не *надо, а надобно!* Зачем ты коверкаешь русский язык?[1]

А когда Карамзин в «Письмах русского путешественника» выразился, что при таких-то условиях мы становимся человечнее, адмирал Шишков набросился на него с издевательствами.

«Свойственно ли нам, — писал он, — из имени *человек* делать уравнительную степень *человечнее?* Поэтому могу [ли] я говорить: моя лошадь *лошадинее* твоей, моя корова *коровее* твоей?»

Но никакими насмешками нельзя было изгнать из нашей речи такие драгоценные слова, как *человечнее, человечность* (в смысле гуманнее, гуманность).

Наступила новая эпоха. Прежние юноши стали отцами и дедами. И пришла их очередь возмущаться такими словами, которые ввела в обиход молодежь:

даровитый,
отчетливый,
голосование,
общественность,
хлыщ[2].

Теперь нам кажется, что эти слова существуют на Руси спокон веку и что без них мы никогда не могли обойтись, а между тем в

[1] В *Словаре Академии Российской* (СПб., 1806–1822) есть только *надобно.*

[2] Ни в *Словаре Академии Российской*, ни в *Словаре языка Пушкина* (М., 1956–1959) слова *даровитый* нет. Оно появляется лишь в *Словаре церковнославянского и русского языка,* составленном вторым отделением Императорской академии наук (СПб., 1847). Слова *отчетливый* нет в *Словаре Академии Российской.* Слова *голосование* нет ни в одном словаре до Даля (1880). Слово *хлыщ* создано Иваном Панаевым (наравне со словом *приживалка)* в середине девятнадцатого века. См. также *Труды Я. К. Грота.* Т. II, с. 14, 69, 83.

30—40-х годах минувшего столетия то были слова-новички, с которыми тогдашние ревнители чистоты языка долго не могли примириться.

Теперь даже трудно поверить, какие слова показались в ту пору, например, князю Вяземскому низкопробными, уличными. Слова эти: *бездарность* и *талантливый*.

«Бездарность, талантливый, — возмущался князь Вяземский, — новые площадные выражения в нашем литературном языке. Дмитриев правду говорил, что «наши новые писатели учатся языку у лабазников». Если тогдашней молодежи случалось употребить в разговоре такие неведомые былым поколениям слова, как:

факт,
результат,
ерунда,
солидарность[1],

представители этих былых поколений заявляли, что русская речь терпит немалый урон от такого наплыва вульгарнейших слов.

«Откуда взялся этот факт? — возмущался, например, Фаддей Булгарин в 1847 году. — Что это за слово? Исковерканное»[2].

Яков Грот уже в конце 60-х годов объявил безобразным новоявленное слово *вдохновлять*.

* * *

Даже такое слово, как *научный*, и то должно было преодолеть большое сопротивление старозаветных пуристов[3], прежде чем войти в нашу речь в качестве полноправного слова. Вспомним, как поразило это слово Гоголя в 1851 году. До той поры он и не слышал о нем. Старики требовали, чтобы вместо *научный* говорили только *ученый: ученая* книга, *ученый* трактат. Слово *научный* казалось им недопустимой вульгарностью.

Впрочем, было время, когда даже слово *вульгарный* они готовы были считать незаконным. Пушкин, не предвидя, что оно обрусеет, сохранил в «Онегине» его чужеземную форму. Вспомним знаменитые стихи о Татьяне:

---

[1] Ни слова *факт*, ни слова *результат*, ни слова *солидарность* нет в *Словаре Академии Российской*.

[2] «Северная пчела», 1847, № 93 от 26 апреля. «Журнальная всякая всячина». Хотя слово *факт* уже встречалось в произведениях Пушкина.

[3] *Пуристами* называются люди, стремящиеся оградить, «очистить» родной язык от всяких новшеств, не допускать в него никаких изменений. Идеал пуристов — языковые нормы минувшего времени, которые они считают единственно правильными.

Никто б не мог ее прекрасной
Назвать: но с головы до ног
Никто бы в ней найти не мог
Того, что модой самовластной
В высоком лондонском кругу
Зовется vulgar. (Не могу...

Люблю я очень это слово,
Но не могу перевести;
Оно у нас покамест ново,
И вряд ли быть ему в чести.
Оно б годилось в эпиграмме...)

(VIII глава)

Переводить это слово на русский язык не пришлось, потому что оно само стало русским.

Конечно, старики были не правы. Теперь и слово *надо,* и слово *ерунда,* и слово *факт,* и слово *голосование,* и слово *научный,* и слово *творчество,* и слово *обязательно* (в смысле *непременно)* ощущаются всеми, и молодыми и старыми, как законнейшие, коренные слова русской речи, и кто же может обойтись без этих слов!

Теперь уже всякому кажется странным, что Некрасов, написав в одной из своих повестей *ерунда,* должен был пояснить в примечании: «Лакейское слово, равнозначительное слову — дрянь», а «Литературная газета» тех лет, заговорив о чьей-то *виртуозной* душе, сочла себя вынужденной тут же прибавить, что *виртуозный* – «новомодное словцо»[1].

По свидетельству академика В. В. Виноградова, лишь к половине девятнадцатого века у нас получили права гражданства такие слова: *агитировать, максимальный, общедоступный, непререкаемый, мероприятие, индивидуальный, отождествлять* и т. д.

Можно не сомневаться, что и они в свое время коробили старых людей, родившихся в восемнадцатом веке.

В детстве я еще застал стариков (правда, довольно дряхлых), которые говорили: *на бале, Александрынский* театр, *генварь, румяны, белилы, мебели* (во множественном числе) и гневались на тех, кто говорит иначе.

Вообще старики в этом отношении чрезвычайно придирчивый и нетерпимый народ. Даже Пушкина по поводу одной строки в «Онегине» некий старик донимал в печати вот такими упреками:

«Так ли изъясняемся мы, учившиеся по старинным грамматикам? Можно ли так коверкать русский язык?»

---

[1] «Литературная газета», 1841, с. 94: «В игре и в приемах видна душа *виртуозная,* чтобы щегольнуть новомодным словцом».

II

Но вот миновали годы, и я, в свою очередь, стал стариком. Теперь по моему возрасту и мне полагается ненавидеть слова, которые введены в нашу речь молодежью, и вопить о порче языка.

Тем более, что на меня, как на всякого моего современника, сразу в два-три года нахлынуло больше новых понятий и слов, чем на моих дедов и прадедов за последние два с половиной столетия.

Среди них было немало чудесных, а были и такие, которые казались мне на первых порах незаконными, вредными, портящими русскую речь, подлежащими искоренению и забвению.

* * *

Помню, как страшно я был возмущен, когда молодые люди, словно сговорившись друг с другом, стали вместо *до свиданья* говорить почему-то *пока*.

Или эта форма: *я пошел* вместо *я ухожу*. Человек еще сидит за столом, он только собирается уйти, но изображает свой будущий поступок уже совершённым.

С этим я долго не мог примириться.

* * *

В то же самое время молодежью стал по-новому ощущаться глагол *переживать*. Мы говорили: «я переживаю горе», или: «я переживаю радость», а теперь говорят: «я так переживаю» (без дополнения), и это слово означает теперь: «я волнуюсь», а еще чаще: «я страдаю», «я мучаюсь».

У Василия Ажаева в «Предисловии к жизни» в авторской речи:

«И напрасно Борис переживал».

Такой формы не знали ни Толстой, ни Тургенев, ни Чехов. Для них *переживать* всегда было переходным глаголом. А теперь я слышал своими ушами следующий смешной пересказ одного модного фильма о какой-то старинной эпохе:

— Я так переживаю! — сказала графиня.

— Брось переживать! — сказал маркиз.

* * *

По-новому осмыслился глагол *воображать*. Прежде он означал фантазировать. Теперь он чаще всего означает: чваниться, важничать.

«Он так *воображает*», — говорят теперь о человеке, который зазнался.

Правда, и прежде было: воображать о себе («много о себе воображает»). Но теперь уже не требуется никаких дополнительных слов.

* * *

Очень коробило меня нескромное, заносчивое выражение *я кушаю*. В мое время то была учтивая форма, с которой человек обращался не к себе, а к другим:

— Пожалуйте кушать!

Если же он говорил о себе: «я кушаю» — это ощущалось как забавное важничанье.

* * *

Вот уже лет тридцать в просторечии утвердилось словечко *обратно* – с безумным значением *опять*.

Помню, когда я впервые услышал из уст молодой домработницы, что вчера вечером пес Бармалей «обратно лаял на Марину и Тату», я подумал, будто Марина и Тата первые залаяли на пса. Но мало-помалу я привык к этой форме и уже ничуть не удивился, когда услыхал, как одна достопочтенная женщина сообщает другой:

— А Маша-то обратно родила.

* * *

Вдруг нежданно-негаданно не только в устную, разговорную, но и в письменную, книжную речь вторглось новое словосочетание *в адрес* и в очень короткое время вытеснило прежнюю форму *по адресу*. Мне с непривычки было странно слышать: «она сказала какую-то колкость в мой адрес», «раздались рукоплескания в его адрес».

С изумлением я услышал на днях, как некая студентка (из очень культурной семьи) сказала, между прочим, в разговоре:

— Нюра так смеялась в адрес Кольки.

И как удивился бы Чехов, если бы прочел в одной статье, посвященной постановке его пьесы «Дядя Ваня»:

«Актриса Подовалова, по-видимому, оттолкнулась от слов Астрова, сказанных Соней в его адрес».

* * *

С такой же внезапностью вошло в нашу жизнь слово *волнительно*. Я слышал своими ушами, как расторопная красавица в ложе театра игриво говорила двум немолодым офицерам, которые, очевидно, только что познакомились с нею:

— Вот вы волнительный, а вы, извините, совсем неволнительный.

С непривычки это слово удивило меня. Тот, кого она назвала *неволнительным,* очень огорчился и даже обиделся.

Говорят, это слово идет из актерской среды. Самые большие мастера нашей сцены, Станиславский, Вахтангов, Качалов, охотно применяли его, — правда, не к людям, но к пьесам и книгам.

«Не расстаюсь с томиком Ахматовой, — писал Качалов в 1940 году. — Много волнительного».

И в 1943 году:

«Волнительное впечатление осталось у меня от булгаковского «Пушкина».

В романе К. Федина «Необыкновенное лето» писатель Пастухов говорит:

«Волнительно! Я ненавижу это слово! Актерское слово! Выдуманное, несуществующее, противное языку».

* * *

Вскоре после войны появилось еще одно новое слово — *киоскер,* столь чуждое русской фонетике, что я счел его вначале экзотическим именем какого-нибудь воинственного вождя африканцев: Кио-Скер.

Оказалось, это мирный «работник прилавка», торгующий в газетном или хлебном ларьке.

Слово *киоск* существовало и прежде, но до *киоскера* в ту пору еще никто не додумывался.

* * *

Такое же недоумение вызывала во мне новоявленная форма: *вы́бора́* (вместо *вы́боры), догово́ра́* (вместо *догово́ры), лектора́* (вместо *ле́кторы).*

В ней слышалось мне что-то залихватское, бесшабашное, забубенное, ухарское.

Напрасно я утешал себя тем, что эту форму уже давно узаконил русский литературный язык.

— Ведь, — говорил я себе, — еще Ломоносов двести лет тому назад утверждал, что русские люди предпочитают окончание «а» «скучной букве» «и» в окончаниях слов:

облака, острова, леса вместо *облаки, островы, лесы.*

Кроме того, прошло лет сто, а пожалуй, и больше, с тех пор, как русские люди перестали говорить и писать: *домы, докторы, учи-*

тели, профессоры, слесари, юнкеры, пекари, писари, флигели и охотно заменили их формами: *домá, учителя́, профессорá, слесаря́, флигеля́, юнкерá, пекаря́* и т. д.[1].

Мало того: следующее поколение придало ту же залихватскую форму новым десяткам слов, таким, как: *бухгалтеры, томы, катеры, тополи, лагери, дизели*. Стали говорить и писать: *бухгалтерá, томá, катерá, тополя́, лагеря́, дизеля́* и т. д.

Если бы Чехов, например, услышал слово *томá,* он подумал бы, что речь идет о французском композиторе Амбруазе Тома.

Казалось бы, довольно. Но нет. Пришло новое поколение, и я услыхал от него:

шоферá, авторá, библиотекаря́, секторá, прибыля́, отпускá.

И еще через несколько лет:

выходá, супá, матеря́, дочеря́, секретаря́, плоскостя́, скоростя́, ведомостя́, возрастá, площадя́[2].

Всякий раз я приходил к убеждению, что протестовать против этих для меня уродливых слов бесполезно. Я мог сколько угодно возмущаться, выходить из себя, но нельзя же было не видеть, что здесь на протяжении столетия происходит какой-то безостановочный стихийный процесс замены безударного окончания *ы (и)* сильно акцентированным окончанием *а (я).*

И кто же поручится, что наши правнуки не станут говорить и писать:

крáна, актерá, медведя́, желудя́.

Наблюдая за пышным расцветом этой ухарской формы, я не раз утешал себя тем, что эта форма завладевает главным образом такими словами, которые в данном профессиональном (иногда очень узком) кругу упоминаются чаще всего: форма *тортá* существует только в кондитерских, *супá* – в ресторанных кухнях, *площадя́* – в домовых управлениях, *трактóра* и *скоростя́* – у трактористов.

Пожарные говорят: *факелá.* Электрики — *кабеля́* и *штепселя́.*

---

[1] В «Женитьбе» Гоголя (1836–1842) есть и *дома* (действие I, явление XIII) и *домы* (II, IV).

[2] По словам Тургенева, форма *площадя* с давних времен существовала в диалекте крестьян Орловской губернии: так назывались у них «большие сплошные массы кустов» (*И. С. Тургенев.* Собр. соч. Т. I. М., 1961, с. 9). Есть основание думать, что нынешнее слово *площадя* возникло независимо от этого орловского термина. Лев Толстой (в 1874 году) утверждал, что в «живой речи употребляется форма *воза,* а не *возы»* (Собр. соч., 1965. Т. XVII, с. 82). У Ивана Панаева в рассказе «Хлыщ высшей школы» (1858) читаем: «Первые *месяца* своего замужества» (см. *И. И. Панаев.* Избранные произведения. М., 1962, с. 492).

Певчие в «Спевке» Слепцова: *концертá, тенорá* (1863)[1].

Не станем сейчас заниматься вопросом, желателен ли этот процесс или нет, об этом разговор впереди, а покуда нам важно отметить один многознаменательный факт: все усилия бесчисленных ревнителей чистоты языка остановить этот бурный процесс или хотя бы ослабить его до сих пор остаются бесплодными.

Если бы мне даже и вздумалось сейчас написать *«тóмы* Шекспира», я могу быть заранее уверенным, что в моей книге напечатают: *«томá* Шекспира», так как *тóмы* до того устарели, что современный читатель почуял бы в них стилизаторство, жеманность, манерничание.

* * *

По-новому зазвучало слово *вроде*. Оно стало значить «словно», «будто», «кажется».

Они были *вроде* свои.

Дела твои *вроде* неплохие.

Вроде ты невзлюбил его.

Все *вроде* получилось невзначай[2].

Интересно, что в английской разговорной речи появилась в последнее время такая же форма: «she *sort of* began (похоже, что она начала), «I *sort of* can't believe it» (я все еще вроде сомневаюсь).

* * *

И новое значение словечка *зачитал*.

Прежде *зачитал* означало: замошенничал книжку, взял почитать и не отдал. И еще — ужасно надоел своим чтением: «он *зачитал* меня до смерти». А теперь: прочитал вслух на официальном собрании какой-нибудь официальный документ:

«Потом был *зачитан* проект резолюции».

Впрочем, как теперь выясняется, кое-кто — правда, в шутку — считает возможным применять этот термин и к чтению стихов:

---

[1] Д. Н. Шмелев находит, что я «не совсем прав». Он напоминает, что такие формы, как *ветрá, волосá, офицерá,* существуют с давнего времени и что у М. Горького в рассказе купца были *актерá* (см. интересную статью этого автора «Некоторые вопросы нормализации современного русского языка» в «Известиях Академии наук СССР» Отделения литературы и языка. Т. XXI. Вып. 5. М., 1962, с. 429). Но ведь я никогда не говорил, что превращение безударного *ы* в акцентированное *а* есть новшество. Я только отмечал, что темпы этого процесса необычайно ускорились и количество подверженных ему слов умножается с небывалой силой.

[2] *Василий Ажаев*. Предисловие к жизни. М., 1962, с. 25, 35, 48, 61.

«Слово для *зачтения* стихов собственного сочинения имеет академик Лагинов»[1].

* * *

Вдруг оказалось, что все дети называют каждого незнакомого взрослого: *дяденька, дядька:*

— Там какой-то *дяденька* стоит во дворе...

Мне потребовались долгие годы, чтобы привыкнуть к этому новому термину, вошедшему в нашу речь от мещанства.

Теперь я как будто привык, но не забуду, до чего меня поразила одна молодая студентка из культурной семьи, рассказывавшая мне о своих приключениях:

— Иду я по улице, а за мной этот *дядька*...

* * *

Прежде, обращаясь к малышам, мы всегда говорили: *дети*. Теперь это слово повсюду вытеснено словом *ребята*. Оно звучит и в школах, и в детских садах, что чрезвычайно шокирует старых людей, которые мечтают о том, чтобы дети снова стали называться детьми. Прежде *ребятами* назывались только крестьянские дети (наравне с солдатами и парнями).

Дома одни лишь ребята[2].

Было бы поучительно проследить тот процесс, благодаря которому в нынешней речи возобладала деревенская форма.

* * *

Для украинцев слово *дівчата* звучит поэтически. Меня всегда трогало знаменитое четверостишие Шевченко:

Рано-вранці новобранці
Виходили за село,
А за ними, молодими,
І дівча одно пішло.

Дівча среднего рода, как русское слово *дитя*. Этим с особенной силой подчеркивается чувство сострадания и нежности, которое великий поэт питает к этой обезумевшей от горя девушке, беспомощной, как малый ребенок:

І дівча одно пішло.

---

[1] *И. Грекова.* Под фонарем. М., 1966, с. 22. Впрочем, первоначальное значение слова *зачитал* по-прежнему осталось незыблемым. Оба значения мирно сосуществуют.

[2] *Н. А. Некрасов.* Полн. собр. соч. М., 1949. Т. III, с. 12.

Но в русском языке слова *дівча* нет. Поэтому слово *девчата* имеет иную экспрессию, которая на первых порах показалась мне очень вульгарной.

* * *

Глагол *мочь* стал все чаще заменяться глаголом *уметь*. Впервые это было отмечено Константином Фединым, который писал еще в 1929 году:

«Улица говорит: *«Сумеешь* ли ты прийти ко мне?» Газета пишет: «Пароход *не сумел* пробиться сквозь льды». Это вовсе не значит, что на пароходе сидел неумелый капитан или была низкопробная команда. Газета хочет сказать, что у парохода не было возможности пробиться сквозь льды, что он не мог это сделать, точно так же как уличный вопрос означает: «Можешь ли ты прийти ко мне?» и ничего общего с «умением прийти» в нем нет».

Далее Константин Федин рассказывает, как в Кисловодске один из курортных врачей огорошил писательницу Ольгу Форш вопросом, сумеет ли она принять нужное количество ванн.

«Что же здесь уметь? — возразила она. — Хитрости здесь нет никакой».

Думаю, что этот ответ остался непонятен врачу, который был простодушно уверен, что его вопрос означает: «Будет ли у вас возможность принять еще несколько ванн?»

* * *

Вместо *широкие массы читателей* возник небывалый *широкий читатель*.

* * *

Появилась в детском просторечии новая форма *слабó* («тебе *слабó* перепрыгнуть через эту канаву»).

Зародилась она, очевидно, в красноармейской среде во время гражданской войны:

— А слабó тебе в разведку пойти...

— Мне? Слабó?! Даешь! — и т. д.

Еще одно новшество в современном русском языке: наименование профессий, исполняемых женщинами, очень часто приобретает теперь мужское родовое окончание:

— Токарь по металлу Елена Шабельская.

— Мастер цеха Лидия Смирнова.

— Конструктор Галина Мурышкина.

— Прокурор Серафима Коровина.

То же происходит и с почетными званиями:

— Герой Труда Тамара Бабаева.

Так прочно вошли эти формы в сознание советских людей, что грубыми ошибками показались бы им такие формы, как «мастерица цеха», «героиня труда» и т. д. Прежде Анна Ахматова име-

новалась поэтессой, теперь и в газетах, и в журналах печатают: «Анна Ахматова — первоклассный поэт».

Много живых наблюдений над этой тенденцией современного языка собрано во вдумчивой статье доктора (но не докторши) юридических наук С. Березовской.

Впрочем, докторами и академиками женщины именовались и раньше.

* * *

Очень раздражала меня на первых порах новая роль слова *запросто*. Прежде оно значило: без церемоний.

— Приходите к нам *запросто* (то есть по-дружески).

Теперь это слово понимают иначе. Почти вся молодежь говорит:

— Ну это *зáпросто* (то есть: не составляет никакого труда).

* * *

Не стану перечислять все слова, какие за мою долгую жизнь вошли в наш родной язык буквально у меня на глазах.

Повторяю: среди этих слов немало таких, которые встречал я с любовью и радостью. О них речь впереди. А сейчас я говорю лишь о тех, что вызывали у меня отвращение. Сначала я был твердо уверен, что это слова-выродки, слова-отщепенцы, что они искажают и коверкают русский язык, но потом, наперекор своим вкусам и навыкам, попытался отнестись к ним гораздо добрее.

Стерпится — слюбится! За исключением слова *обратно* (в смысле опять), которое никогда и не притязало на то, чтобы войти в наш литературный язык, да пошлого выражения *я кушаю,* многие из перечисленных слов могли бы, кажется, мало-помалу завоевать себе право гражданства и уже не коробить меня.

Это в высшей степени любопытный процесс — нормализация недавно возникшего слова в сознании тех, кому оно при своем появлении казалось совсем неприемлемым, грубо нарушающим нормы установленной речи.

Очень точно изображает этот процесс становления новых языковых норм академик Яков Грот. Упомянув о том, что на его памяти принялись такие слова, как:

деятель,
почин,
влиятельный,
сдержанный,

ученый справедливо замечает:

«Ход введения подобных слов бывает обыкновенно такой: вначале слово допускается очень немногими; другие его дичатся,

смотрят на него недоверчиво, как на незнакомца; но чем оно удачнее, тем чаще начинает являться. Мало-помалу к нему привыкают, и новизна его забывается: следующее поколение уже застает его в ходу и вполне усваивает себе. Так было, например, со словом *деятель;* нынешнее молодое поколение, может быть, и не подозревает, как это слово при появлении своем, в 30-х годах, было встречено враждебно большею частью пишущих. Теперь оно слышится беспрестанно, входит уже в правительственные акты, а было время, когда многие, особенно из людей пожилых, предпочитали ему *делатель* (см., напр., сочинения Плетнева). Иногда случается, однако ж, что и совсем новое слово тотчас полюбится и войдет в моду. Это значит, что оно попало на современный вкус. Так было в самое недавнее время со словами: *влиять* (и *повлиять), влиятельный, относиться к чему-либо* так или иначе и др.».

Почему бы этому не случиться и с теми словами, о которых я сейчас говорил?

Конечно, я никогда не введу этих слов в свой собственный речевой обиход. Было бы противоестественно, если бы я, старый человек, в разговоре сказал, например, *договорá,* или: *томá,* или: *я так переживаю,* или: *я пошел,* или: *пока,* или: *я обязательно подъеду* к вам сегодня. Но почему бы мне не примириться с людьми, которые пользуются таким лексиконом?

Право же, было бы очень нетрудно убедить себя в том, что слова эти не хуже других: вполне правильны и даже, пожалуй, желательны.

— Ну что плохого, — говорю я себе, — хотя бы в коротеньком слове *пока?* Ведь точно такая же форма прощания с друзьями есть и в других языках, и там она никого не шокирует. Великий американский поэт Уолт Уитмен незадолго до смерти простился с читателями трогательным стихотворением «So long!», что и значит по-английски «Пока!». Французское à bientôt имеет то же самое значение. Грубости здесь нет никакой. Напротив, эта форма исполнена самой любезной учтивости, потому что здесь спрессовался такой приблизительно смысл: «Будь благополучен и счастлив, *пока* мы не увидимся вновь».

* * *

Я пробую спорить с собою, пробую подавить в себе свои привычные субъективные вкусы и, сделав над собою усилие, пытаюсь хоть отчасти примириться даже с коробящим меня словечком *зачитать.*

— Ведь, — говорю я себе, — теперь это слово приобрело специфический смысл, какого не было ни в одном производном от гла-

гола *читать;* смысл этот, мне сдается, такой: огласить одну или несколько официальных бумаг на каком-нибудь (большею частью многолюдном) собрании.

* * *

Да и с выражением *ну, я пошел* не так уж трудно примириться, как чудилось мне в первое время.

Великий языковед А. А. Потебня еще в 1874 году отыскал образцы этой формы в литовских, сербских, украинских текстах, а также в наших старорусских духовных стихах:

Молися ты Господу, трудися
За Алексея, Божия человека,
А я пошел во иншую землю.

Увидя это *я пошел* в древней песне, существующей по меньшей мере полтысячи лет, я уже не мог восставать против этого, как теперь оказалось, далеко не нового «новшества», узаконенного нашим языком с давних пор и совершенно оправданного еще в 70-х годах прошлого века одним из авторитетнейших наших лингвистов.

Впрочем, если бы эта странная форма и не была узаконена старинной традицией, все равно мне пришлось бы признать ее, так как она вошла в обиход даже наиболее культурных советских людей.

Не так-то легко оказалось побороть инстинктивное отвращение к формам: *инженера́, договора́, площадя́, скоростя́.*

Но и здесь я решил преодолеть свои личные вкусы и вдуматься во все эти слова беспристрастно.

— Для меня несомненно, — сказал я себе, — что массовое перенесение акцента с первых слогов на последние происходит в наше время неспроста. Деревенская, некрасовская Русь такой переакцентировки не знала: язык патриархальной деревни тяготел к протяжным, неторопливым словам с дактилическими окончаниями (то есть к таким словам, которые имеют ударение на третьем слоге от конца):

Порасста́влены там сто́лики точёные,
Поразо́стланы там ска́терти бра́ные.

На две строки целых шесть многосложных слов! Такое долгословие вполне отвечало эстетическим вкусам старозаветной деревни.

Этот вкус отразился и в поэзии Некрасова (а также Кольцова, Никитина и других «мужицких демократов»):

Всевынося́щего ру́сского пле́мени
Многострада́льная мать![1]

Недаром долгие, протяжные слова, соответствующие медлительным темпам патриархального быта, так характерны для русского песенного народного творчества минувших столетий. В связи с индустриализацией страны эти медлительные темпы изжиты: наряду с протяжной песней появилась короткая частушка, слова стали энергичнее, короче, отрывистее. А в длинных словах, к которым столько веков тяготела эстетика старорусских произведений народной поэзии — колыбельных и свадебных песен, былин и т. д., — ударения перекочевали с третьего слога (от конца) на последний. Начался планомерный процесс вытеснения долгих дактилических слов словами с мужским окончанием: вместо *ма́тери* стало *матеря́*, вместе *ска́терти – скатертя́*, вместо *то́поли—тополя́*, вместо *ме́сяцы – месяца́*.

Так что и эти трансформации слов, и эта тяга к наконечным ударениям исторически обусловлены давнишней тенденцией нашего речевого развития.

* * *

Еще в начале восьмидесятых годов Чехов писал: «адресы», «счеты». А в поэме Андрея Вознесенского в 1962 году появилась форма *мира́:*

Мощное око взирает в иные *мира́*.

Выше я высказал опасение, что недалеко то время, когда наши внуки начнут говорить *медведя́, актера́*.

Читатель В. Н. Яковлев (поселок Локоть) утешает меня, что этого никогда не случится.

«Заметьте, — пишет он, — тот, кто говорит *догово́р*, почти никогда не скажет *договора́*, потому что *догово́р* так и просит множественного числа *догово́ры*. Напротив, для слова *до́говор* естественнее множественное *договора́*. Точно так же: *шофёр – шофёры*, но *шо́фер – шофера́*. Ибо перенос ударения на последний слог во множественном числе никогда не происходит в словах с ударением на последнем слоге в единственном числе. От *мото́р* никому не придет в голову образовать множественное *моторá*, это совершенно исключено, так как ударение на последнем (корневом) слоге сохраняется. Го-

[1] Подробнее см. об этом в моем «Мастерстве Некрасова».

ворят *бухгалтерá*, но не *счетоводá; катерá*, но не *баркасá; крейсерá*, но не *линкорá*.

Следует ожидать, что такая же участь (перенос ударения) постигнет и *кран*, так как односложные существительные тоже затронуты тенденцией к переносу ударения. Но *актерá и медведя́* в литературном языке вряд ли когда-нибудь появятся. Особенно я настаиваю на этом в отношении слова *актёр*. Пока оно звучит именно так, множественное число всегда будет *актёры*. Другое дело, если бы со временем в единственном числе стали говорить *áктер*. Короче говоря: те слова, которые в единственном числе имеют ударение на последнем (корневом) слоге, сохраняют во множественном числе безударное окончание *ы*. Такой вывод я сделал из наблюдения над процессом переноса ударения и пока не вижу ни одного случая, который опровергал бы этот вывод».

Напрасно. Такие случаи есть. Вспомним, например, формы: *офицерá, инженерá, пароходá* и др., где окончание *а* присвоено тем существительным, которые в единственном числе имеют ударение на последнем слоге: *инженéр, офицéр, парохóд*.

Впрочем, таких случаев пока маловато, и, в общем, т. Яковлев прав.

Хотим мы этого или нет, не за горами то время, когда люди будут без всякой улыбки относиться к стишку, сочиненному мною в 20-х годах как пародия на малограмотный призыв одного редакционного служащего:

Приходите, авторá,
Подписать договорá.

* * *

Да и форма *я переживаю*, может быть, совсем не такой уж криминал. Ведь во всяком живом разговоре мы часто опускаем слова, которые легко угадываются и говорящим, и слушающим. Мы говорим: «Скоро девять» (и подразумеваем: часов). Или: «У него температура» (подразумеваем: высокая). Или: «Ей за сорок» (подразумеваем: лет). Или: «Мы едем на Басманную» (подразумеваем: улицу). «Это ясно как дважды два» (подразумеваем: четыре).

Такое опущение называется эллипсисом. Здесь вполне законная экономия речи. Вспомним другой переходный глагол, тоже в последнее время утративший кое-где свою переходность: *нарушать*.

Все мы слышим от кондукторов, милиционеров и дворников:

— Граждане, не нарушайте!

Подразумевается: установленных правил.

И другая такая же форма:

— Граждане, переходя улицу там, где нет перехода, вы подвергаетесь.

Эллипсис ли это, не знаю. Но *переживать*, уж конечно, не эллипсис: дополнение здесь не подразумевается, а просто отсутствует.

Тот, кто сказал: «Я переживаю», даже удивился бы, если бы его спросили, что́ именно он переживает: горе или радость. О радости не может быть и речи; *переживать* нынче означает: волноваться, тревожиться.

Как бы ни коробило нас это новое значение старого слова, оно так прочно утвердилось в языке, что реставрация былой формы, к сожалению, едва ли возможна.

Теперь мне даже странно вспомнить, как сердило меня на первых порах нынешнее словосочетание: *сто грамм*.

— Не сто грамм, а сто граммов! — с негодованием выкрикивал я.

Но мало-помалу привык, обтерпелся, и теперь эта новая форма кажется мне совершенно нормальной.

* * *

И сказать ли? Я даже сделал попытку примириться с русскими падежными окончаниями слова *пальто*.

Конечно, это для меня трудновато, и я по-прежнему тяжко страдаю, если в моем присутствии кто-нибудь скажет, что он нигде не находит *пальта* или идет к себе домой за *пальтом*.

Но все же я стараюсь не сердиться и утешаю себя таким рассуждением.

— Ведь, — говорю я себе, — вся история слова *пальто* подсказывает нам эти формы. В повестях и романах, написанных около середины минувшего века или несколько раньше, слово это печаталось французскими буквами:

«Он надел свой модный paletot».

«Его синий paletot был в пыли».

По-французски paletot — мужского рода, и даже тогда, когда это слово стало печататься русскими буквами, оно еще лет восемь или десять сохраняло мужской род и у нас. В тогдашних книгах мы могли прочитать:

«Этот красивый палето».

«Он распахнул свой осенний палето».

У Герцена в «Былом и думах» — *теплый пальто*[1].

---

[1] И. А. Гончаров в своих мемуарных заметках свидетельствовал: «Гость... сбросит с себя шинель или шубу (пальто тогда [в 30-х годах девятнадцатого века. — *К. Ч.*] не было известно...)». — («Воспоминания». Полн. собр. соч. Т. 9, с. 67). К концу 30-х годов стали писать paletot, а к началу 40-х — палето: «На картинке парижских мод... изображен новый палето» («Вестник парижских мод», 1840, № 47). Профессор П. Я. Черных в «Очерке русской исторической лексикологии»

Но вот после того, как пальто стало очень распространенной одеждой, его название сделалось общенародным, а когда народ ощутил это слово таким же своим, чисто русским, как, скажем, *яйцо, колесо, молоко, толокно,* он стал склонять его по правилам русской грамматики: *пальтá, пальту, пальтом* и даже *пóльта.*

— Что же здесь худого? — говорил я себе и тут же пытался убедить себя новыми доводами. — Ведь русский язык настолько жизнеспособен, здоров и могуч, что тысячу раз на протяжении веков самовластно подчинял своим собственным законам и требованиям любое иноязычное слово, какое ни войдет в его орбиту.

В самом деле. Чуть только он взял у татар такие слова, как *тулуп, халат, кушак, амбар, сундук, туман, армяк, арбуз,* ничто не помешало ему склонять эти чужие слова по законам русской грамматики: *сундук, сундука, сундуком.*

Точно так же поступил он со словами, которые добыл у немцев, с такими, как *фартук, парикмахер, курорт.*

У французов он взял не только *пальто,* но и такие слова, как *бульон, пассажир, спектакль, пьеса, кулиса, билет,* – так неужели он до того анемичен и слаб, что не может распоряжаться этими словами по-своему, изменять их по числам, падежам и родам, создавать такие чисто русские формы, как *пьеска, закулисный, безбилетный, бульонщик, сундучишко, курортник, гуманность* и проч.

Конечно, нет! Эти слова совершенно подвластны ему. Почему же делать исключение для слова *пальто,* которое к тому же до того обрусело, что тоже обросло исконно русскими национальными формами: *пальтишко, пальтецо* и т. д.

Почему не склонять это слово, как склоняется, скажем, *шило, коромысло, весло?* Ведь оно принадлежит именно к этому ряду существительных среднего рода.

Пуристы же хотят, чтобы оно оставалось в ряду таких несклоняемых слов, как *домино, депо, кино, трюмо, манто, метро, бюро* и т. д. Между тем оно уже вырвалось из этого ряда, и нет никакого резона переносить его обратно в этот ряд.

Впрочем, и *метро,* и *бюро,* и *депо,* и *кино* тоже не слишком-то сохраняют свою неподвижность. Ведь просторечие склоняет их по всем падежам:

— В депé — танцы.

— Завтра на бюрé рассмотрим!

— Я лучше метрóм поеду!

Сравни у Маяковского:

цитатами из Герцена и Писемского доказывает, что словом пальто первоначально обозначалась домашняя комнатная одежда (указ. соч., с. 177).

Я,
товарищи,
из военной бюры.
(«Хорошо!»)

И у Шолохова:

«— У нас тут не скучно: если кина нет, дед его заменит».

Возникли эти формы не со вчерашнего дня.

Еще в «Войне и мире» Льва Толстого:

«— Читали немножко, а теперь, — понизив голос, сказал Михаил Иванович, — у бюра, должно, завещанием занялись».

В драме «Поздняя любовь» А. Н. Островского:

«— Эка погодка! В легоньком пальте теперь... Ой-ой!»

У него же в комедии «Лес»: «пальты коротенькие носит».

Русский язык вообще тяготеет к склонению несклоняемых слов. Не потому ли, например, создалось слово *кофий*, что *кофе* никак невозможно склонять? Не потому ли кое-где утвердились формы *радиво* (вместо *радио)* и *какава* (вместо *какао),* что эти формы можно изменять по падежам?

Всякое новое поколение русских детей изобретает эти формы опять и опять. Четырехлетний сын профессора Гвоздева называл радиомачты — *радивы* и твердо верил в склоняемость слова *пальто,* вводя в свою речь такие формы, как *в пальте, пальты.* Воспитывался он в высококультурной семье, где никто не употреблял этих форм.

III

Так убеждал я себя, и мне казалось, что все мои доводы неотразимо логичны.

Но, очевидно, одной логики мало для принятия или непринятия того или иного языкового явления. Существуют другие критерии, которые сильнее всякой логики.

«Иногда, — говорит профессор П. Я. Черных, — новшество, вполне приемлемое с точки зрения логики языка, все же не удерживается в речевом обиходе, отвергается «языковым коллективом»[1].

Мы можем сколько угодно доказывать и себе и другим, что то или иное слово и по своему смыслу, и по своей экспрессии, и по своей грамматической форме не вызывает никаких нареканий. И все же по каким-то особым причинам человек, который произнесет это слово в обществе образованных, культурных людей, скомпрометирует себя в их глазах. Конечно, формы словоупотребления чрезвычайно меняются, и трудно предсказать их судьбу, но всякий, кто скажет, например, в этом году *выборá* или *офице-*

[1] «Русский язык в школе», 1962, № 4, с. 113.

рá, сразу зарекомендует себя как человек не очень высокой культуры.

И как бы ни были убедительны доводы, при помощи которых я пытался оправдать склоняемость слова *пальто,* все же, едва я услыхал от одной очень милой медицинской сестры, что осенью она любит ходить *без пальта,* я невольно почувствовал к ней антипатию.

И тут мне сделалось ясно, что, несмотря на все свои попытки защитить эту, казалось бы, совершенно законную форму, я все же в глубине души не приемлю ее. Ни под каким видом, до конца своих дней я не мог бы ни написать, ни сказать в разговоре: *пальта, пальту* или *пальтом.*

И нелегко мне было бы почувствовать расположение к тому человеку — будь он врач, инженер, литератор, учитель, студент, — который скажет при мне:

— Он смеялся в мой адрес.

Или:

— Матеря́ пришли на выбора́.

Может быть, в будущем, в 70-х годах, эти формы окончательно утвердятся в обиходе культурных людей, но сейчас, в 1967 году, они все еще ощущаются мною как верная примета бескультурья!

Что же касается таких форм, как *пока, я пошел, вроде дождик идет* и др., их несомненно пора амнистировать, потому что их связь с той средой, которая их породила, успела уже всеми позабыться и, таким образом, из разряда просторечных и жаргонных они уже прочно вошли в разряд литературных, и нет ни малейшей нужды изгонять их оттуда.

«Литературный язык, — говорит советский филолог Т. Винокур, — ни в коем случае нельзя понимать как язык только художественной литературы. Это понятие более широкое... Сюда входит язык научной, художественной, публицистической литературы, язык докладов, лекций, устная речь *культурных, образованных людей*».

Глава вторая
МНИМЫЕ БОЛЕЗНИ И ПОДЛИННЫЕ

I

— Господи, какой кавардак! — воскликнула на днях одна старуха, войдя в комнату, где пятилетние дети разбросали по полу игрушки.

И мне вспомнилась прелюбопытная биография этого странного слова.

В семнадцатом веке *кавардаком* называли дорогое и вкусное яство, которым лакомились главным образом цари и бояре.

Но миновали годы, и этим словом стали называть то отвратительное варево, вроде болтушки, которым казнокрады-подрядчики военного ведомства кормили голодных солдат. В болтушку бросали что попало: и нечищеную рыбу (с песком!), и сухари, и кислую капусту, и лук. Мудрено ли, что словом *кавардак* стали кое-где именовать острую боль в животе, причиненную скверной едой!

А потом, еще через несколько лет, к тому же слову прочно прикрепилось значение: бестолочь, неразбериха, беспорядок, неряшество.

Об этом поведал читателям известный лингвист Б. А. Ларин[1].

В той же статье излагается диковинная биография слова *семья*.

В дофеодальную, родо-племенную эпоху это слово означало «коллектив родни».

После внедрения феодализма смысл слова резко изменился. Оно стало означать «слуги», «рабы», «челядь». В одном старорусском документе читаем:

«Взяли его, Сеньку, в полон татаровья с женою и с 2 детьми и со всею семьею» (1660).

Из чего следует, что ни жена, ни дети не назывались в то время семьей.

Наряду с этим у слова *семья* появилось новое значение: оно стало синонимом *жены*. В одном тексте так и сказано, что некий Евтропьев внес столько-то рублев в монастырь за детей и *за семью свою Матрену,* а в другом тексте другая жена называется *семья Агриппина*. Это значение слова *семья* сберeглось и в фольклоре:

Здравствуй, Добрыня сын Никитинич,
Со своею да с любой семьей —
С той было Маринушкой Кайдальевной.

Причем одновременно с этим значением (семья-жена) сохранялось и основное значение (семья-родня). Впоследствии первое из этих значений было отброшено, пренебрежено и забыто. Говорят, оно доживает свой век кое-где на Дону и в Поволжье.

Когда читаешь такие биографии слов, окончательно утверждаешься в мысли, что русский язык, как и всякий здоровый и сильный организм, весь в движении, в динамике непрерывного роста.

---

[1] *Б. А. Ларин.* Из истории слов. Сб.: Памяти академика Л. В. Щербы. Л., 1951, с. 191–200.

Одни его слова отмирают, другие рождаются, третьи из областных и жаргонных становятся литературными, четвертые из литературных уходят в просторечие, пятые произносятся совсем по-другому, чем произносились лет сорок назад, шестые требуют других падежей, чем это было, скажем, при Жуковском и Пушкине.

Нет ни на миг остановки, и не может быть остановки.

Здесь все движется, все течет, все меняется. И только пуристы из самых наивных всегда воображают, что язык — это нечто неподвижное, навеки застылое — не бурный поток, но стоячее озеро.

Академик В. В. Виноградов уже много лет печатает (к сожалению, редко) краткие очерки под общим заглавием «Из истории русской литературной лексики». Эти очерки помогают читателю не только проследить те пути и перепутья, по которым приходилось брести иному старинному русскому слову, покуда оно не нашло современного смысла, но и уразуметь, как многообразны процессы, при помощи которых наш язык непрерывно, безостановочно, из эпохи в эпоху обновляет свой словарный состав.

«При изучении конкретной истории отдельных слов, — справедливо говорит академик Виноградов, — обнаруживаются те многомиллионные ручьи и потоки, которые с разных сторон — из глубин народной жизни и устного народного творчества, из быта и культуры разных слоев общества, из разных областей профессионального труда, из сочинений крупнейших писателей — несут новые формы выражения и выразительности, новые мысли, новые слова и значения в «едва пределы имеющее море» (как выразился Ломоносов) русского литературного языка».

В этих этюдах ученый подробно рассказывает, каким образом, например, слово *веянье* из термина, относящегося к деревенским работам, сделалось термином философским, а потом освободилось от философской окраски и стало (преимущественно во множественном числе) означать «господствующие в обществе взгляды», причем чаще всего сочеталось с прилагательным *новые* («новые веянья», «новейшие веянья»).

Так же поучительны богатые приключениями биографии слов и выражений: *на мази, ахинея, свистопляска, кисейная барышня, стрельнуть, отсебятина* и многие другие, исследованные В. В. Виноградовым в их живой и многосложной динамике.

О такой же трансформации множества старых речений говорит Л. Боровой в своей увлекательной книге «Путь слова», содержание которой раскрыто в подзаголовке «Очерки о старом и новом в языке русской советской литературы».

Лексика каждой эпохи изменчива, и ее невозможно навязывать позднейшим поколениям. И кто же станет требовать, чтобы слово *кавардак* воспринималось сегодня как «лакомое блюдо именитых бояр» или как «боль в животе». Прежние смысловые значения слов исчезают бесследно, язык движется вперед без оглядки — в зависимости от изменений социального строя, от завоеваний науки и техники и от других чрезвычайно разнообразных причин.

II

Огулом осуждая современную речь, многие поборники ее чистоты любят призывать молодежь:

— Назад к Пушкину!

Как некогда их отцы призывали:

— Назад к Карамзину!

И их деды:

— Назад к Ломоносову!

Эти призывы никогда не бывали услышаны.

Конечно, Пушкин на веки веков чудотворно преобразил нашу речь, придав ей прозрачную ясность, золотую простоту, музыкальность, и мы учимся у него до последних седин и храним его заветы как святыню, но в его лексике не было и быть не могло тысячи драгоценнейших оборотов и слов, созданных более поздними поколениями русских людей.

Теперь мы уже не скажем вслед за ним: *скрып, дальный, тополы, чернилы, бревны, турков*.

Мы утратили пушкинское слово *пришед* (которое, впрочем, в ту пору уже доживало свой век).

Мы не употребляем слова *позор* в смысле *зрелище* и слова *плеск* в смысле *аплодисменты*.

Были у Пушкина и такие слова, которые в его эпоху считались вполне литературными, утвердившимися в речи интеллигентных людей, а несколько десятилетий спустя успели перейти в просторечие; он писал: *крылос, разойтиться, захочем*.

И вспомним двустишие из «Евгения Онегина»:

Все, чем для прихоти обильной
Торгует Лондон щепетильный...

Посмотрев в современный словарь, вы прочтете, что *щепетильный* – это «строго принципиальный в отношениях с кем-нибудь».

Между тем во времена Пушкина это значило: галантерейный, торгующий галантерейными товарами — галстуками, перчатками, лентами, гребенками, пуговицами.

И *ярём*, и *стогны*, и *вежды*, и *вотще*, и *алкать*, и *ярмонка*, и *нашед*, и *времян*, и *пиит*, и *карла*, и *перси*, и *пени*, и *денница*, и *плески*, и *подъемлют*, и *десница*, и *пламень*, и *длань*, и другие слова, все еще жившие в языке той эпохи (хотя и тогда ощущавшиеся чуть-чуть архаичными), давно уже стали достоянием истории, и, конечно, никто из современных писателей не введет их в свои сочинения на том основании, что эти слова — пушкинские.

И после Пушкина — сколько появилось оборотов и слов, которые, отслужив свою недолгую службу, либо переосмыслялись, либо исчезали совсем!

Взять хотя бы слово *плакат*. Кто не знает этих уличных ослепительно ярких, разноцветных картин, нарисованных с агитационными или рекламно-коммерческими целями? Мы так привыкли к *плакатам*, к *плакатной* живописи, *плакатным* художникам, мы так часто говорим: «это слишком *плакатно*», или: «этому рисунку не хватает *плакатности*», что нам очень трудно представить себе то сравнительно недавнее время, когда плакатами назывались паспорта для крестьян и мещан.

Между тем, если вы возьмете словарь Даля, вышедший в обновленной редакции в 1911 году, вы не без удивления прочтете:

«Плакат, м. (нем. Plakat), паспорт (!) для людей податного сословия» (!!).

Это все, что в начале двадцатого века авторитетный русский словарь считал нужным сказать о плакате.

И еще пример. Молодое поколение (да и то, что постарше) давно освоилось с такими формами, как: *«Звонила* Вера, что завтра уезжает», или *«Позвони* Еремееву, чтобы прислал чемодан», но еще Чехов не знал этих форм. Долгое время не знал он и формы «говорить по телефону». Он писал: «Сейчас в телефон говорила со мной Татаринова» (19, 231[1]); «Альтшуллер говорил в телефон» (19, 231); «Сейчас говорил в телефон гурзуфский учитель» (19, 280); «Сейчас говорил в телефон с Л. Толстым» (19, 186) и т. д.

Та же форма в его «Рассказе неизвестного человека»:

---

[1] Первая цифра в скобках означает том, вторая — страницу Полного собрания сочинений и писем А. П. Чехова. М., 1946—1951.

«Я заказывал в ресторане кусок ростбифа и говорил в телефон Елисееву, чтобы прислали нам икры, сыру, устриц и проч.» (8, 180).

Изменение микроскопическое, почти неприметное: замена одного крохотного словечка другим, но именно путем безостановочного изменения микрочастиц языка меняется его словесная ткань.

Иногда привычные слова вдруг приобретают новый смысл, который более актуален, чем прежний. Таково, например, слово *спутник,* которое внезапно прогремело на всех континентах в качестве всемирного термина, применяемого к искусственным небесным телам, из-за чего первоначальное, старое, «земное» значение этого слова сразу потускнело и зачахло. В нашей стране уже растет поколение, которое даже не слыхало о том, что в жизни бывают *спутники,* не имеющие отношения к космосу.

Как-то в одной из своих лекций о Чехове я, выступая перед радиослушателями, сказал между прочим, что его обокрали дорожные спутники. Четырехлетний житель Севастополя, Вова, случайно услыхал эту фразу, и на лице его появилось выражение ужаса:

— Мама, ты слышишь? Спутника обокрали!

Первоначальное значение этого слова, еще недавно такое живое и ясное, для Вовы, как и для миллиона других его сверстников, просто не существует и не имеет права существовать.

Оно вытеснено новым значением, таким победоносным и величественным.

Да и взрослые, насколько удалось мне заметить, избегают употреблять это слово в том смысле, в каком оно употреблялось до запуска искусственных спутников. Можно быть твердо уверенным, что в настоящее время Горький не озаглавил бы своего рассказа «Мой спутник», а Вера Панова не назвала бы свою повесть: «Спутники». Старик Жуковский, живи он теперь, не призывал бы нас хранить благодарную память

О милых спутниках, которые наш свет
Своим сопутствием для нас животворили...

Ибо это слово переродилось в один-единственный день, нанеся значительный ущерб своему первоначальному смыслу.

Точно такая же судьба постигла слово *шофёр.* Современному читателю кажется фантастически странной фраза Григоровича, сказанная в 1845 году Достоевскому:

— Я ваш клакер-шофер.

Автомобилей тогда и в помине не было. Так что, называя себя шофером Достоевского, Григорович отнюдь не хотел сказать, что он водитель персональной машины автора «Бедных людей».

Французское слово *шофёр* (chauffeur) значило тогда *кочегар, истопник* (буквально: «тот, кто согревает»). Григорович именно эту роль и приписывал себе — роль разогревателя славы своего великого друга.

Но вот во Франции появились автомобили, и слово *шофер* получило новый, неожиданный смысл, а старый смысл понемногу позабылся, и теперь во всем мире оно означает: водитель автомобильного транспорта.

Оттого-то не существует таких словарей, о которых мы могли бы сказать, что в них помещается весь словарный капитал того или иного народа, даже в том случае, если словарь называется полным. Превосходный «Словарь русского языка», составленный С. И. Ожеговым, вышел четвертым изданием в 1960 году, между тем теперь стало ясно, что он требует поправок, перемен, дополнений. Например, о *космонавте* в словаре говорится:

«Тот, кто будет совершать полеты в космос».

Теперь это б у д е т уже устарело. Теперь о космонавте необходимо писать:

«Тот, кто с о в е р ш а е т полеты в космос»[1].

* * *

Революция очистила наш язык от таких унижающих человеческое достоинство слов, как *жид, малоросс, армяшка, инородец, проситель, простонародье, прислуга, лакей, мужичьё* и т. д. Из действующих они сразу же стали архивными. Исчезли *самоеды* и *сарты*, то есть те презрительные клички, которыми в самодержавной России именовались ненцы и узбеки.

А вместе с ними и такие подобострастные формулы, утверждавшие неравенство людей, как *милостивый государь, господин, ваш покорный слуга, покорнейше прошу, покорнейше благодарю, соблаговолите, соизвольте, извольте, честь имею быть* и т. д.

А также: *ваша светлость, ваше сиятельство, ваше благородие, ваше высокопревосходительство* (сохранившиеся у нас лишь в языке дипломатов) и т. д.

Уничтожено унизительное слово *прошение.*

Вместо *чернорабочий* стали говорить *разнорабочий.*

Огромным содержанием насыщены такие новые слова, которые вошли в языки всего мира, как *Советы, советский, колхоз, комсомол, пятилетка, большевик, спутник, прилуниться* и т. д.

---

[1] В 1972 г. словарь С. И. Ожегова был переиздан в измененном и дополненном виде. В частности, слово *космонавт* получило в новом издании такое толкование «тот, кто с о в е р ш а е т полеты в космическое пространство». *(Примеч. ред.).*

Впервые в истории нашей планеты русский язык становится языком всемирного значения. Трудно представить себе в настоящее время какой-нибудь университет или колледж в Англии, в США, во Франции, в Италии, в Швеции, где бы не было кафедры (или нескольких кафедр) русского языка и словесности и где эти кафедры не привлекали бы самую широкую массу студенчества.

«В настоящее время, — говорит академик В. В. Виноградов, — в сознании всего человечества именно русский язык становится действенным средством для всестороннего, углубленного понимания в области развития социалистических идей... Русский язык стал интернациональным языком, языком межгосударственного общения и культурно-идеологического взаимодействия между всеми народами Советского Союза. Русский язык распространяется везде в странах Запада и Востока. Интерес к его изучению возрастает на всех материках нашей планеты».

А такие народы, как таджики, узбеки, азербайджанцы, казахи, дагестанцы, туркмены и многие другие, охотно и радушно ввели в свой речевой обиход тысячи русских слов — философских, общественно-политических, научных, технических терминов, а также иноязычных, уже обруселых.

С ростом и укреплением советской государственности многие старинные слова, отмененные на первых порах революционными массами, снова были введены в обиход, так как те мрачные ассоциации, которые эти слова вызывали в народе, уже забылись новым поколением советских людей. Так, «в связи с заменой названия армии вышли из употребления слова *красногвардеец* и *красноармеец,* их заменило слово *солдат.* Появились много лет не употреблявшиеся слова: *воин, рядовой, гвардии рядовой, гвардеец, воинство, кавалер ордена, ополченец* и др.

Возродились такие слова, как *полковник, подполковник, генерал. Комиссариаты* заменились *министерствами, комиссары – министрами. Полпредства* переименованы в *посольства, полпреды* – в *послов»*[1].

А некоторые слова позабылись, исчезли: *военспец, деткор, румчерод, гаврилка* (воротничок)[2], *керенка, максимка* (поезд), *мешочничать* и т. д., и т. д., и т. д.

---

[1] *В. Ф. Алтайская.* Переходные явления в лексике русского языка послеоктябрьского периода. — «Русский язык в школе», 1960, № 5, с. 16—17. Почти все последние примеры заимствованы из этой статьи. В ней дана глубоко продуманная мотивировка каждой из происшедших в языке перемен.

[2] Нынче *гаврилкой* в просторечии именуется галстук.

III

Все это так. Этого нельзя забывать. Каждый живой язык, если он и вправду живой, вечно движется, вечно растет.

Но одновременно с этим в жизни языка чрезвычайно могущественна и другая тенденция, прямо противоположного свойства, столь же важная, столь же полезная. Она заключается в упорном и решительном сопротивлении новшествам, в создании всевозможных плотин и барьеров, которые сильно препятствуют слишком быстрому и беспорядочному обновлению речи.

Без этих плотин и барьеров язык не выдержал бы напора бесчисленного множества слов, рождающихся каждую минуту. Он весь расшатался бы, превратился бы в хаос, утратил бы свой целостный, монолитный характер. Только этой благодатной особенностью нашего языкового развития объясняется то, что, как бы ни менялся язык, какими бы новыми ни обрастал он словами, его общенациональные законы и нормы в основе своей остаются устойчивы, неизменны, незыблемы:

Как сильно буря ни тревожит
Вершины вековых древес,
Она ни долу не положит,
Ни даже раскачать не может
До корня заповедный лес.
(Некрасов)

Пускай она, эта буря, и повалит какую-нибудь одряхлевшую сосну или ель. Пускай где-нибудь под тенью дубов разрастется колючий бурьян. Лес все же останется лесом, какая бы судьба ни постигла его отдельные деревья или ветви. Даже в те эпохи, когда в язык проникает наибольшее число новых оборотов и терминов, а старые исчезают десятками, он в главной своей сути остается все тем же, сохраняя в неприкосновенности золотой фонд и своего словаря, и своих грамматических норм, выработанных в былые века. Сильный, выразительный и гибкий язык, ставший драгоценнейшим достоянием народа, он мудро устойчив и строг.

Вспомним, например, романы Достоевского: сколько там новых словечек и слов! И *шлёпохвостница,* и *окраинец,* и *слепондас,* и *куцавеешный,* и какое-то *всемство* и проч. Но, кроме слова *стушеваться,* ни одно не перешло из сочинений писателя в общенациональный литературный язык[1].

[1] *А. Г. Горнфельд.* Новые словечки и старые слова. Пг., 1922, с. 28–33. К этим словам можно присовокупить и другие неологизмы Достоевского: *юношественный, картавка.*

То же случилось и с теми словами, которые изобрел Маяковский: *громадьё, нагаммить, стодомый, крикогубый* и многие десятки других. Стихи Маяковского завоевали себе всемирную славу, их знает наизусть вся страна, но ни одно из этих слов не привилось в языке, хотя под пером у поэта они хороши и естественны.

Лет тридцать назад В. З. Овсянников отметил в своем словаре[1] такие новые слова, как *своевина, царщина, викжеляние.* Но народ не утвердил этих новшеств, и новые слова оказались словами-времянками. Вообще количество новых выражений и слов, каким бы огромным ни казалось оно современникам, не идет ни в какое сравнение с количеством тех выражений и слов, которые пребывают в веках неизменными. Народное чутье, народный вкус — суровые регуляторы речи, и если бы не эта суровость, язык в каких-нибудь пять — десять лет весь зарос бы словесной крапивой. Оттого-то, несмотря ни на какие *денницы* и *вежды,* пушкинский язык ощущается нами как современный, сегодняшний: его спасла приверженность народа к устойчивым традициям своего языка.

В каждую эпоху литературный язык представляет собой равнодействующую этих двух противоположных стремлений, одинаково законных и естественных: одно — к безудержному обновлению речи, другое — к охране ее старых, испытанных, издавна установленных форм. Оба стремления, проявляясь с одинаковой силой, обрекли бы наш язык на абсолютный застой, неподвижность. Сила новаторов все же во всякое время превышает силу консерваторов — это-то и обеспечивает языку его правильный рост. Все дело в пропорции, в норме, в гармонии *да* и *нет.* Здесь то раздвоение единого и единство противоположностей, которое и составляет самую суть диалектики.

Так как в нашу эпоху обновление речи происходит очень уж бурными темпами, блюстители ее чистоты со своей стороны принимают героические меры, чтобы хоть немного сдержать небывалый напор новых оборотов и слов, хлынувших с неистовой силой в нашу разговорную и литературную речь.

К великому моему удивлению, нашлись чудаки, которые вообразили, что, если язык пребывает в непрерывном движении, если с каждой эпохой меняются и формы и значения изрядного количества слов, они, эти люди, имеют полное право трепать языком наобум, по своему произволу, как вздумается, не подчиняясь установленным нормам.

— И кто может заставить меня придерживаться каких-то там

---

[1] *В. З. Овсянников.* Литературная речь. Толковый словарь современной общелитературной фразеологии. М., 1935.

правил, — сказала мне с глубоким убеждением одна шустрая московская школьница, — раз я наверное знаю, что завтра от этих правил и следа не останется и на смену им придут другие, которые, в свою очередь, через несколько лет уступят свое место другим.

Возражение нелепое. С таким же правом школьница могла бы спросить: для чего шить себе новое платье, если лет через десять оно станет старомодною ветошью? Как бы ни изменялись слова, в каждую данную эпоху существуют очень определенные, очень твердые нормы правильной речи образованного, культурного общества, которые для каждого из нас обязательны.

Конечно, мы не в силах сказать, как изменится русская лексика в 70-х и 80-х годах нашего двадцатого века и какой она будет в конце двадцать первого, но теперь, в 1967 году, темным дикарем и невеждой покажется нам человек, который скажет нам при первой же встрече, что ему «не *ндравится* тот *секлетарь*, который *шлендает* сейчас по *калидору*». Одной своей фразой этот правнук или внук Смердякова сигнализирует нам, что он вращается в грубой и пошлой среде и что весь он облеплен, как грязью, ее отвратительной лексикой.

Точно так же всякий образованный человек отшатнется, как от дикаря и невежды, от субъекта, который скажет в нашем присутствии: *«одень* перчатки», или *«я кушаю»*, или *«капитализьм»*, или «он гулял без *пальта»* и т. д.

Все это было хоть отчасти простительно в старые годы, когда народ был забит и неграмотен, но теперь, когда в нашей стране население уже прошло через бесчисленные школы, институты, университеты и техникумы, невежество нужно считать не бедой, а виной, и нет никаких оправданий для тех, кто позволяет себе искажать и коверкать одно из самых ценных достояний нашей народной культуры — язык. Правильная литературная речь сделалась нынче всеобщей обязанностью.

Теперь малейшее отклонение от правильной речи, допущенное тем или иным человеком, служит для нас неопровержимым доказательством его принадлежности к низменной, отсталой и вульгарной среде, потому что наша речь лучше всякого паспорта определяет личность любого из нас. Пусть ко мне в комнату войдет незнакомец, и я по его речи в первые же десять минут определю духовную его биографию и увижу, начитанный ли он человек, вращается ли он в культурной среде или он забулдыга, водящий компанию с невеждами...

Поэтому нельзя не сочувствовать борцам за чистоту языка. Их заслуги велики и бесспорны. Дети в возрасте «от двух до пяти» никогда не могли бы с таким совершенством, в такие сказочно ко-

роткие сроки овладеть самыми тонкими, самыми сложными формами правильной речи, если бы их деды и бабки, матери и отцы не взяли на себя (даже не подозревая об этом!) роли строгих и неутомимых пуристов, приобщающих их к этим формам («Так не говорят», «Нужно не так, а вот этак»).

Здесь вековечная заслуга пуристов.

А если в пылу своей борьбы с сорняками они хватают порой через край и пытаются истребить даже такие слова, которые не подлежат истреблению, разве это не служит живейшим свидетельством, какой требовательной и тревожной любовью любят они свой язык?

Нынче их любовь проявляется с особенной силой, так как многие из них давно уже прониклись печальным сознанием, что в последнее время наш великолепный язык подвергается систематической порче.

IV

Борьба за нерушимые языковые традиции — одна из самых насущных, злободневных задач нашей нынешней общественной жизни. Никогда еще разрешение этой задачи не казалось более важным и нужным, чем нынче.

В этом легко убедиться, хотя бы бегло взглянув на полки и витрины книжных лавок.

Никогда еще не выходило такого множества книг, диссертаций, популярных брошюр, газетно-журнальных статей, стремящихся так или иначе повысить нашу языковую культуру.

Одна за другою появляются в Москве, в Ленинграде, в Иркутске, в Вологде, в Минске, в Донецке разнообразные книги под однообразными заголовками: «Вопросы культуры речи», «Нормы культурной речи», «Культура речи», «О культуре русской речи», «Культура речи и стиль» и снова «Культура речи», и каждая из них борется за правильную, чистую русскую речь[1].

Сектор современного литературного языка и культуры речи Академии наук СССР стал выпускать под руководством профессора С. И. Ожегова серию популярных сборников «Вопросы культуры речи». К широкому обсуждению этих вопросов редакция стремится привлечь педагогов, писателей, научных, технических и театральных работников.

---

[1] См., например: *В. Д. Кудрявцев.* Культура речи (Иркутск); *С. К. Евграфов.* О культуре речи (Пенза); *Г. И. Рихтер.* Нормы литературной речи, по преимуществу разговорной (Донецк), и мн. др.

Чрезвычайно ценной представляется мне другая работа научных сотрудников того же сектора Академии наук СССР (Л. П. Крысина, Л. И. Скворцова, при участии Н. И. Тарабасовой), вышедшая под редакцией проф. С. И. Ожегова, — «Правильность русской речи» (М., 1962).

Самое слово СЛОВО стало одним из актуальнейших слов. Это видно даже по заголовкам тех книг, которые в таком изобилии появились в последние годы: «Путь слова» Л. Борового, «Слово о словах» Льва Успенского, «В мире слов» Б. Казанского, «Из жизни слов» Эд. Вартаньяна, «Как делаются слова» Е. М. Земской и т. д.

Причем в большинстве случаев все это не какие-нибудь скороспелки: в их основе — многолетние раздумья над прихотливыми судьбами русского слова. И Боровой, и Казанский, и Успенский любовно собрали — «по зернышку» — огромный языковой материал. Необычайная новизна их исследований заключается в том, что эти исследования предназначены не для специалистов-филологов, а для самой широкой читательской массы.

Это показывает, что широкие массы — впервые за всю историю русской культуры — страстно заинтересовались своим родным языком и жаждут во что бы то ни стало понять, каков его исторический путь, каковы его законы и требования.

Каждую из этих книг я назвал бы «Занимательная лингвистика», так как они принадлежат к той же категории популярных изданий, что и «Занимательная химия», «Занимательная геометрия», «Занимательная физика», которые пользуются у нас заслуженной славой. Их главная задача не столько в том, чтобы приобщить читателя к теоретическим течениям и веяниям современной лингвистики, сколько в том, чтобы научить его думать о родной речи, о ее красотах, причудах и принципах.

Всех других авторов превзошел (по части занимательного стиля) талантливый языковед М. В. Панов, умудрившийся изложить самые трудные проблемы русской орфографии так остроумно и весело, с таким изобилием затейливых шуток, озорных анекдотов, что его серьезная, глубокомысленная книга, обогащающая читателя целым комплексом идей и знаний, воспринимается как сочинение юмориста: смеешься буквально на каждой странице. Характерно забавное заглавие книги: «И все-таки она хорошая!». В полной гармонии с этим общим заглавием — названия отдельных глав: «Страна Опельсиния», «Писателям можно», «Пусть будет другой сосед» и т. д. Это не мешает книге быть подлинно научной в высшем значении слова.

От большинства популяризаторских сочинений названные книги отличаются тем, что они не пересказывают фактов и сведений, полученных из вторых рук. Это книги творческие. Боровой,

например, в своих интересных этюдах по истории советской лексики опирается исключительно на с в о и разыскания. И главное — все они обращены к неискушенным читателям, которые сроду не занимались никакой филологией. Таковы же две прелестные книги Измаила Уразова «Почему мы так говорим?» (1956 и 1962).

Высшая партийная школа при ЦК КПСС издала в 1960 году книгу молодого лингвиста В. Г. Костомарова «Культура речи и стиль». Московский университет обнародовал — тоже для широких читательских масс — книгу Д. Э. Розенталя «Культура речи», очень компактный учебник, дающий множество ценных советов каждому, кто хотел бы повысить свою речевую культуру (третье издание в 1964 году).

В первый раз за все время существования лингвистики эта наука вышла из профессорских кабинетов на улицу и завладевает умами людей, никогда не интересовавшихся ею.

Здесь типичное знамение времени. С какой жадностью современный читатель набрасывается на подобные книги, видно хотя бы из того, что «Слово о словах» Льва Успенского выдержало в короткое время три издания, а книги Уразова и Казанского разошлись буквально в два-три дня. Столь же горячо и радушно встретил читатель ленинградскую книгу Бориса Тимофеева «Правильно ли мы говорим?» и ранее изданную (в Вологде) книгу Б. Головина «О культуре русской речи», а также книгу Е. В. Язовицкого «Говорите правильно».

Характерно, что книги Казанского, Успенского, Язовицкого украшены множеством разнообразных картинок, среди которых немало комических. Уже одно это показывает, на какого читателя рассчитаны новые книги.

Интерес к своему языку у современных читателей отнюдь не академический, а мятежный и бурный. Об этом можно судить даже по заглавиям статей, которые печатаются теперь в таком изобилии на страницах наших газет и журналов.

Одна статья названа: «Это крайне тревожно». Другая — «Пожалейте читателей». Третья — «Об одном позорном пережитке», и т. д.

В них ни тени спокойствия. Все они полемичны и пылки.

V

Вообще в наших нынешних спорах о родном языке больше всего поразительна их необыкновенная страстность.

Чуть только дело дойдет до вопроса о том, не портится ли русский язык, не засоряется ли он такими словами, которые губят

его красоту, самые спокойные люди вдруг начинают выходить из себя.

С гневом и тоской заявляют они, что наш выразительный, звучный и красивый язык переживает ужасный период упадка и что требуются какие-то чрезвычайные меры, чтобы вернуть ему прежнюю величавую мощь.

Вы только вслушайтесь, каким трагическим голосом — словно произошла катастрофа! — говорит писатель Константин Паустовский о тех мучительных чувствах, которые ему пришлось испытать, когда до его слуха донеслись вот такие две фразы, сказанные кем-то над летней рекой:

— Закругляйтесь купаться!

— Соблюдайте лимит времени!

Едва только писатель услыхал эти фразы, с ним произошло что-то страшное:

«Солнце в моих глазах померкло от этих слов. Я как-то сразу ослеп и оглох. Я уже не видел блеска воды, воздуха, не слышал запаха клевера, смеха белобрысых мальчишек, удивших рыбу с моста. Мне стало даже страшно...».

В своем праведном гневе (которому я, конечно, глубочайше сочувствую) писатель так пылко возненавидел того, кто произнес эту фразу, что стал обвинять его в преступном цинизме и даже в равнодушном отношении к родине.

«Я подумал, — пишет он, — до какого же холодного безразличия к своей стране, к своему народу, до какого невежества и наплевательского отношения к истории России, к ее настоящему и будущему нужно дойти, чтобы заменить живой и светлый русский язык речевым мусором».

Как бы ни относиться к этим резким суждениям писателя о двух фразах, услышанных им, нельзя не видеть, что суждения эти чрезвычайно характерны для тех горячих, тревожных, я бы сказал, неистовых чувств, которыми так часто бывают окрашены все нынешние наши разговоры и споры о родном языке.

Другой писатель, Борис Лавренев, выразил свою ненависть к подобным словам еще более пылко и страстно.

«Мне физически больно, — писал он, — слышать изуродованные русские слова, *учёба* вместо «учение», *глажка* вместо «глаженье», *зачитать* вместо «прочесть» или «прочитать». Люди, которые так говорят, — это убийцы великого, могучего, правдивого и свободного русского языка, на котором так чисто, с такой любовью к его живому звучанию говорил и писал Ленин».

Достаточно также вспомнить, с какой непримиримой враждебностью относился покойный Федор Васильевич Гладков ко

всякому, кто, например, ставил неправильные ударения в слове *реку* или употреблял выражение *пара минут, пара дней*.

Как-то около месяца я провел с ним в больнице и с большим огорчением вспоминаю теперь, какой у него сделался сердечный припадок, когда один из больных (по образованию геолог) вздумал защищать перед ним слово *учёба*, к которому Федор Васильевич питал самую жгучую ненависть.

Таких случаев я наблюдал очень много. Люди стонут, хватаются за сердце, испытывают лютые муки, когда в их присутствии так или иначе уродуется русская речь.

Причем замечательно, что наряду с уродливыми словами и фразами нам свойственно ненавидеть и тех, кто ввел этих уродов в свою речь. Если бы те же слова и фразы пришли к нам из другого источника, они не казались бы нам такими уродами и, может быть, мы полюбили бы их.

Если внимательно вдуматься, все эти *я пошел, ну пока, я переживаю* и проч. показались мне на первых порах неприемлемыми именно потому, что те люди, от которых мне пришлось услыхать их впервые, были хамоваты и пошлы. «Ведь это очень часто бывает, — говорит один большой ученый, — что с отдельными словами и оборотами речи могут у нас сочетаться впечатления чего-то неприятного, даже отталкивающего именно потому, что они зародились во враждебной среде, чуждой нашим культурным традициям»[1].

Именно этим объясняется моя ненависть к таким (для меня невыносимым) словам, как:

— Приветик!

— Салютик!

— Порядочек!

Слишком уж чужды эти слова тем культурным традициям, под влиянием которых я рос и воспитывался.

— Я бы ей, мерзавке, глаза выцарапала, — сказала одна старая женщина (обычно весьма добродушная), когда услышала, как некая дева с искренним восторгом закричала подруге: «Смотри, какие *шикарные похороны!*»

Дева действительно была воплощением пошлости: ее восклицание *шикарные похороны* носило на себе отпечаток самых затхлых низин обывательщины. За это — и только за это — старуха отнеслась к ее словам с такой злобой.

Потому что очень часто тот или иной речевой оборот бывает нам люб или гадок не сам по себе, но главным образом в связи с той средой, которая породила его.

---

[1] *Г. Винокур.* Культура языка. М., 1930, с. 87.

Одного этого эпизода достаточно, чтобы стала вполне очевидна классовая, а порою и кастовая заинтересованность опекунов языка.

О подобных случаях хорошо говорил еще в 20-х годах один из проницательных наших филологов.

«Это, — говорил он, — борьба не против слова, а против того, что за ним: против душевной пустоты, против попытки заткнуть словом прорехи мысли и совести»[1].

И более подробно — о том же:

«Чаще всего наше чувство протестует не столько против самих словечек, сколько против того, что за ними. Их неточность и неправильность, их безграмотность и чужеродность не были бы так несносны, если бы не были очевиднейшим выражением внутренней пошлости и кривляния, неискренности и легкости в мыслях необычайной»[2].

Вот в какой атмосфере раскаленных страстей уже с 20—30-х годов происходят у нас разговоры о красоте и уродствах нашей речи. «Пошлость», «кривляние», «неискренность», «душевная пустота», «прорехи мысли и совести» — разве не видно по этим сердитым словам, какие необузданные, бурные чувства вызывают во многих сердцах споры о родном языке?

До какого накала дошли они нынче, я убедился на собственном опыте.

Стоило мне напечатать в «Известиях» небольшую статью о некоторых тенденциях современного языкового развития, и я получил от читателей сотни взволнованных писем, где вопросы о родном языке дебатируются с беспримерной запальчивостью.

Например, московский житель Б., найдя в моей статье выражение, которое показалось ему неудачным, именует меня в своем письме шарлатаном и другими, еще более едкими прозвищами, нисколько не опасаясь судебной ответственности.

А кандидат наук (!) М. рассылает по разным инстанциям гневные статьи и заметки, упрекающие меня в дикой безграмотности, восставая против таких якобы уродливых слов, как: *мне сдается, угнездились, отшибить* и т. д., хотя, право же, они чисто русские, простые и ясные.

Вообще всем этим письмам — умным и глупым равно — свойственна повышенная эмоциональность, взволнованность. Обвиняют ли читатели неряшливый газетный жаргон, приводят ли они вопиющие примеры тех искажений, которые встречаются в речи

---

[1] *А. Г. Горнфельд.* Муки слова. М.—Л., 1927, с. 205.

[2] Там же, с. 196.

учителей и учащихся, указывают ли на речевые погрешности радио, ясно, что для каждого из них это жгучий вопрос, который они не могут обсуждать хладнокровно.

Перелистываешь эти письма и убеждаешься в тысячный раз: читатель недоволен, возбужден, взбудоражен. Всюду ему мерещатся злостные исказители речи, губители родного языка. Чуть только в какой-нибудь статье или книге он заметит малейшую языковую погрешность или непривычную словесную форму, он торопится в грозном письме уличить автора этой статьи или книги в кощунственном пренебрежении к русской речи, хотя очень часто случается, что его собственная русская речь хромает на обе ноги.

Отобрав наиболее серьезные и дельные письма — их, конечно, оказалось немало, — я увидел, что суждения, которые излагаются в них, легко можно распределить по таким (очень отчетливым) рубрикам:

1. Одни читатели непоколебимо уверены, что вся беда нашего языка в иностранщине, которая будто бы вконец замутила безукоризненно чистую русскую речь. Избавление от этой беды представляется им очень простым: нужно выбросить из наших книг, разговоров, статей все нерусские, чужие слова — все, какие есть, и наш язык тотчас же вернет себе свою красоту. Эти борцы с иностранщиной настроены очень воинственно, и, когда я позволил себе насмешливо выразиться о каком-то литературном явлении *снобизм* и назвать какое-то музыкальное произведение *опус,* я был во множестве писем осыпан упреками за свое пристрастие к иностранным словам.

2. Другие читатели требуют, чтобы мы спасли нашу речь от чрезмерного засилья вульгаризмов — как нынешних, так и воскресших из старых жаргонов: *лабуда, шмакодявка, буза, на большой палец, железно* и проч.

3. Третьи видят главную беду языка в том, что он чересчур засорен диалектными, областными словами.

4. Четвертые, напротив, негодуют, что мы слишком уж строги к областным диалектам и гоним из литературного своего обихода такие живописные речения, как *лонись, осенесь, кортомыга, невздоха,* а также старославянское *всуе.*

5. У пятых еще сохранились обывательские, ханжеские, чистоплюйские вкусы: им хочется, чтобы русский язык был жеманнее, субтильнее, чопорнее. Увидев в какой-нибудь книге такие слова, как *подлюга,* или *шиш,* или *дрыхнуть,* они готовы кричать «караул!» и пишут автору упреки за то, что он позволяет себе бесчестить и уродовать русский язык. Прочтя в моей статье слово *пакостный,* новочеркасский пенсионер Т. поспешил сделать мне на-

чальственный выговор: «Это слово не должно быть (так и написано: н е д о л ж н о б ы т ь. — *К. Ч.*) в разговоре, а тем более в печати, в серьезной статье». А бакинский читатель Д., сделав мне такой же упрек, высказал в своем письме пожелание, чтобы русская литература была возможно скорее избавлена от тех грубостей, какие встречаются, например, в стихах Маяковского. «Разве, — пишет он, — такие выражения, как «Облако в штанах», «Я достаю из широких штанин» и т. д., могут дать ценное для освоения русской речи?» (?!)

6. Шестые, как, например, тот же достопримечательный кандидат наук М., возмущаются, если какой-нибудь автор употребит в своей статье или книге свежее, выразительное, неказенное слово, далекое от канцелярского стиля, который и составляет их речевой идеал. И таких читателей немало. Требования подобных читателей можно сформулировать так: побольше рутинных, трафаретных, бескрасочных слов, никаких живописных и образных!

7. Седьмые обрушиваются на сложносоставные слова, такие, как *Облупрпромпродтовары, Ивгосшвейтрикотажупр, Ургоррудметпромсоюз* и т. д. Причем заодно достается даже таким, как *ТЮЗ, Детгиз, диамат, биофак*.

Конечно, трогательна эта забота современных читателей о своем родном языке, о его процветании, красоте и здоровье.

Но можно ли считать безупречными поставленные ими диагнозы? Нет ли здесь какой-нибудь невольной ошибки? Ведь в медицине это случалось не раз: лечили от мнимой болезни, а подлинной не распознали, не заметили. И пациенту приходилось своею жизнью расплачиваться за такие заблуждения медиков.

Хорошо сказано об этом у того же Горнфельда, которого так высоко ценили Короленко и Горький. «Вдруг, — говорит он, — на основании двух-трех случайных наблюдений, без всякого углубления в смысл явлений, раздается патриотический, националистический, эстетский или барственный стон: язык в опасности, — и забивший тревогу может быть уверен, что если не соответственным действием, то, во всяком случае, вздохом сочувствия откликнутся на его призыв десятки огорченных душ, столь же недовольных новизной и столь же мало способных разобраться в том, что же в ней действительно дурно и что необходимо».

Никто не спорит: наша нынешняя русская речь действительно нуждается в лечении. К ней уже с давнего времени привязалась одна довольно неприятная хворь, исподволь подтачивающая ее могучие силы. Но на эту хворь редко обращают внимание. Зато неутомимо и самонадеянно лечат больную от других, нередко воображаемых немощей.

Это очень легко доказать. Нужно только подробно, внимательно, с полным уважением к читателю рассмотреть один за другим те недуги, от которых нам предлагают спасать наш язык.

К такому рассмотрению мы и приступаем теперь.

Глава третья
«ИНОПЛЕМЕННЫЕ СЛОВА»

Я кланяюсь низко хорошему,
Что Западом в наши
Словесные нивы заброшено.

Борис Слуцкий

I

Первым и чуть ли не важнейшим недугом современного русского языка в настоящее время считают его тяготение к иностранным словам.

По общераспространенному мнению, здесь-то и заключается главная беда нашей речи. С этим я не могу согласиться.

Правда, эти слова вызывают досадное чувство, когда ими пользуются зря, бестолково, не имея для этого никаких оснований.

И да будет благословен Ломоносов, благодаря которому иностранная *перпенди́кула* сделалась *маятником,* из *абриса* стал *чертеж,* из *оксигениума – кислород,* из *гидрогениума – водород, солюция* превратилась в *раствор, а бергверк* превратился в *рудник.*

И, конечно, это превосходно, что такое обрусение слов происходит и в наши дни, что

аэроплан заменился у нас *самолётом,*
геликоптер — вертолётом,
думпкар — самосвалом,
голкипер — вратарём,
шофер — водителем (правда, еще не везде).

И конечно, я с полным сочувствием отношусь к протесту писателя Бориса Тимофеева против слова *субпродукты,* которые при ближайшем исследовании оказались русской *требухой.*

И как не радоваться, что немецкое *фриштикать,* некогда столь популярное в обиходе столичных (да и провинциальных) чиновников, всюду заменилось русским *завтракать* и ушло б из нашей памяти совсем, если бы не сберегло в «Ревизоре», а также в «Скверном анекдоте» Достоевского:

«А вот посмотрим, как пойдет дело после фриштика да бутылки толстобрюшки!» («Ревизор»).

«Петербургский русский никогда не употребит слово «завтрак», а всегда говорит: фрыштик, особенно напирая на звук «фры» («Скверный анекдот»).

Точно так же не могу я не радоваться, что французская *индижестия,* означавшая несварение желудка, сохранилась теперь только в юмористическом куплете Некрасова:

Питаясь чуть не жестию,
Я часто ощущал
Такую индижестию,
Что умереть желал,

да на некоторых страницах Белинского. Например:

«Ну, за это надо извинить высшее общество: оно несомненно деликатно и боится индижестии».

И кто не разделит негодования Горького по поводу сплошной иностранщины, какой до недавнего времени часто щеголяли иные ораторы, как, например, «тенденция к аполитизации дискуссии», которая в переводе на русский язык означает простейшую вещь: «намерение устранить из наших споров политику».

Маяковский еще в 1923 году выступал против засорения крестьянских газет такими словами, как *апогей* и *фиаско.* В своем стихотворении «О “фиасках”, “апогеях” и других неведомых вещах» он рассказывает, что крестьяне деревни Акуловки, прочтя в газете фразу: «Пуанкаре терпит фиаско», решили, что Фиаско — важный американец, недаром даже французский президент его «терпит»:

Американец, должно,
Понимаешь, дура?!

А насчет *апогея* красноармейцы подумали, что это название немецкой деревни. Стали искать на географической карте:

Верчусь —
аж дыру провертел в сапоге я, —
не могу найти никакого Апогея!

II

Но значит ли это, что иноязычные слова, иноязычные термины, вошедшие в русскую речь, всегда, во всех случаях плохи? Что и *апогей* и *фиаско,* раз они непонятны в деревне Акуловке, должны быть изгнаны из наших книг и статей навсегда? А вместе с ними неисчислимое множество иноязычных оборотов и слов, которые давно уже усвоены нашими предками?

Имеем ли мы право решать этот вопрос по-шишковски[1], сплеча: к черту всякую иностранщину, какова б она ни была, и да здравствует химически чистый, беспримесный славяно-русский язык, свободный от латинизмов, галлицизмов, англицизмов и прочих кощунственных измов?

Такая шишковщина, думается мне, просто немыслима, потому что, чуть только мы вступим на эту дорогу, нам придется выбросить за борт такие слова, унаследованные русской культурой от Древнего Рима и Греции, как *республика, диктатура, амнистия, милиция, герой, реформа, пропаганда, космос, атом, грамматика, механика, тетрадь, фонарь, лаборатория, формула, доктор, экзамен* и т. д., и т. д., и т. д.

А также слова, образованные в более позднее время от греческих и латинских корней: *геометрия, физика, зоология, интернационал, индустриализация, политика, экономика, стратосфера, термометр, телефон, телеграф, телевизор.*

И слова, пришедшие к нам от арабов: *алгебра, альманах, гарем, алкоголь, нашатырь.*

И слова, пришедшие от тюркских народов: *жемчуг, армяк, артель, лапша, аршин, балаган, бакалея, базар, башмак, башлык, болван, казна, караул, кутерьма, чулан, чулок.*

И слова, пришедшие из Италии: *купол, кабинет, бюллетень, скарлатина, газета, симфония, соната, касса, кассир, галерея, балкон, опера, оратория, тенор, сопрано, сценарий* и др.

И слова, пришедшие из Англии: *митинг, бойкот, пикник, клуб, чемпион, рельсы, руль, лидер, спорт, вокзал, ростбиф, бифштекс, хулиган* и т. д.

И слова, пришедшие из Франции: *дипломат, компания, кулисы, суп, бюро, депо, наивный, серьезный, солидный, массивный, эластичный, репрессия, депрессия, партизан, декрет, батарея, сеанс, саботаж, авантюра, авангард, кошмар, блуза, метр, сантиметр, декада, парламент, браслет, пудра, одеколон, вуаль, котлета, трико, корсаж* и т. д.

И слова, пришедшие из Германии: *штопор, бутерброд, шлагбаум, слесарь, брудершафт, бухгалтер, вексель, штраф, флейта, мундир, шахта, офицер, клейстер, штаб, шницель, вундеркинд, парик, локон* и мн. др.

Слово *краля* взято из чешского, *чай* – из китайского, *бекеша, гуляш* – из венгерского, *какао, колибри, гитара* – из испанского, *инжир* – из персидского, *какаду* – из малайского.

---

[1] *А. С. Шишков* (1754–1841) – автор реакционной книги «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» – был очень колоритной фигурой: «консерватор, напуганный событиями французской революции, адмирал, позднее министр просвещения, президент Академии, выступавший против всего иноязычного и в первую очередь против слова «революция», – говорит о нем профессор А. И. Ефимов в своей «Истории русского литературного языка» (М., 1961, с. 143).

Многие иностранные слова пришли к нам из вторых и третьих рук. Слово *почта* заимствовано не прямо из итальянского posta, а через посредство польского poczta, чем и объясняется произношение его в русском языке. Слово *матрац* пришло из немецкого (Matratze), а слово *матрас* – из голландского (matras), но оба они восходят к одному и тому же арабскому слову, означающему *подушка*.

Не следует забывать, что в трехстишии Пушкина:

Летит кибитка удалая,
Ямщик сидит на облучке
В тулупе, в красном кушаке, –

целых четыре слова, происходящих от чужеземных корней:

кибитка — от татарского *кибет* (лавка) и от арабского *куббат* (купол, свод),

ямщик — от тюркского *ям*,

тулуп — от тюркского *тулуп* (шкура),

кушак — от турецкого *кушак*.

Не думаю, чтобы нашелся пурист, который потребовал бы, чтобы мы отказались от всех этих нужнейших и полезнейших слов, давно ощущаемых нами как русские.

Почему же в стране, где весь народ принял и превосходно усвоил такие иноязычные слова, как *революция, социализм, коммунизм, пролетарий, капитализм, буржуй, саботаж, интернационал, агитация, демонстрация, мандат, комитет, милиция, империализм, колониализм, марксизм*, и не только усвоил, а сделал их русскими, родными, все еще находятся люди, которые буквально дрожат от боязни, как бы в богатейшую, самобытную русскую речь, не дай бог, не проникло еще одно слово с суффиксами *ация, ист* или *изм*.

Такие страхи бессмысленны хотя бы уже потому, что в настоящее время суффиксы *ация, изм* и *ист* ощущаются нами как русские: очень уж легко и свободно стали они сочетаться с чисто русскими коренными словами — с такими, как, например, *правда, служба, очерк, связь, отозвать* и др., — отчего сделались возможны следующие — прежде немыслимые — русские формы:

правд*ист*,
связ*ист*,
очерк*ист*,
уклон*ист*,
декабр*ист*,
отзов*ист*,
службо*ист*,
значк*ист*,
пушкин*ист*.

Из чего следует, что русские люди мало-помалу привыкли считать суффикс *ист* не чужим, а своим — таким же, как *тель* или *чик* в словах *извозчик, служитель* и пр. Теперь уже невозможно сказать, будто это русские корни с иноязычными суффиксами, так как сами эти суффиксы мало-помалу становятся русскими[1].

Даже древнее слово *баян* и то получило в народе суффикс *ист*:

баян*ист*.

Вот до какой степени активизировалось окончание *ист,* каким живым и понятным для русского уха наполнилось оно содержанием.

Окончательно убедил меня в этом один пятилетний мальчишка, который, впервые увидев извозчика, с восторгом сказал отцу:

— Смотри, лошад*ист* поехал!

Мальчик знал, что на свете существуют трактористы, танкисты, таксисты, велосипедисты, но слова *извозчик* никогда не слыхал и создал свое: *лошадист*.

И кто после этого может сказать, что суффикс *ист* не обрусел у нас окончательно! Его смысл ощущается даже детьми, и не мудрено, что он становится все продуктивнее.

Когда Белинский применял этот суффикс к русским фамилиям и писал *шишковисты, карамзинисты,* когда Щедрин вводил в литературу слово *ерундист,* они обращались к образованным людям, ощущавшим иностранную природу этого суффикса, но когда в самой гуще народной возникают и утверждаются такие слова, как *гармонист, баянист,* это значит, что русский народ воспринимает этот суффикс как свой.

Так же обрусел суффикс *изм*. Вспомним: большевизм, ленинизм. В сочинениях В. И. Ленина: бое*визм*. Академик В. В. Виноградов указывает, что в современном языке этот суффикс «широко употребляется в сочетании с русскими основами, иногда даже яркой разговорной окраски: *хвостизм, наплевизм*».

К этим словам можно присоседить *мещанизм,* ставший устойчивым лингвистическим термином.

И *царизм*.

Даже суффикс *ировать* сильно обрусел у нас в последнее время, иначе не могло бы войти в обиход такое слово, как *советизировать*.

---

[1] То же происходит и с английской речью, в которой сравнительно недавно возникли слова маникюр*ист*, бихевиор*ист* и т. д. (См: *Simeon Potter*. Our Language. 1957, с. 165.)

Зато исконный русский суффикс *ник* начинает проникать в зарубежную речь. По крайней мере после того, как в эту речь ворвались слова *спутник* и *лунник*, американцы создали по их образцу слово *битник*. Битниками там называют людей, отвергающих уклад современного «культурного» общества.

Или вспомним, например, иностранный суффикс *тори(я)* в таких словах, как *оратория, лаборатория, консерватория, обсерватория* и т. д.

Не замечательно ли, что даже этот суффикс, крепко припаянный к иностранным корням, настолько обрусел в последнее время, что стал легко сочетаться с исконно русскими, славянскими корнями. По крайней мере у Александра Твардовского в знаменитой «Муравии» вполне естественно прозвучало крестьянское словцо *суетория*.

Конец предвидится ай нет
Всей этой суетории?

И вспомним шутливо-фамильярные: *бумаженция, штукенция, старушенция* и другие примеры обрусения суффикса *енция*.

* * *

Суффикс *аци(я)* также вполне обрусел: русское ухо освоилось с такими словами, как яровизация, военизация, советизация, большевизация, и даже теплофикация. Л. М. Копенкина пишет мне из города Верхняя Салда (Свердловской обл.), что ее сын, пятилетний Сережа, услышав от нее, что пора подстригать ему волосы, тотчас же спросил:

— Мы в подстригацию пойдем? Да?

Обрусение суффикса *аци(я)* происходит одновременно с обрусением суффикса *аж(яж)*.

Недавно, репетируя новую пьесу, некий режиссер предложил своей труппе:

— А теперь для оживляжа — перепляс.

И никто не удивился этому странному слову. Очевидно, оно наравне с *реагажем* так прочно вошло в профессиональную терминологию театра, что уже не вызывает возражений.

В «Двенадцати стульях» очень по-русски прозвучало укоризненное восклицание Бендера, обращенное к старику Воробьянинову:

«— Нашли время для кобеляжа. В вашем возрасте кобелировать просто вредно».

Кобеляж находится в одном ряду с такими формами, как *холу-*

яж, подхалимаж и др. Из чего следует, что экспрессия иноязычного суффикса *аж(яж)* вполне освоена языковым сознанием русских людей.

Очень верно говорит современный советский лингвист:

«Если оставить в стороне научные и технические термины и вообще книжные «иностранные» слова, а также случайные и мимолетные модные словечки, то можно смело сказать, что наши «заимствования» в большинстве вовсе не пассивно усвоенные, готовые слова, а самостоятельно, творчески освоенные или даже заново созданные образования»[1].

В этом и сказывается подлинная мощь языка. Ибо не тот язык по-настоящему силен, самобытен, богат, который боязливо шарахается от каждого чужеродного слова, а тот, который, взяв это чужеродное слово, творчески преображает его, самовластно подчиняя своей собственной воле, своим собственным эстетическим вкусам и требованиям, благодаря чему слово приобретает новую экспрессивную форму, какой не имело в родном языке.

Напомню хотя бы новоявленное слово *стиляга*. Ведь как создалось в нашем языке это слово? Взяли древнегреческое, давно обруселое *стиль* и прибавили к нему один из самых выразительных русских суффиксов: *яг(а)*. Этот суффикс далеко не всегда передает в русской речи экспрессию морального осуждения, презрения. Кроме *бродяги, скряги, плутяги, деляги, хитряги,* есть *миляга, работяга, бедняга, добряга, сердяга*.

Но здесь суффикс становится в ряд с неодобрительными *ыг(а), юг(а), уг(а)* и проч., что сближает стилягу с такими словами, как *прощелыга, подлюга, ворюга, хапуга, выжига*.

Спрашивается: можно ли считать это слово иноязычным, заимствованным, если русский язык при помощи своих собственных — русских — выразительных средств придал ему свой собственный — русский — характер?

Этот русский характер подчеркивается еще тем обстоятельством, что в нашей речи свободно бытуют и такие чисто русские, национальные формы, как *стиляжный, стиляжничать, достиляжиться* и т. д., и т. д., и т. д.

— Вот ты и достиляжился! — сказал раздраженный отец своему щеголеватому сыну, когда тот за какой-то зазорный поступок угодил в отделение милиции.

Или слово *интеллигенция*. Казалось бы, латинское его происхождение бесспорно. Между тем оно изобретено русскими (в 70-х годах) для обозначения чисто русской социальной прослойки, со-

[1] *Б. Казанский*. В мире слов. Л., 1958, с. 143.

вершенно неведомой Западу, ибо интеллигентом в те давние годы назывался не всякий работник умственного труда, а только такой, быт и убеждения которого были окрашены идеей служения народу[1].

И, конечно, только педанты, незнакомые с историей русской культуры, могут относить это слово к числу иноязычных, заимствованных.

Иностранные авторы, когда пишут о нем, вынуждены переводить его с русского: «intelligentsia», *«интеллиджентсия»* говорят англичане, взявшие это слово у нас. Мы, подлинные создатели этого слова, распоряжаемся им как своим, при помощи русских окончаний и суффиксов: *интеллигентский, интеллигентность, интеллигентщина, интеллигентничать, полуинтеллигент.*

Или слово *шеф* – уж до чего иностранное! Но можно ли говорить, что мы пассивно ввели его в свой лексикон, если нами созданы такие чисто русские формы, как *шефство, шефствовать, шефский, подшефный* и проч.?

Русский язык так своенравен, силен и неутомим в своем творчестве, что любое чужеродное слово повернет на свой лад, оснастит своими собственными, гениально экспрессивными приставками, окончаниями, суффиксами, подчинит своим вкусам, а порою и прихотям.

Действительно, иногда и узнать невозможно то иноязычное слово, которое попало к нему в оборот: из греческого *кирие элейсон* (господи помилуй) он сделал глагол *куролесить,* греческое *катабасис* (особенный порядок церковных песнопений) превратил в *катавасию,* то есть церковными «святыми» словами обозначил дурачество, озорство, сумбур. Из латинского *хартуляриум* (оглашаемый священником список умерших) русский язык сделал *халтурщика* – недобросовестного, плохого работника. Из скандинавского *эмбэтэ* – чистокровную русскую *ябеду,* из английского *ринг ды белл! – рынду бей,* из немецкого *кринге́ля – крендель.*

Язык чудотворец, силач, властелин, он так круто переиначивает по своему произволу любую иноязычную форму, что она в самое короткое время теряет черты первородства, — не смешно ли дрожать и бояться, как бы не повредило ему какое-нибудь залетное чужеродное слово!

---

[1] Реакционные журналисты Булгарин, Греч, Погодин, Шевырев, Катков, князь Мещерский вполне подходили под рубрику «работники умственного труда», но никому и в голову не пришло бы в 70-х годах назвать кого-нибудь из них интеллигентом.

III

В истории русской культуры уже бывали эпохи, когда вопрос об иноязычных словах становился так же актуален, как сейчас.

Такой, например, была эпоха Белинского — 30-е и особенно 40-е годы минувшего века, когда в русский язык из-за рубежа ворвалось множество новых понятий и слов. Полемика об этих словах велась с ожесточенною страстью. Белинский всем сердцем участвовал в ней и внес в нее много широких и мудрых идей, которые и сейчас могут направить на истинный путь всех размышляющих о родном языке. (См., например, его статьи «Голос в защиту от "Голоса в защиту русского языка"», «Карманный словарь иностранных слов», «Грамматические разыскания», соч. В. А. Васильева, «"Северная пчела" — защитница правды и чистоты русского языка», «Взгляд на русскую литературу 1847 года» и многие другие.)

К сожалению, сложная позиция Белинского в этом сложном вопросе изображается в большинстве случаев чрезвычайно упрощенно. Не знаю, в силу каких побуждений пишущие о нем зачастую выпячивают одни его мысли и скрывают от читателей другие.

Получается зловредная ложь о Белинском, искажающая подлинную суть его мыслей.

Чтобы понять эти мысли во всем их объеме, мы должны раньше всего ясно представить себе, какие необычайные сдвиги происходили тогда в языке и, в частности, как огромно было количество иностранных оборотов и слов, вторгшихся в тогдашнюю русскую речь.

Их вторжение страшно тревожило и пугало реакционных пуристов, которые из недели в неделю, из месяца в месяц стихами и прозой выражали свою свирепую ненависть к ним. Над этими словами глумились даже на театральных подмостках.

И вот, например, какую дикую мозаику составил из них некий разъяренный пурист, выхвативший их из журнальных статей того времени:

«Абсолютные принципы нашей *рефлексии* довели нас до *френетического* состояния, *иллюзируя* обыкновенную *субстанциональность* и простую *реальность* силою *реактивного идеализирования* с устранением *изолирования* предметов. *Гуманные элементы* мелочного *анализа,* так сказать, будучи замкнуты в *грандиозности* мировых *феноменов* жизни, сосредотачиваются в *индивидуальной* единичности. Отторгаясь от своих *субъективных интересов,* личность наша стремится в мир *объективных фактов* и *идей,* и здесь-то *доктрина*

умов великих, *универсальных*, здесь-то *виртуозность* творения достигает своих высоких результатов».

«И это русский язык половины XIX века! — ужасался блюститель чистоты русской речи. — Читаем — и не верим глазам. Что бы сказали, если б жили, А. С. Шишков и другие поборники русского слова, что бы сказал Карамзин!»

Конечно, такой бессмысленной фразеологии в журналистике того времени не было и быть не могло, но самые слова, которые воспроизводятся здесь, переданы верно и точно: чуть не в каждой книжке «Отечественных записок» действительно встречались в ту пору *принципы, субъекты, элементы, гуманность, прогресс, универсальный, виртуозный, талантливый, доктрина, рефлексия* и т. д.

Против этой-то иностранщины и заявил свой протест автор вышеприведенной «мозаики».

Сильно изумится современный читатель, узнав, что этим поборником русского слова был пресловутый мракобес Фаддей Булгарин, реакционнейший журналист той эпохи, который сам-то очень плохо владел русской речью и постоянно коверкал ее в своих романах и бесчисленных газетных статьях.

А тем писателем, от «варваризмов» которого Фаддей Булгарин защищал эту речь, был гениальный стилист Белинский, один из сильнейших мастеров русского слова.

В ту пору Белинский из пламенной любви к русской речи упорно внедрял в нее философские и научные иностранные термины, так как видел здесь одну из не последних задач своего служения интересам народа.

Именно эта задача заставила Белинского высказывать в своих статьях сожаление, что в русском языке еще не вполне утвердились такие слова, как *концепция, ассоциация, шанс, атрибут, эксплуатировать, реванш, ремонтировать* и т. д.

Откуда же у великого критика такое упорное тяготение к иностранным словам, против которых вместе с Фаддеем Булгариным бешено восстала в ту пору вся свора реакционных писак?

Ответ на этот вопрос очень прост: такое обогащение словарного фонда вполне отвечало насущным потребностям разночинной интеллигенции 30-х и 40-х годов девятнадцатого века.

Ведь именно тогда, под могучим воздействием крестьянских восстаний в России и народных потрясений на Западе, русские передовые разночинцы, несмотря ни на какие препоны, страстно приобщались к идеям революционной Европы, и им понадобилось огромное множество слов для выражения этих новых идей.

Рядом с Белинским над обогащением национального словаря трудились такие революционеры, как Петрашевский и Герцен. Петрашевский в своем знаменитом «Карманном словаре иностранных слов» (1845) утвердил в русском литературном обиходе слова: *социализм, коммунизм, терроризм, материализм, фурьеризм* и проч.

Герцен приучил читателя к таким еще не установившимся терминам, как *эмпиризм, национализм, политеизм, феодализм* и проч.

Без этого колоссального расширения русской лексики была бы невозможна пропагандистская работа Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова, Писарева. Вооружив русскую публицистику, русскую философию и критику этими важнейшими терминами, Белинский, Петрашевский и Герцен совершили патриотический подвиг, ибо благодаря им «народные заступники» 40—60-х годов могли наиболее полно выражать свои стремления и чаяния.

Здесь была бессмертная заслуга Белинского. Не прошло и двадцати лет с той поры, как Пушкин с огорчением писал, что «ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись»[1], и вот они наконец-то заговорили по-русски, вдохновенно и ярко.

Этого настоятельно требовали передовые деятели русской культуры. Декабрист Александр Бестужев писал еще в 1821 году:

«Можно ли найти в «Летописи» Несторовой термины физические или философские?.. Нет у нас языка философского, нет номенклатуры ученой».

* * *

И вот наконец долгожданный язык появился.

Нанесен ли этим хоть малейший ущерб русскому национальному чувству? Напротив. Справедливо говорит советский исследователь А. Ф. Ефремов:

«Чуждый низкопоклонства перед Западом, подлинный и страстный патриот, веривший в могучие силы и величье русского народа, Белинский понимал, что иноязычные слова, в которых имеется настоятельная потребность, не смогут ослабить самобытность русского языка и принизить достоинство русского народа. Он понимал, что «опекуны слова», неистовствуя против иноязычных слов, проявляют ложный патриотизм».

---

[1] *А. С. Пушкин.* Заметка, начинающаяся словами: «Причинами, замедлившими ход нашей словесности...». Соч., М., 1949, с. 711.

«Бедна та народность, — писал Белинский в 1844 году, — которая трепещет за свою самостоятельность при всяком соприкосновении с другою народностью».

«Наши самозванные патриоты, — настаивал он, — не видят в простоте ума и сердца своего, что, беспрестанно боясь за русскую национальность, они тем самым жестоко оскорбляют ее...»

«Естественное ли дело, чтобы русский народ... мог утратить свою национальную самобытность?.. Да это нелепость нелепостей! Хуже этого ничего нельзя придумать».

Между тем, повторяю, новейшие наши пуристы, не считаясь с реальными фактами, демагогически внушают легковерным читателям, будто Белинский только и делал, что протестовал против «обыностранивания» русской писательской речи.

Этого не было. Дело было, как видим, совсем наоборот.

Протестовали против иностранных речений представители самой черной реакции, о чем свидетельствует, например, такой документ, как секретная записка шефа жандармов графа Алексея Орлова, представленная царю в 1848 году.

В этой записке о Белинском и писателях его направления сказано, что, «...вводя в русский язык без всякой надобности (!) новые иностранные слова, например, *принципы, прогресс, доктрина, гуманность* и проч., они портят наш язык и с тем вместе пишут темно и двусмысленно, твердят о современных вопросах Запада, о «прогрессивном образовании», разумея под прогрессом постепенное знакомство с теми идеями, которые управляют современной жизнью цивилизованных обществ... но в молодом поколении они могут поселить мысль о политических вопросах Запада и коммунизме».

Страх перед «политическими вопросами» революционного Запада и особенно перед «призраком коммунизма», который уже начал «бродить по Европе», внушил этому защитнику душегубной монархии притворную заботу о чистоте языка.

Можно не сомневаться, что Булгарин и вся его клика, все эти Гречи, Межевичи, Бранты по прямым и косвенным указаниям полицейской охранки вопили в десятках статей о засорении языка иностранщиной.

Белинский отдавал себе полный отчет, какие классовые интересы скрываются под их заботой о чистоте языка, и, невзирая на цензурные рогатки, громко обличал лицемеров.

«Есть еще, — писал он, — особенный род врагов «прогресса» — это люди, которые тем сильнейшую чувствуют к этому слову ненависть, чем лучше понимают его смысл и значение. Тут уж

ненависть собственно не к слову, а к идее, которую оно выражает».

А также к людям той социальной формации, которая является носительницей этой идеи.

Поэтому нельзя говорить, будто иноязычные слова всегда, во всех случаях плохи или всегда, во всех случаях хороши. Вопрос о них невозможно решать изолированно, в отрыве от истории, от обстоятельств места и времени, так как многое здесь определяется раньше всего политическими тенденциями данной эпохи.

Одно время Белинский даже допускал в этой области большие излишества, так не терпелось ему возможно скорее привлечь образованную часть русского общества к передовой философской и публицистической лексике.

Он и сам признавался не раз, что его пристрастие к иноязычным словам было иногда чересчур велико. Еще в 1840 году в письме к Боткину он утверждал, что *«конкретности* и *рефлексии* (курсив мой. — *К. Ч.)* исключаются (из его журнала. — *К. Ч.*) решительно, кроме ученых статей».

Но долго не выдерживал зарока и снова возвращался к той же лексике, утешая себя тем, что читающая публика «уже привыкает к новости (то есть к его излюбленным философским и политическим терминам. — *К. Ч.*), и то, что казалось ей диким, становится уже обыкновенным» (то есть внедряется в сознание передовой молодежи, входит в состав ее словарного фонда. — *К. Ч.*).

* * *

Здесь будет уместно на минуту вернуться к тому приговору, который, как мы видели, князь Петр Вяземский вынес двум очень хорошим словам: *талантливый* и *бездарный*.

Князь Вяземский назвал эти слова площадными, заимствованными из жаргона лабазников.

Между тем даже и представить себе невозможно, чтобы в лабазах, где больше всего говорили о деньгах, товарах, пудах и мешках, могли зародиться такие понятия, как *талант* и *бездарность*. Петербургские и московские площади с их дворниками, извозчиками, солдатами, будочниками тоже не имели потребности делить своих прохожих и проезжих на *талантливых* и *бездарных*.

Но мысль князя Вяземского все же понятна. Он хотел сказать, что эти слова — низовые, плебейские, что они вошли в литературу, так сказать, с черного хода, из ненавистной ему, князю Вяземскому, демократической, разночинной среды.

Для охранителя дворянской монархии эти слова отвратительны именно тем, что они возникли во вражеском лагере.

Поэтому — и только поэтому — они кажутся ему жаргонными, уличными, недостойными войти в литературный язык.

Вражеским лагерем была для князя Вяземского литературная школа, возглавлявшаяся в ту пору Белинским, к которому он до конца своей жизни относился с неугасающей злобой, вполне справедливо считая его «баррикадником».

«Белинский, — говорил он впоследствии, — был не что иное, как литературный бунтовщик, который за неимением у нас места бунтовать на площади бунтовал в журналах».

Здесь-то и заключалась основная причина ненависти Вяземского к неологизмам Белинского.

IV

Нынешние наши пуристы любят цитировать строки Белинского, написанные им незадолго до смерти:

«Нет сомнения, что охота пестрить русскую речь иностранными словами без нужды, без достаточного основания противна здравому смыслу и здравому вкусу...», «Употреблять иностранное слово, когда есть равносильное ему русское слово, — значит оскорблять и здравый смысл и здравый вкус».

При этом постоянно указывается, что Белинский горячо осуждал употребление иностранного слова *утрировать* и требовал, чтобы вместо этого слова употребляли русское — *преувеличивать*.

Но любители подобных шулерских подтасовок почему-то умалчивают, что цитаты эти заимствованы ими из того самого текста, где Белинский без всяких обиняков издевается над безуспешными попытками тогдашних опекунов языка русифицировать иноязычные слова, заменив тротуар — *топталищем*, эгоизм — *ячеством*, факт — *бытом*, инстинкт — *побудкой* и т. д.

Нынешние фальсификаторы мнений Белинского равным образом предпочитают скрывать, как едко высмеивал он тех ревнителей русского слова, которые требовали, чтобы брильянты именовались *сверкальцами*, бильярд — *шаротыком*, архипелаг — *многоостровием*, фигура — *извитием*, индивидуум — *неделимым*, философия — *любомудрием*.

Белинский хорошо понимал всю ненужность и безнадеж-

ность подобных попыток обрусить эти привычные слова, которые и без того давно уже сделались русскими.

«Какое бы ни было слово, — повторял он не раз, — свое или чужое, лишь бы выражало заключенную в нем мысль, и, если чужое лучше выражает ее, чем свое, давайте чужое, а свое несите в кладовую старого хлама».

Как видите, это ничуть не похоже на те узкие, однобокие мысли, какие приписывают Белинскому иные современные авторы.

* * *

Так как писатели из реакционного лагеря постоянно кричали о том, что иноязычная лексика якобы недоступна простому народу, Белинский в блестящей полемике с ними рассеял их лицемерные доводы, напомнив, что даже темные крепостные крестьяне отлично понимают такие пришлые, чужие слова, как *паспорт, квартира, солдат, кучер, маляр, ассигнация, квитанция, губерния, фабрика,* которые до того обрусели, что ощущаются как более русские, чем чисто русские слова.

Например, указывал Белинский, исконно русское слово *возница* кажется русскому простолюдину гораздо более чужим, чем иностранное *кучер.*

«Что такое *алмаз* или *брильянт* – это знает всякий стекольщик, почти всякий мужик, но что такое *сверкальцы* – этого не знает ни один русский человек».

Замечание Белинского о тех иностранных словах, которые нам кажутся более русскими, чем русские слова с тем же значением, прозвучало бы для меня парадоксом, если бы мне не приходилось наблюдать точно такие же случаи.

Взять хотя бы слово *водомёт.* Я читал в одной школе рассказ, где это слово встречается дважды. Иные школьники не поняли, что оно значит (двое даже смешали с пулеметом), но один поспешил объяснить:

— Водомёт — это по-русски сказать: фонтан.

Иностранное слово *фонтан* он принял за русское слово, а чисто русское *водомёт* за чужое!

Или другое слово: *зодчий.* Коренное старорусское слово, крепко спаянное с целой семьей таких же: *здание, создатель, созидатель, зиждитель* и т. д.

Но прохожу я как-то в Ленинграде по улице Зодчего Росси (это было в 20-х годах) и слышу, как один из юных маляров спрашивает у другого, постарше: что это такое за *зодчий?*

— Зодчий, — задумался тот, — это по-русски сказать: архитектор.

Было ясно, что русское *зодчий* звучит для них обоих чужим звуком, а иностранное (с греческим корнем и с латинским окончанием) *архитектор* воспринимается как русское.

И тут я вспомнил, что в детстве я точно так же объяснял себе слово *ваятель:* был уверен, что оно иностранное и что в переводе на русский язык оно означает *скульптор.*

«Как-то давно, — вспоминает Д. Н. Ушаков, — кондуктор, рассказывая мне о трудности получить место, сказал:

— Ну конечно, у кого есть рука, или просто по-русски сказать: протекция, — тогда другое дело».

И совсем недавно — нынешним летом — одна женщина, гордящаяся своей мнимой культурностью, пояснила при мне другой: «Томаты — это по-русски сказать: помидоры», — и даже обиделась, когда я сказал, что *помидоры* итало-французское слово — pomi d'oro, pommes d'or — золотые яблоки.

Все это нисколько не огорчило бы великого критика, ибо он не уставал повторять:

«Что за дело, какое и чье слово, лишь бы оно верно передавало заключенное в нем понятие! Из двух сходных слов, иностранного и родного, лучшее есть то, которое вернее выражает понятие».

«Хорошо, — пояснял он, — когда иностранное понятие само собою переводится русским словом и это слово, так сказать, само собой принимается: тогда нелепо было бы вводить иностранное слово. Но создатель и властелин языка — народ, общество, что принято ими, то безусловно хорошо...»

V

Таким образом, говорить, будто Белинский всегда и везде ратовал за изгнание иностранных слов из русской речи, значит заведомо лгать, потому что и в теории, и в собственной писательской практике он чаще всего выступал как сторонник расширения словаря русской науки, публицистики, философии, критики новыми терминами, среди которых было много иностранных.

Но изображать его безоглядным приверженцем «западной» лексики тоже никак невозможно.

То была бы еще худшая ложь, так как при всем своем тяготении к интернациональным словам, без которых было бы немыс-

лимо приобщение нашей молодой демократии к передовым идеям европейской культуры, Белинский любовно и бережно охранял русский язык от чуждых народному вкусу заимствований.

В его проникновенной лингвистике, разработанной им с изумительной тонкостью и представляющей собой стройную систему идей, больше всего поражает то «единство противоположностей», единство двух, казалось бы, несовместимых тенденций, которое и составляет самое существо его диалектической мысли.

Никакой односторонней ограниченности в своих трудах по русской филологии Белинский никогда не допускал.

Для нас потому-то и ценно широкое гостеприимство, оказанное им иностранным словам, что сам-то он был по своему душевному складу одним из «самых русских людей», каких только знала история нашей словесности. Недаром Тургенев, вспоминая о нем, так сильно подчеркивает в нем эту черту.

«Вся его повадка, — сообщает Тургенев, — была чисто русская, московская... Он всем существом своим стоял близко к сердцевине своего народа. Да, он чувствовал русскую суть, как никто... Ни у кого ухо не было более чутко; никто не ощущал более живо гармонию и красоту нашего языка».

Далее Тургенев говорит о той «русской струе», которая била во всем существе знаменитого критика, о том, как велико было в нем «понимание и чутье всего русского», и затем через несколько страниц повторяет опять и опять, что Белинский был «вполне русский человек», что «благо родины, ее величие, ее слава возбуждали в его сердце глубокие и сильные отзывы».

Все это да послужит уроком нашим современным пуристам, которые даже в самом умеренном тяготении к иностранным словам видят чуть ли не измену России и в сердечной простоте полагают, что русский советский патриотизм несовместим с усыновлением иностранных речений.

* * *

Кроме того, мы должны постоянно учитывать, к какому читателю обращена та или иная литературная речь, каков его умственный уровень, какова степень его развития, образования, начитанности.

Этим — в значительной степени — решается вопрос о допустимости чужеязычных речений в ту или иную эпоху.

Петрашевский, Белинский и Герцен (в 40-х годах) обраща-

лись исключительно к интеллигенции: к разночинной молодежи, к передовым дворянам, студентам, офицерам, чиновникам. Мечтая о тех временах, когда мужик

Белинского и Гоголя
С базара понесет,

Некрасов хорошо понимал, что это «желанное времечко» наступит еще очень не скоро. Да и Белинский в самых своих дерзновенных мечтах, конечно, не смел и надеяться, что ему выпадет счастье обращаться непосредственно к народу.

Это счастье выпало В. И. Ленину.

Конечно, В. И. Ленин не был бы вождем миллионов, если бы не обладал великолепной способностью обращаться к массам с наипростейшею речью.

Но и Ленин в тех теоретических, научно-философских трудах, которые были обращены не к широкой читательской массе, а к образованным, просвещенным читателям, пользовался специальными научными и философскими терминами, доступными в ту пору лишь узкому кругу людей. Такова, например, его книга «Материализм и эмпириокритицизм», направленная против реакционной теории русских махистов.

Правда, иные из терминов, которые встречаются в ней, были чужды его словарю, и ему пришлось иметь с ними дело лишь потому, что они были взяты на вооружение неприятельским лагерем: таковы *эмпириомонизм, панпсихизм, панматериализм, трансцензус* и т. д. Но и там, где В. И. Ленин говорит от себя, он не избегает таких выражений, как *субъективный идеализм, гносеологическая схоластика, имманентная школа* и т. д. Эта лексика была вполне доступна тому квалифицированному кругу читателей, к которому обращался Ленин со своим философским трудом.

Здесь, повторяю, все дело именно в том, к кому, к какой аудитории адресуется автор.

В знаменитой книге «Шаг вперед, два шага назад» Ленин уже на первых страницах пользуется такими словами, как *дискредитировать, суверенный, анонс, превалировать, квалифицировать, эвфемистически, гипертрофия централизма* и т. д.

Так как книга была предназначена главным образом для читателя с высоким образовательным цензом, Ленин обильно вводил в ее текст без всякого перевода на русский язык даже такие слова, как quasi, a priori, credo, versumpft, pruderie, Zwischenruf, ipso facto.

Обратитесь ко второму тому его сочинений. Там вы увидите, что он считал возможным печатать без всякого перевода такие

слова, как Kleinbürger, ancien règime, testimonium paupertatis, horribile dictu, lapsus, Standpunkt, voilà tout, Zwang, ибо сознавал, что тот интеллигентный читатель, к которому он теперь обращается, отлично знает эти иностранные ходовые слова.

Точно так же поступал и Пушкин, обращаясь к людям своего круга:

Когда блистательная дама
Мне свой in quarto подает...
. . . . . .
Приходит муж. Он прерывает
Сей неприятный tête à tête.

Если же аудиторией Ленина была миллионная — в то время темная, отсталая, неграмотная (или полуграмотная) — деревенская Русь, словарный состав ленинского языка был совершенно иным, хотя самый язык оставался все тем же — ленинским «набатным» языком. Из него, естественно, изгонялись все малопонятные слова, он становился образцом простоты и прозрачности, идеально доступным для всех — даже обойденных культурой — умов. Отсюда беспрестанные требования Владимира Ильича к пропагандистам и агитаторам: говорить «без книжных слов, просто, по-человечески»; говорить с крестьянами «не по-книжному, а на понятном мужику языке».

«Для масс надо писать, — твердил он, — без таких новых терминов, кои требуют особого объяснения», и т. д., и т. д.

«Употребление иностранных слов без надобности озлобляет (ибо это затрудняет наше влияние на массу)».

Именно ради наибольшего влияния на массу Ленин неустанно, настойчиво требовал, чтобы во всех обращениях к «трудящимся и эксплуатируемым», к «городской, фабричной улице», а также к деревне звучал безыскусственный, свободный от всяких напыщенных вычур, правильный русский язык.

В Первой государственной думе один депутат-крестьянин употребил иностранное слово «прерогативы», ошибочно полагая, что оно означает «рогатки». Ленин отнесся к этой ошибке без всякого гнева. «Ошибка была тем простительнее, — заметил он, — что разные «прерогативы» [...] являются на самом деле рогатками для русской жизни». Но с величайшим негодованием высмеял Владимир Ильич думского октябриста Люца, который, желая щегольнуть иностранным словцом, безграмотно употребил глагол *будировать*. Будировать (от французского *будэ)* означает дуться, сердиться. А Люц (как и многие неучи) вообразил, будто это значит возбуждать, тормошить, будить, и брякнул перед всеми депу-

татами, будто большевики стремятся *будировать* (?) чувства рабочих[1].

Это было в 1913 году. Ленин тогда восстал против этой безграмотности. И снова вспомнил о ней уже в советское время — в статье «Об очистке русского языка».

«Перенимать французски-нижегородское словоупотребление значит перенимать худшее от худших представителей русского помещичьего класса, который по-французски учился, но, во-первых, не доучился, а во-вторых, коверкал русский язык».

Найдя в одной из статей выражение *сенсуалистический феноменализм,* Ленин написал на полях: «Эк его!»

И когда на следующей странице Ленину встретился *«метафеноменалистический»,* он на полях написал: «Уф!»

В обстоятельной статье Б. В. Яковлева «Классики марксизма-ленинизма о языке и стиле» приводятся многочисленные примеры того, с какой находчивостью В. И. Ленин заменял в своих и чужих рукописях иноязычные слова и выражения русскими.

Например, *кокетничание* заменил он *заигрыванием, характерный инцидент – поучительным происшествием.*

Вместо *толпа сымпровизировала* написал *толпа составила без всякой подготовки.*

Вместо *не делает себе иллюзий – не боится смотреть в глаза правде.*

Иногда он истолковывал одно иностранное слово тремя-четырьмя русскими: написав слово *ликвидировать,* он поставил в скобках: «т. е. распустить, разрушить, отменить, прекратить».

«К чему говорить «дефекты», — возмущался он, — когда можно сказать недочеты, или недостатки, или пробелы».

Французская пословица «Les beaux esprits se rencontrent» передавалась буквалистами так: «Умники часто встречаются мыслями». Ленин, воспроизводя эту пословицу в подлиннике, тут же придал ей русский национальный характер:

«Свой своему поневоле брат».

И вторично, в другом сочинении:

«Рыбак рыбака видит издалека».

Другую французскую пословицу: «A la guerre comme á la guerre» — нередко передавали бессмысленной для русского уха фразой: «На войне как на войне». И нужно было до такой степени проникнуться духом своего языка, как проникся им Владимир

[1] Сам Ленин охотно употреблял это слово, например: «Левые кадеты недовольны поражением в Гельсингфорсе и будируют». Полн. собр. соч., 1947. Т. 14, с. 79.

Ильич, чтобы, сохранив крылатость французского текста, дать следующий перевод этой фразы:

«Коль война, так по-военному».

Или в другом месте:

«Коли воевать, так по-военному!»

Иногда же, пользуясь правом редактора, он при работе над чужими рукописями не ограничивался тем, что вместо иностранных речений ставил адекватные русские. Он не переводил слова на русский язык, но изменял самый смысл иностранного слова.

Так, например, вместо *бреттерство* он написал *наездничество,* из *прожектерства* сделал *праздномыслие,* а когда ему встретилось прилагательное *квазипарламентская,* он написал *игрушечно-парламентская.*

Сурово осуждая ненужную иноязычную лексику, недоступную широкому слою читателей, Ленин, естественно, стремился к тому, чтобы утвердить в обиходе трудящихся масс русские партийные термины, созданные русской народной традицией.

Не раз выражал он радость, что определяющим термином для нового строя сделалось чисто русское слово «Совет», вошедшее во всемирную лексику.

«Везде в мире, — писал он, — слово «Совет» стало не только понятным, стало популярным, стало любимым для рабочих, для всех трудящихся».

Русское слово *ячейка* введено в качестве партийного термина Лениным в 1911 году.

«Слово, хорошо выражающее ту мысль, что внешние условия предписывают небольшие, очень гибкие, группы, кружки и организации».

Теперь это исконно русское слово вошло именно в качестве партийного термина и в татарский, и в таджикский, и в марийский, и в башкирский, и во многие другие языки многоязычного советского народа.

Когда в 1917 году одна из петроградских газет применила к банкирам и другим эксплуататорам старорусское слово *тунеядцы,* Ленин встретил его очень сочувственно.

«Удивительно хорошее слово попалось под перо — в виде исключения — редакторам «Известий», — писал он.

С горячим одобрением отнесся он к таким подлинно русским словам, как *разруха, уклон,* всякий раз отмечая их выразительность, ясность и точность.

Даже в его научно-философских трудах, изобилующих иноязычными терминами, все время чувствуешь русскую языковую стихию, которая то и дело прорывается такими словами:

«*Мудрененько* было бы...», «Мах именно на этом пункте *свихнулся...*», *«Читать – читали и переписать – переписали, а что к чему, не поняли», «Известное дело: чего хочется, тому верится»* и т. д. (курсив мой. — *К. Ч.*).

Таких примеров можно привести очень много, и никому не придет в голову спрашивать, какой из этих двух столь различных стилей ценнее, целесообразнее, выше, так как оба они превосходны.

Каждый, кто без всякого предубеждения изучит типические особенности ленинской лексики, непременно придет к выводу, что Ленин строго делил иноязычные слова, входящие в состав русской речи, на уместные и неуместные, в зависимости от того, к кому, к какой аудитории была обращена эта речь.

В одних случаях его лексика вполне допускала такие, например, выражения, как *анализ принципиальных тенденций ортодоксии* – четыре иноязычных слова подряд! — а в других он даже слово *кокетничание* заменял более легким словом и считал необходимым восстать против слова *дефекты*, требуя, чтобы обращающиеся к массам ораторы заменили его русским синонимом.

Вообще вот немаловажная тема для изучающих язык В. И. Ленина: четыре разновидности ленинского стиля в соответствии с четырьмя категориями читателей (или слушателей), к которым он обращался со своими статьями, речами и книгами. Сначала 1) сравнительно небольшая группа партийных интеллигентов, потом 2) широчайшие народные массы России, потом 3) все народы земного шара. Конечно, «сначала» и «потом» очень условны, так как бывали годы, когда В. И. Ленин обращался попеременно ко всем трем адресатам, в зависимости от чего всякий раз изменялись стилистические оттенки его устных и печатных выступлений.

Был и четвертый адресат — он сам. Я имею в виду те случаи, когда он писал для себя (см., например, так называемые «Философские тетради»). Там он свободно пользовался иноязычной лексикой: *«дискретное* действительности», «Гегель... *антиквирован»* и т. д. (курсив мой. — *К. Ч*).

Вывод из всего сказанного только один: Ленин восставал отнюдь не против у п о т р е б л е н и я иностранных слов, а против з л о у п о т р е б л е н и я ими — против того, чтобы авторы агитационных речей и брошюр, а также газетных статей обращались с этими словами к тем слушателям (или читателям), которым эти

слова недоступны. В обращениях же к культурному слою народа, главным образом в своих философских трудах, Ленин не чуждался иностранных речений.

VI

«Язык что одежда», — говорит некий английский лингвист. И действительно, на лыжах не ходят во фраке. Никто не явится в бальную залу, облачившись в замусоленную куртку, которая вполне хороша для черной работы в саду.

Из чего опять-таки следует, что мы никогда не имеем права судить о ценности того или иного слова, того или иного оборота чохом, вне связи с другими элементами данного текста. Очень верно сказано об этом у Пушкина:

«Истинный вкус состоит не в безотчетном отвержении такого-то слова, такого-то оборота, но в чувстве соразмерности и сообразности».

Люди же, лишенные вкуса и языкового чутья, всегда воображают, что об отдельных словах они во всех случаях могут судить независимо от той роли, которую эти слова призваны играть в данном тексте. Им кажется, например, что борьба за чистоту языка заключается в «безотчетном отвержении» всех иностранных речений только за то, что они иностранные.

В. И. Ленину такое «безотчетное отвержение» было, как мы видим, несвойственно.

Те, кто утверждает, будто он всегда и везде, решительно при всех обстоятельствах изгонял из своих книг и статей слова, заимствованные из чужих языков, сознательно отступают от истины в угоду заранее придуманным схемам.

И неужели мы должны позабыть, что, говоря о нежелательности мудреных терминов и непонятных речений, В. И. Ленин употребил оптимистическое слово *еще*.

«С [оциал] д[емократы], — писал он, — должны уметь говорить просто и ясно, доступным массе языком, отбросив решительно прочь тяжелую артиллерию мудреных терминов, иностранных слов, заученных, готовых, но непонятных *еще* (курсив мой. — *К. Ч.*) массе, незнакомых ей лозунгов, определений, заключений».

Если сказано «еще», значит существует уверенность, что это явление временное, что еще непонятное когда-нибудь станет понятным.

Со времени этого «еще» прошло более полувека: приведенные строки написаны в 1906 году.

Сменилось уже пять поколений, и нынешняя молодежь — правнуки тех, к кому обращался Ленин, — как она не похожа на прежнюю! Нынешняя не может даже и представить себе, в какой страшной, беспросветной темноте был тогда русский народ.

Всеобщая грамотность, обязательное бесплатное обучение в школах — об этом не смели тогда и мечтать. А тысячи вузов, а кино, а телевизор, а радио, а миллионные тиражи центральных, республиканских, районных газет, а дворцы культуры, а библиотеки, а избы-читальни, а иностранные языки в каждой школе, а институты иностранных языков — нет, это «еще» осталось далеко позади, и современный читатель, на образование которого государство тратит несметные суммы, даже права не имеет заявлять притязания на то, чтобы с ним говорили, как с недорослем, на каком-то упрощенном, облегченном, обедненном языке, свободном от всяких наслоений всемирной культуры.

Термины, которые были «мудреными» для широких народных масс в то отдаленное время, теперь уже вошли в обиход каждого из советских людей, достигших среднего культурного уровня. Недаром во всех вузах так детально штудируются труды классиков марксизма-ленинизма, требующие от читателя отнюдь не мимолетного знакомства с иноязычными словами и «мудреными» терминами.

Догматики же, приводя цитату Ленина о языке, доступном массам, постоянно умалчивают, что она относится к стародавней эпохе, и применяют ее к нынешнему поколению советских людей. И поневоле вспоминаются слова Эм. Казакевича:

«Нет вещи более противоречивой и коварной, если цитирующий не способен учитывать переменчивость времен, когда та или иная цитата появлялась на свет божий... Цитата! Каких только бед способна ты наделать в качестве орудия догматического ума».

Итак, никто из нас не может сказать, что он з а эти слова или п р о т и в. В иных случаях з а, в иных случаях п р о т и в. Нельзя же не учитывать контекста. Все зависит от того, где, когда, при каких обстоятельствах и с каким собеседником ведется наш литературный разговор.

Конечно, я не говорю о невеждах, употребляющих иностранные слова невпопад, наобум, без толку, без всякой нужды. Они достойны осмеяния и презрения, но принимать их в расчет невоз-

можно. На наши суждения об иностранных словах не могут же воздействовать вот такие уродства:

— Мне ставят *симфоническую* клизму.

— Собрали *конвульсию* из трех докторов.

— Весь мой *гармонизм* испорчен.

Эти выражения, подслушанные в одной из московских больниц среди малокультурных пациентов, все же кажутся мне более простительными, чем те, которые еще очень недавно бытовали в более интеллигентных кругах:

— Товарищ Иванов с *апогеем* рассказывал.

— Он говорил с *экспромта*.

— Он *абстрагировался* от комсомольской среды.

— С тех пор как я стал работать, клуб *доведен до высшего вакуума*.

— *Не фигурируйте* документами!

— Я ее не трогаю, а она меня *игнорирует и игнорирует*.

И даже:

— У нее, знаете, муж *аллигатор* с большим стажем (вместо *ирригатор*).

— Я в этом вопросе не *компенгаген*.

— Наши люди добились освоения *косметического* пространства.

Речь, конечно, идет не об этих анекдотических неучах, достойных наследниках того депутата, который оскандалился со словом *будировать*. Здесь мы говорим о подлинно культурных, образованных людях, об их праве широко и свободно пользоваться всеми ресурсами своего языка в зависимости от обстоятельства места и времени.

«Так, слово *аналогия*, – говорит лингвист Б. Н. Головин, — употребляется на законных основаниях в науке, но плохо, если мы введем его в такую, например, фразу: «Квартира Ивана Ивановича имеет *аналогию* с квартирой Петра Петровича...» Едва ли кому придет в голову сказать: «Голос Пети *вибрировал* от волнения», хотя в некоторых областях науки и техники слова *вибрация, вибрировать* необходимы.

Так вопрос о лексических нормах употребления иноязычных слов связывается с вопросом о стилистических нормах их использования, то есть с вопросом о том, в каком именно стиле литературного языка целесообразно и нужно применить тот или иной «варваризм».

Об этом очень верно сказано Алексеем Толстым:

«...Известный процент иностранных слов врастает в язык. И в каждом случае инстинкт художника должен определить эту меру иностранных слов, их необходимость. Лучше говорить *лифт*, чем *самоподымальщик*».

Те читатели, которые хоть отчасти знакомы с моими работами по истории и теории словесности, не могли (надеюсь) не заметить, что ни одной своей статьи я никогда не загружал тяжеловесным балластом профессорской псевдоучености.

Каковы бы ни были недостатки этих работ, в них во всех — свободное дыхание, простой разговорный язык. Да и в качестве сочинителя детских стихов я по самой своей профессии тяготею к пуризму.

Но сильнейшее негодование вызывают во мне те разжигатели узколобого национального чванства, тартюфы обоего пола, которые, играя на патриотических чувствах читателя, упорно внушают ему при помощи подтасовки цитат, будто вся беда русского языка в иностранщине, будто и Ленин, и Белинский, и все наши великие люди во всякое время, всегда питали к ней одну только ненависть.

Даже Петра I, насаждавшего в России такие слова, как *баталия, виктория, фортеция, политес, ассамблея, трактамент, коллегиум, экзерциция, акциденция, империум* и проч., даже его изображают они суровым врагом этой лексики.

Для такого искажения истины у этих ловкачей есть испытанный способ. Они приводят, например, вот такую цитату из письма Петра I к его послу Рудаковскому:

«Впредь тебе реляции свои к нам писать всероссийским языком, не употребляя иностранных терминов».

Но при этом скрывают от читательской массы, что сам-то Петр (великолепно владевший образной и гибкой русской речью) всемерно способствовал вторжению в государственный официально-правительственный, административный язык таких иностранных слов, как *полицеймейстер, герольдмейстер, актуариус, архивариус, маклер, администратор, асессор, негоциация, конфирмация, апробация, дисперация, конфискация* и т. д., и т. д.

Скрывают они также и то, что существует изданный Академией наук «Словарь иностранных слов, вошедших в русский язык в эпоху Петра Великого» и что таких слов насчитывается там б о л е е т р е х т ы с я ч! Более трех тысяч слов, взятых у англичан, у голландцев, у итальянцев, у французов, у немцев! Причем самое видное место занимают здесь слова чиновничьи, морские, военные, то есть введенные в русскую речь именно по инициативе Петра. В числе этих слов было немало таких, которые остались в языке навсегда: *шторм, фрегат, транспорт, рекрут, сенат, офицер, матрос, конвой, шкипер, шканцы, циркуляр, церемония, фискал, триумф* и т. д.

А были и такие, которые сразу же отцвели, не успевши расцвесть, как, например, *вагенмейстер, вальдмейстер, кроасада, турбация, скутифер, ригал* и т. д.

Из чего следует, что Петр ввел в русский язык даже больше иностранных слов, чем это было нужно народу, и если народ отверг кое-какие из них, это случилось помимо Петра, который жаждал именно такого чрезмерно обильного внедрения их в русскую речь.

Так что изображать его горячим сторонником «очищения» русской лексики от иностранных речений — значит самым беззастенчивым образом лгать легковерным читателям.

Впрочем, дело не столько в Петре, сколько в эпохе Петра, и кто же не знает, что именно в эту эпоху происходил бурный процесс освоения «внешних» лексических заимствований из западноевропейских языков.

И есть у нынешних «славянофилов» особый прием, при помощи которого они одерживают множество дешевых побед. Стоит кому-нибудь сказать или написать, ну, хотя бы *французская пресса,* и они вопрошают: зачем нам это иностранное слово, если существует отечественное слово *печать?* И зачем *махинация,* если существует *проделка?*

Все эти сердитые «зачем» рассчитаны на простаков и невежд. Ибо и здесь все зависит от обстоятельств места и времени. Только простакам и невеждам можно навязывать мысль, будто русский язык терпит хоть малейший ущерб от того, что наряду со словом *вселенная* в нем существует *космос,* наряду с *плясками – танцы,* наряду с *мышцами – мускулы,* наряду с *сочувствием – симпатия,* наряду с *вопросами – проблемы,* наряду с *воображением – фантазия,* наряду с *предположением – гипотеза,* наряду с *полосою – зона,* наряду со *спором – диспут,* наряду с *указателем цен – прейскурант,* наряду с *языковедом – лингвист.*

Нужно быть беспросветным ханжой, чтобы требовать изгнания подобных синонимов, которые обогащают наш язык, тем более что у этих синонимов, как бывает почти постоянно, очень разные смысловые оттенки.

Среди наших наиболее авторитетных филологов нет ни одного, кто поддержал бы современных пуристов, то и дело объявляющих на страницах газет и журналов поход против засилия «иностранщины».

Академик Л. А. Булаховский в своем классическом «Введении в языкознание» настаивает, что «нельзя отгораживать его (то есть литературный язык. — *К. Ч.*) от естественного обогащения

элементами из других языков». Нужно, говорит он, «оставлять языку свободу для использования международной лексики и сходных форм передачи понятий».

То же говорит и академик Л. В. Щерба:

«Заимствование слов от соседей является в общем совершенно естественным и здоровым языковым процессом, основанным на общении народов. Вещи или понятия, созданные на почве этого общения или распространяющиеся под его влиянием, склонны получать общее наименование и создают естественную основу международного словаря, который и теперь уже представляется очень и очень значительным: *физика, электричество, телефон, телеграф, автомобиль, билет, касса* и т. д.».

Замечательно, что русский народ, руководясь своим тонким чутьем языка, нередко отвергает существующее русское слово и заменяет его иностранным. Одно время, например, казалось, что в нашей речи прочно утвердится слово *кинолента*. Но прошло года три, и это слово было вытеснено термином *фильм*.

И я нимало не тужу о том, что мы говорим (вопреки Шишкову и Далю):

лагерь, а не *стан*,
эгоист, а не *себятник*,
акушерка, а не *повивальная бабка*,
акварель, а не *водяная краска*
эклиптика, а не *солнцепутье*,
маршрут, а не *путевик*,
корректор, а не *правщик*,
телефон, а не *дальнеразговорня*,
попугай, а не *переклитка*,
актер, а не *лицедей*,
гимнастика, а не *ловкосилие*,
и т. д.

Вопрос о том, какой из синонимов следует ввести в нашу речь, решается всякий раз по-другому: как подскажет нам чувство стиля, чутье языка.

Если в бытовой обывательской речи нас коробят все эти *пролонгировать, лимитировать, аннулировать, консультировать*, то отнюдь не потому, что они иностранные, а потому, что они вошли в нашу речь из обихода всевозможных канцелярий и на них слишком ясно видна казенная печать бюрократизма.

К счастью, наша общественность не слишком-то склонна считаться с гонителями иностранных речений. Это сказалось, между

прочим, в таком эпизоде. При обсуждении проекта Программы КПСС читатель А. Яковлев высказал в печати пожелание, чтобы иностранные слова заменялись в Программе русскими. Читатель А. Ефремов резонно ответил ему:

«В таком документе, особенно в его первой части, употребление некоторых иностранных слов становится неизбежным. Такие слова, как *радикальный, стабильность, стимулирование, доминирующий, клерикализм* и другие, давно стали общими для многих языков мира и вполне доступными нашему народу».

Кроме перечисленных слов, в Программе КПСС встречаются: *агрессоры, аграрные кризисы, авангард, антифеодальный, антиимпериалистический, антагонизм, шовинизм, расизм, специализация, ликвидация* и проч., и это служит несомненным свидетельством, что слова эти издавна усвоены советским народом, который не чувствует их инородности и потому не нуждается в их толковании.

Другое дело, если бы русский народ был порабощен чужеземцами. Отстаивая национальную свою самобытность, он бойкотировал бы каждое иноязычное слово, навязанное ему угнетателями, как поступил, например, в свое время венгерский народ, испытывавший тяжесть австрийского ига, а также ирландцы, провансальцы, французы-канадцы: к этому их побуждала угрожавшая им опасность — раствориться среди чуждых народов.

Или вспомним чешское Возрождение в начале девятнадцатого века. «Национальное самосознание, — говорит академик Л. А. Булаховский, — побудило тогда чешскую мелкобуржуазную интеллигенцию заняться заменой даже вполне укоренившихся германизмов и международных слов — словами... созданными на основе чисто чешской лексики».

В этом бойкоте был политический смысл. Здесь была одна из форм борьбы с ненавистным насильником.

Но ведь наша страна не покорена чужеземцами.

Наша национальная гордость не терпит никакого ущемления от того, что космонавты зовутся у нас космонавтами, тем более что именно в нашей стране это слово впервые в истории мира стало обозначать не мечту, но живую реальность.

Поэтому, когда нам встречаются в «Правде» гордые заявления о том, что советские люди — п и о н е р ы к о с м и ч е с к и х т р а с с, мы считаем эту «иностранщину» совершенно уместной и не испытываем никакой неприязни к трем иностранным словам, которые именно благодаря усилиям советских людей давно уже сделались русскими.

Глава четвертая
«УМСЛОПОГАСЫ»

I

Итак, оказывается, что засилье чужеязычных речений не грозит нашему языку ни малейшей опасностью, уж хотя бы потому, что никакого засилья нет.

Точно так же не способны испортить его те сложносоставные слова типа *загс, управдом, сельсовет,* которые начиная с Октябрьских дней хлынули в него широчайшим потоком.

Правда, среди этих слов попадаются порой отвратительные. Например, *облупрпромпродтовары,* которое так рассердило смоленскую жительницу Татьяну Шабельскую, что она вместе с гневным письмом прислала мне коробку витаминов, на которой без зазрения совести начертано это бездарное слово.

Я вполне разделяю негодование Татьяны Шабельской, но значит ли это, что нам подобает огулом, не считаясь ни с чем, осуждать самый метод образования слов из нескольких начальных слогов или букв?

Ведь многие из них уже успели войти в исконно русскую, бытовую и литературную речь: *СССР, РСФСР, ЦК, вуз, комсомол, колхоз, трудодень.* Они уже не кажутся искусственно склеенными, а живут такой же естественной жизнью, как, скажем, слова *человек* или *азбука.*

Справедливо сказал о них Эммануил Герман в 1919 году, то есть в то самое время, когда возникли лучшие из них:

В словах, доселе незнакомых,
Запечатлен великий год —
В коротких Циках, Совнаркомах
И в грузном слове Наркомпрод.

Дивлюсь словесному цветенью —
И все б внимал! И все б глядел!
Слова ложатся вечной тенью
От изменяющихся дел.

Принято думать, что все эти новые словообразования возникли оттого, что «изменяющиеся дела» революции внесли в сознание русских людей столько новых, небывалых понятий.

«Наша революция, — пояснял И. Фомин в статье «Порча языка или болезнь роста», — создала множество новых учреждений массового, всесоюзного масштаба, вызвала необходимость во

множестве новых терминов, и чутье массы потребовало экономии языковых средств, заменив «агитационно-пропагандистский отдел» — *агитпропом*, губернский комитет — *губкомом*, и т. д. Что это чутье не обмануло массы, видно именно из того, что полное название учреждения звучит подчас чуждо и непонятно, а близко и ясно новое слово. Это слово — термин, и поэтому, если многие не сообразят, что такое «исполнительный комитет», зато всякому будет ясно, если мы скажем *исполком*».

Это верно, но только отчасти. Конечно, в прежнее время, до революции, не было и быть не могло таких явлений, как ЦИК, Совнарком, Наркомпрод.

Но разве не примечательно, что точно такому же сжатию подвергались и те комбинации слов, которые существовали задолго до Октябрьских дней?

Вот несколько разительных примеров.

В России сберегательные кассы были учреждены в 1841 году, но лишь после 1917 года, то есть после того, как они просуществовали лет восемьдесят, они, подчиняясь новым темпам общественной жизни, стали именоваться в народе *сберкассами*.

Такова же участь Литературного фонда, который превратился в *Литфонд*. Литературный фонд был основан А. В. Дружининым в 1859 году, и в дореволюционное время ни у кого не было ни желания, ни надобности называть его сокращенно *Литфонд*.

И еще пример такого же запоздалого словесного сплава. Московский Художественный театр лет двадцать был Московским Художественным театром и только в советскую пору сделался для каждого МХАТом. Прежде в домашнем кругу мы для скорости говорили: «Художественный», отбрасывая первое и последнее слова:

— Достали билет в Художественный?

— В Художественном нынче «Дядя Ваня».

Но до МХАТа никто не додумывался. А если бы и додумался, слово это повисло бы в воздухе и не вошло бы в широкий речевой обиход, так как такое сцепление звуков еще не стало массовой привычкой[1].

Все эти примеры показывают, что был такой краткий период, когда вдруг стали срастаться не только те словосочетания, которые создала революция для новых учреждений и профессий, но и те, которые существовали в дореволюционное время и, не требуя

[1] Даже не три, а четыре слова превратились в односложное МХАТ: Московский Художественный академический театр, то есть из шестнадцати слогов стал один!

никаких сокращений, жили десятки лет в своих первозданных формах.

Значит, самая природа языка изменилась. Значит, та небывалая тяга к теснейшему сцеплению слов, благодаря которой у нас появились *колхоз, комсомол, профсоюз, универмаг* и т. д., была в то время так сильна и активна, что заодно подчинила себе даже такие слова, которые в готовых сочетаниях существовали задолго до Советской эпохи.

Сколько десятков лет я смолоду слыхал выражение *квартирная плата*. Но только в 20-х годах новые тенденции речи превратили квартирную плату в *квартплату*. Такому же обновлению подверглась и старинная форма *главный бухгалтер,* которая, подчиняясь этим новым тенденциям, неожиданно преобразилась в очень устойчивую форму *главбух*.

И еще: словосочетание *Минеральные Воды* с давнего времени существовало у нас в языке, но только со времени революции оно превратилось в *Минводы*.

Скажут, что происхождение этих слов чисто административное и что их главный источник — распоряжение государственной власти.

В иных случаях это справедливо, но далеко не всегда. Всмотримся, например, каким образом создалось хотя бы такое словосочетание, как «Республика ШКИД». Здесь никакого начальственного воздействия не было. ШКИД — это сокращенное наименование *Школы социально-индивидуального воспитания имени Ф. М. Достоевского,* созданное самими учащимися.

Опять-таки характерно, что хотя школы имени Достоевского существовали в старой России лет тридцать, но только в революционные годы это название спрессовалось в короткое ШКИД — без всякого участия школьных властей.

Новичок, попавший в эту школу, спросил у одного из учащихся:

— А почему вы школу зовете ШКИД?

— Потому, — ответил тот, — что это, брат, по-советски.

«Должно быть, — говорит С. Я. Маршак, — это сокращенное название... укоренилось так скоро потому, что в новообразованном слове «Шкид» или «Шкида» бывшие беспризорники чувствовали нечто знакомое, свое, созвучное словечкам из уличного жаргона «шкет» и «шкода».

Так же самочинно, так сказать, по воле народа возникли в ту пору бесчисленные агрегаты имен и фамилий. Сотни лет существовали в России всякие Иваны Ильичи Косоротовы, но до 20-х годов и в голову никому не приходило, что из этих традиционных трех слов можно сделать одно: *Ивилькос*.

И что Марию Егоровну Шатову можно превратить в *Маешат.*

А в ту пору, про которую мы сейчас говорим, это стало обычным явлением, опять-таки не имеющим никакого касательства к административным источникам, о чем свидетельствует хотя бы такой диалог, воспроизведенный в «Республике ШКИД»:

«— Как зовут заведующего?

— Виктор Николаевич.

— А почему же вы его не сократили? Уж сокращать так сокращать. Как его фамилия?

— Сорокин, — моргая глазами, ответил Воробышек.

— Ну вот — Вик. Ник. Сор. Звучно и хорошо.

— И правда, дельно получилось.

— Ай да Цыган!

— И в самом деле, надо будет Викниксором величать».

Таким же манером Элла Андреевна Люмберг была превращена в *Эланлюм.* Константин Александрович Меденников — в *Костамеда* и проч.[1].

Подобная тяга к сокращению имен наблюдалась тогда не только в «Республике ШКИД». В другой школьной повести, относящейся к той же эпохе, читаем:

«В школе, где я преподаю, такие сокращения, как *Алмазай* (Александр Максимович Зайцев) или *Пёпа* (Петр Павлович), давно завоевали себе право гражданства»[2].

Такая наступила тогда полоса в жизни русской разговорной и письменной речи: всякие сращения слов вдруг сделались чрезвычайно активными. Активность эта выразилась именно в том, что сращениям подверглись даже старинные словосочетания, никогда не сраставшиеся в прежнее время.

Произошло это без всяких административных нажимов, в порядке самодеятельности масс. Самодеятельность проявлялась порой в самых неожиданных и смешных буффонадах.

Маяковский, например, рассказывал мне, будто молодые москвички, назначая рандеву своим поклонникам, произносят два слова:

— Твербуль Пампуш!

И те будто хорошо понимают, что так называется популярное место любовных свиданий: Тверской бульвар, памятник Пушкину.

Этот *Твербуль Пампуш* был мне особенно мил, потому что в нем слышалось что-то украинское: в связи с этими словами в уме

---

[1] *Г. Белых* и *Л. Пантелеев*. Республика ШКИД. Л., 1960, с. 29 и 91. Радуюсь, что после столь долгого перерыва эта отличная книга опять вышла в свет.

[2] *Н. Огнев*. Дневник Кости Рябцева. М., 1932.

возникают и *Тарас Бульба* и вкусные, жаренные на сале *пампушки*.

В 20-х годах в Москве существовало двустишие:

На Твербуле у Пампуша
Ждет меня миленок Груша.

Вообще такие новообразования нередко имели для русского уха какой-то иноязычный оттенок, и когда Кооператив сахарной промышленности стал сокращенно называться *Коопсах,* Маяковский ощутил это слово как библейское имя:

Например,
вот это —
говорится или блеется?
Синемордое,
в оранжевых усах,
Навуходоносором
библейцем —
«Коопсах».
(«Юбилейное»)

Сравните у Алексея Толстого (в его романе «Хождение по мукам»):

«Катя боялась некоторых слов, например, *совдеп* казался ей свирепым словом, *ревком* – страшным, как рев быка».

Знаменитому лингвисту академику Л. В. Щербе слово *санпросвет* напоминало Сан-Франциско, слово *политрук* – полить и руки.

Борис Пильняк чудесно использовал эти словесные сплавы, придавая им в своей беллетристике эмоциональное звучание: в романе «Голый год» он изображает, как пассажирам поезда, идущего по степи сквозь снежную бурю, слышится в завываниях ветра:

— Гвиу! Главбум! (Названия тогдашних учреждений.)

Словесные агрегаты так часто встречались в тогдашнем быту, что даже самые простые слова воспринимались как склеенные. В. И. Качалов рассказывал, что, увидев на двери какого-то учреждения надпись ВХОД, некто остановился в недоумении, размышляя про себя, что же может она означать, и в конце концов решил, что это: «Высший Художественный Отдел Дипкурьеров».

Филологи, говоря об этих сращениях слов, любят указывать, что они существовали и прежде: «Российское общество пароходства и торговли» называлось РОПИТ, а «Южно-Русское общество торговли аптекарскими товарами» — ЮРОТАТ. Такие сокращенные наименования были присвоены еще нескольким коммерческим фирмам: РУСКАБЕЛЬ, ПРОДУГОЛЬ, ПРОДАМЕТ.

В те времена, вспоминают филологи, такое словотворчество было распространено в почтово-телеграфных сношениях представителей власти и торгово-промышленных фирм. Тогда работники почтово-телеграфного ведомства снабжались особыми списками сокращенных адресов и названий. В этих списках, например, главный инспектор по пересылке арестантов назывался *Гипа*, а управление военных сообщений — *Упвосо*.

Все это так. Но мне кажется, что приведенные примеры никак не подходят к настоящему случаю. Раньше всего потому, что их было слишком уж мало. Они ничего общего не имели с массовой, я бы сказал, эпидемической тягой к сращению слов, какая обнаружилась в 20-х годах, когда даже старые слова, относящиеся к старым понятиям, стали, как мы только что видели, сочетаться по-новому.

«Разница между образованиями дореволюционными и современными, — говорит профессор А. Баранников, — в широте распространения. В то время как до войны подобные термины были доступны только немногим лицам, после революции они стали всеобщим достоянием».

Разница чрезвычайно существенная.

II

Конечно, бывало и так, что наряду с революционными массами за словотворчество брались канцелярские выдумщики, не раз сочинявшие такие комбинации слов, которые были прямым издевательством над русскою речью. Например, из скромного названия *школьный работник* они сварганили бесстыдное *шкраб*.

Будь я педагогом, я сильно обиделся бы, если бы кто обозвал меня таким какофоническим словом.

Недаром возмутило оно В. И. Ленина.

«Я помню, — рассказывает А. В. Луначарский, — как однажды я прочел ему (В. И. Ленину. — *К. Ч.*) по телефону очень тревожную телеграмму, в которой говорилось о тяжелом положении учительства где-то в северо-западных губерниях. Телеграмма начиналась так: «Шкрабы голодают».

— Кто? Кто? — спросил Ленин.

— Шкрабы, — отвечал я ему, — это новое обозначение для школьных работников.

С величайшим неудовольствием он ответил мне:

— Я думал, что какие-нибудь крабы в каком-нибудь аквариуме. Что за безобразие называть таким отвратительным словом учите-

ля! У него есть почетное название — народный учитель; оно и должно быть за ним сохранено»[1].

Такой же плантаторский смысл имеет дикое словечко *рабсила*.

Вообще канцелярская пошлость немало навредила и здесь.

Стихийное живое словотворчество она превратила в бездушное сплетение мертвых слов, отвратительных для русского слуха.

Появились такие чудовищные сочетания звуков: *Омтсгаушорс, Вридзампло, Мортихозупр, Лабортехпромтехснабсанихр* и сотни других.

Вся эта тошнотворная чушь навязывалась и навязывается русскому языку безнаказанно. «Вот я открываю наугад «Список абонентов Ленинградской городской телефонной сети, — писал Борис Тимофеев в 1960 году, — и сразу натыкаюсь на *Ленгорметаллоремпромсоюз* и на *Ленгоршвейтрикотажпромсоюз»*.

Хороши «сокращения» из двадцати шести букв!

Работник Липецкого совнархоза В. С. Кондрашенко с понятным негодованием пишет о таком «сокращении», как *Ростлавстанкоинструментснабсбыт*. «Тридцать одна буква в одном слове! — возмущается он в письме. — Попробуйте быстро вымолвить это слово по междугородному телефону или в служебном разговоре!»

В подобных словах нет ни складу, ни ладу, ни благозвучия, ни смысла. Они совершенно непонятны читателям и превращают русскую речь в тарабарщину.

В. И. Ленин, который охотно пользовался такими сокращениями, как *Коминтерн, наркомат, госаппарат, ЦК, ЦИК, ЦКК, эсдеки, эсеры, кадеты, ГОЭЛРО, Оргбюро, Рабкрин, Госплан, Политбюро, нэпман* и т. д., с негодованием отвергал мертворожденные чиновничьи вычуры. На X партконференции Владимир Ильич иронически упомянул о некоторых товарищах, которые говорят, «что теперь у них есть *«южбум»* и что они воюют против этого *«южбума»*.

Еще через год, на XI съезде партии, Ленин сослался на «пример нескольких *гострестов* (если выражаться этим прекрасным русским языком, который так хвалил Тургенев)» и обрушивался на «коммунистическое чванство — *комчванство*, выражаясь тем же великим русским языком» (курсив мой. — *К. Ч.*).

С гневом отзывался Владимир Ильич о журналистах, уродующих язык надуманными, произвольными сокращениями. «На ка-

[1] Ф. Ф. Грищенко, бывший инспектор Уралоно, сообщил мне в недавнем письме, что в 1924 году слово *шкраб* было официально запрещено А. В Луначарским в особом приказе по ведомству Наркомпроса.

ком языке это написано? Тарабарщина какая-то. Волапюк, а не язык Толстого и Тургенева».

Тарабарщина эта была не только непонятна, но и антихудожественна, безобразна, безвкусна. Маяковский именно для того и выдумал словечко *Главначпупс*, чтобы заклеймить эти чиновничьи вычуры. *Главначпупс* – «главный начальник по управлению согласованием».

Константин Федин писал в те же годы:

«...Я не боюсь прослыть пуристом, если назову безобразным озорством такое довольно распространенное в Ленинграде сокращение: *Моснарврайрабком*. Это клинический случай глоссолалии, сочетание бессмысленных словесных обрезков, которые вряд ли сумеет выговорить каждый сотый человек — и понять каждый тысячный».

Против бездушного склеивания разнокалиберных слов, производимого всевозможными завами, советские люди протестовали по-своему — не только в газетно-журнальных статьях, но и в устных пародиях, причем пародистами нарочно подбирались такие слова, чтобы при их сокращении непременно получалась нелепость.

Когда в начале революции возник Третий Петроградский университет, студенты, смеясь, говорили, что сокращенно его следует называть *Трепетун*.

Женский медицинский институт получил наименование *ЖМИ,* а Психоневрологический институт — *ПНИ*. Новое общество живописи — *НОЖ*. Институт востоковедения Академии наук — *ИВАН*.

Ильф и Петров, издеваясь над эпидемией канцелярского «сократительства», довели этот прием до абсурда: подвергли такому сокращению тургеневских Герасима и Муму и получили озорное *Гермуму*. Они же выдумали пародийное *политкарнавал* и придали «Театру инфекции и фармакологии» сокращенное название *ТИФ*.

Столь же остроумно использовали они имена *Фортинбрас* и *Умслопогас*. Первое имя принадлежит персонажу из «Гамлета», второе — герою романа английского беллетриста Райдера Хаггарда. Авторы «Двенадцати стульев», сделав вид, что не подозревают об этом, в шутку предложили читателю воспринять оба имени как составные названия двух учреждений (вроде *Моссовет, Райлеском* и проч.). Оттого-то в их чудесной пародии на театральные афиши 20-х годов появилась такая строка:

«Мебель — древесных мастерских *Фортинбраса* при *Умслопогасе*».

Это уморительное *Умслопогас*, внушающее мысль об угасании ума, было настолько похоже на тогдашние составные слова, что стало нарицательным именем одного очень большого издательства, давно упраздненного. Мы так и говорили тогда: *«У нас в Умслопогасе...»*.

Подобным же образом Александр Блок в одной шуточной пьеске (1919) высказал догадку, что имя молодого литератора — Оцуп — есть сокращенное название учреждения. Пьеска называется «Сцена из исторической картины «Всемирная литература», и там есть такие стихи:

Неправда! Я читаю в Пролеткульте,
И в Студии, и в Петрокомпромиссе,
И в Оцупе, и в Реввоенсовете...

В примечании к слову *Оцуп* поэт говорит, что если *Оцуп* – название учреждения, то «очевидно, там была культурно-просветительная ячейка».

Помню, как добродушно смеялся поэт, когда М. Лозинский, прощаясь с ним, сказал ему с величайшей серьезностью:

— ЧИК! — и пояснил, что по-новому это означает «Честь имею кланяться».

Эдуард Багрицкий, приведя в своем стихотворении «Ночь» (1926) аббревиатуру МСПО, попытался расшифровать ее в пышно-романтическом стиле:

Четыре буквы
«МСПО»,
Четыре куска огня:
Это — Мир Страстей, Полыхай Огнем!
Это — Музыка Сфер, Пари
Откровением новым!
Это — Мечта, Сладострастье, Покой, Обман.

Одной девочке, родившейся в начале 20-х годов, родители дали звучное пушкинское имя *Зарема* – лишь потому, что для них оно значило: *Заря Революции Мира*.

И знаете ли вы, почему некий Сидоров назвал свою дочь *Гертруда?* Потому что для него это имя означало *Герой Труда*.

В настоящее время всеобщая страсть к сокращению слов мало-помалу потухла.

Тем детям, которые при рождении нарекались такими экзотическими именами, как *Аванчел* (Авангард Человечества), *Слачела* (Слава Челюскинцам), *Новэра* (Новая Эра), *Долкап* (Долой Капитализм) и т. д., теперь уже лет сорок, не меньше, и своих детей они называют уже по-человечески: Танями, Олями, Володями. И еще

один пострадавший: *Сиврэн* – сокращенная форма четырех замечательных слов: Сила, Воля, Разум, Энергия. Можно быть твердо уверенным, что ни один из его сыновей не будет Сиврэном Сиврэновичем.

Вообще многие из этих слов-агрегатов оказались времянками и ныне отодвинулись далеко в историю вместе с теми явлениями, которые были обозначены ими: *нэп, рапп, пролеткульт, рабфак, комбед, торгсин, ликбез, моссельпром.*

И совсем без следа исчезли слова-фикции, слова-пузыри, изготовленные в канцеляриях всевозможных начпупсов.

Органическими, живыми словами им не удалось побывать, они умирали еще до рождения.

Кто помнит колченогое ГВЫТМ, которым пробовали было обозначить Государственные высшие театральные мастерские? Или: *главэкоб, комикон, соучмол, копоко, трубарвосо?*

Это не то что *загс, трудодень, стенгазета,* которые уже вошли в нашу лексику как полноправные законные слова.

К слову *загс* до того привыкли, что стали уже забывать, из каких четырех слов оно склеено. Я, например, совершенно забыл.

Так что беспокоиться нечего: все эти словесные агрегаты не могут нанести языку никакого ущерба, потому что народ строжайшим образом контролирует их, сохраняет лишь те, которые вполне соответствуют духу языка, его природе, и без жалости отметает от себя всякую словесную нечисть.

Из всего этого вывод один: при суждениях о нормах нашей речи никак нельзя выносить приговоры огулом. Нельзя говорить: в с е такие слова хороши. Или: в с е они плохи. Среди них есть отличные, выдержавшие испытание временем, пользующиеся всенародным признанием, а есть и гомункулы, изготовленные бюрократическим способом. От них так и несет мертвечиной.

Конечно, только старовер может восставать против в с е х «сплавленных» слов.

Но кто же не порадуется, видя, как сотнями проваливаются в тартарары всякие мертворожденные *Заммортеххозупры* и *Умслопогасы?*

Народ проверяет слова раньше всего на слух. Ему необходимо благозвучие. Лишь те из новых слов он сохраняет в своем языке, которые соответствуют его фонетическим нормам. А чиновники не слышали тех слов, которые они чертили на бумаге в своих канцеляриях. Оттого-то эти *умслопогасы* и сгинули.

* * *

Наряду с *умслопогасами* в современную русскую речь проникли и другие словесные формы, тоже вызванные стремлением к ее экономии.

Я говорю о так называемых усеченных словах, или, как именуются они в просторечии, «обрубках».

Читательница С. Н. Белянская недавно прислала мне из Ташкента письмо, где отзывается с большим негодованием о таких современных «обрубках», как *зав, зам, пред, га* (вместо *гектар)* и др.

Они кажутся этой читательнице «насильственно (?) введенными в русский язык», и она выражает надежду, что все они скоро исчезнут.

Надежда, конечно, не сбудется, так как слова эти вполне соответствуют ускоренным темпам нашей нынешней речи и входят в нее органически.

Такие «обрубки», как *кино, кило, авто* и др., прочно вошли в наш литературный язык, и нет никакого резона изгонять их оттуда. И кто потребует, чтобы вместо чудесного «обрубка» *метро* мы говорили *метрополитен?*

Это все равно, что требовать у англичан, чтобы они не смели говорить:

вместо *байсикл – байк* (велосипед); вместо *перамбюлéйтор – прам* (детская коляска) ;

вместо *адвертайзмент – ад* (рекламное объявление);

вместо *трамкар — трам* (трамвай);

вместо *тэм-о-шэнтер кэп – тэм* (берет вроде того, какой носил знаменитый герой Роберта Бернса Тэм О'Шэнтер).

Здесь, как везде, все зависит от стиля, то есть от «чувства соразмерности и соразмерности». В официальной или торжественной речи этим «обрубкам», конечно, не место, но в непринужденной домашней беседе и вообще в бытовых разговорах они вполне естественны, законны, нужны.

Так что люди, которые видят в них какие-то вредные отклонения от нормы, глубоко не правы. Явление это совершенно нормальное.

* * *

Вообще, как мы только что видели, с блюстителями чистоты языка такое случалось не раз: стремясь очистить нашу речь от сорняков, они то и дело прихватывали и добрую траву, и тучный колос.

Федор Гладков, например, восстал и в печати, и с кафедры против выразительного русского слова *изморозь.* Он, очевидно, не

знал, что Некрасов, величайший авторитет в этом деле, услышав слово *изморозь* в крестьянской среде, поспешил сообщить его, как ценную находку, Тургеневу.

С. Н. Сергеев-Ценский объявил беззаконным совершенно правильное выражение *встать на колени*, хотя эта форма утверждена в сочинениях Горького, Блока, Маяковского, Тихонова[1].

А профессор И. Устинов заявил в «Литературной газете», что никак невозможно называть чьи бы то ни было глаза *вороватыми*.

Спасибо молодому лингвисту Э. Ханпире: он вступился за этот прекрасный эпитет, равно как и за такие вполне правильные эмоциональные возгласы, как *ужасно весело, страшно красиво, вот так здорово*, от которых совершенно напрасно предложила воздержаться М. Грызлова.

И не одна она: О. С. Богданова и Р Г. Гурова тоже включили в свой индекс запретных речений и *страшно весело* и *ужасно интересно*.

Э. Ханпира со словарями в руках доказал полную правильность этих невинно осужденных речений.

В самом деле, если мы отнимем у наших писателей право вводить в свою речь слово *изморозь* и называть вороватые глаза *вороватыми*, если мы добьемся того, чтобы ни одна школьница не смела сказать *я была ужасно рада* или *здорово мне влетело*, мы наверняка повредим нашей речи, обедним, обескровим ее.

Вспомним, с каким упорством Н. С. Лесков преследовал в 70-х годах три новоявленных слова, которые, по его утверждению, портят и пачкают русскую речь:

эвакуация,
оккупация,
интеллигенция,

никак не желая понять, что эти термины заполняют важнейший пробел в нашей лексике и что от них русскому языку только прибыль.

Вообще непогрешимых пуристов почти никогда не бывает.

В 1909 году вышел, например, вторым изданием «Опыт словаря неправильностей в русской разговорной речи», составленный педагогом В. Долопчёвым. Словарь был одобрен Ученым комитетом Министерства народного просвещения и настойчиво внушал русским людям, что нужно говорить и писать:

---

[1] Пример приводится в статье *Э. Ханпиры* «Поговорим о нашей речи», напечатанной в журнале «Вопросы литературы», 1961 № 1, с. 65. Более точным заглавием было бы: «Против излишнего запретительства».

не *плевательница*, но *плевальница* (!),

не *негритёнок*, но *негрёнок* (!),

и вносил точно такие же «поправки» в слова *авария, пахота, антитеза, перекупщик* и проч., выступая во всех случаях не столько нормировщиком речи, сколько усердным ее исказителем.

Даже слово *блузка* объявлялось неправильным. Женщины имели право носить только *кофточки*.

Педантство Долопчёва доходило до крайности. Он, например, серьезнейшим образом требовал, чтобы мы говорили не *гоголь-моголь*, а *гогель-могель*.

Впрочем, и Г. И. Рихтер (очень почтенный советский ученый) настаивал, что нехорошо говорить *фигли-мигли*, а следует — *фигели-мигели*, хотя ни от *фигелей-мигелей*, ни от *гогелей-могелей* правильность речи не зависит нисколько.

От писателей не отстают и читатели:

«Вы пишете: порою мне сдается. Что значит сдается? Сдаваться может только (!) комната», — утверждает Эльвира К. из города Сочи. И с нею совершенно согласен житель Москвы Б. М. , который, к своему счастью, даже не подозревает о том, что в такой «неграмотности» повинны и Пушкин, и Крылов, и Тургенев, и Герцен. Очевидно, ему даже неведомо пушкинское:

«Мне сдается, что этот беглый еретик, вор, мошенник — ты».

Москвич Федор Филиппович Бай-Балаев пишет в редакцию «Известий»:

«В «Известиях» № 168 напечатана статья «Всей громадой».

Прошу вас напечатать или сообщить автору статьи следующее:

К. Чуковский в I разделе своей статьи «Всей громадой» (3-я строка снизу) допустил слово *пускай*. Надо говорить и писать *пусть*... До революции лишь шарманщики распевали: «*Пускай* могила меня накажет».

Сообщать ли суровому критику, что Некрасов никогда не был шарманщиком, между тем написал вот такие стихи:

Пускай долговечнее мрамор могил,
Чем крест деревянный в пустыне.

И такие:

Пускай я много виноват,
Пусть увеличит во сто крат
Мои вины людская злоба ...

Не бывал шарманщиком и Лермонтов, хотя он позволил себе написать:

Пускай холодною землею
Засыпан я...

И неужели Федор Филиппович не знает любимой народом песни Михаила Исаковского, где есть такие слова:

Пускай утопал я в болотах,
Пускай замерзал я на льду...

Я с юности привык уважать мнение своих читателей, как бы резко оно ни было высказано, но одно дело — компетентное мнение, а другое — безоглядный наскок.

К сожалению, слишком часто подвергаются резким нападкам литературные новшества, необходимые для роста языка.

Четыре читателя, проживающих в Таганроге, прислали в редакцию «Известий» большое письмо, в котором под флагом борьбы с сорняками восстают против таких законнейших выражений и слов, как *он повзрослел, эпохальный, дымы, шумы, распахнулся простор, бездарь* и т. д.

Письмо заканчивается странным призывом к писателям:

«Не придумывайте больше новых, более выразительных слов...»

Что стало бы с творениями Гоголя, Герцена, Салтыкова-Щедрина, Достоевского, если бы эти писатели вняли призыву таганрогских пуристов!

«Какой ужас, — пишет пенсионерка Е. К., — такое новейшее словечко, как *чтиво*!»

Хотя, право же, это словечко прекрасно, так как оно очень метко характеризует явление, для которого у нас до сих пор не существовало подходящего термина. *Чтиво,* стоя в ряду таких слов, как *курево, месиво, крошево,* очень удачно придает осудительный смысл той обширной категории несерьезных, развлекательных книг, которые написаны главным образом для легкого чтения и не заслуживают в глазах говорящего сколько-нибудь высокой оценки. Как же не радоваться, что у нас в языке появилось такое экспрессивное слово, отразившее в себе те высокие требования, какие предъявляет к литературе нынешний советский человек!

Точно так же не могу я сочувствовать тому негодованию, которое, судя по читательским письмам, многие болельщики за чистоту языка питают к таким «новым» словам, как *показуха, трудяга, взахлёб.* Не думаю, чтобы эти слова были новыми, но если их и в

самом деле не существовало у нас в языке, следовало бы не гнать их, а приветствовать — опять-таки за их выразительность.

Кстати сказать, *взахлеб* давно уже вошло в литературный язык. См. хотя бы у Бориса Пастернака:

Художницы робкой, как сон, крутолобость,
С беззлобной улыбкой, улыбкой взахлёб...

— У нас одна сплошная *показуха!* – заявила на колхозном собрании молодая свинарка, обвиняя председателя в очковтирательстве.

Впервые услыхав это слово, я буквально влюбился в него, такое оно русское, такое картинное, так четко отражает в себе ненависть народа ко всему показному, фальшивому.

Так же дороги моей писательской душе такие новоявленные слова, как *авоська, раскладушка* и др.

Казалось бы, нужно радоваться, что такие образные живые слова обогатили наш русский язык. Но стоило корреспонденту газеты «Комсомольская правда» (от 10 сентября 1964 года) воспроизвести речь своего собеседника, сказавшего, что он не хочет никакой «показухи», как сейчас же житель города Изюма инженер Шпакович прислал в «Литературную газету» сердитый запрос:

«Спрашивается: почему подобные слова-сорняки проникают на страницы серьезной газеты?» — хотя каждому непредубежденному человеку ясно, что это отнюдь не сорняк, а тучный, здоровый, питательный колос (если уж применять к нему агрономический термин) и что инженеру Шпаковичу нужно было трижды подумать, прежде чем требовать его истребления.

Из сказанного следует, что борьба за культуру речи может быть лишь тогда плодотворной, если она сочетается с тонким чутьем языка, с широким образованием, с безукоризненным вкусом и, главное, если она не направлена против всего нового только потому, что оно новое. Если же ее единственным стимулом служит либо своевольный каприз, либо пришибеевская страсть к запретительству, она неминуемо закончится крахом.

Сильно страдают от невежественных запретителей поэты, художники слова, новаторы, вдохновенные мастера языка. Больно видеть, с каким возмущением пишут, например, иные читатели о современных поэтах, уличая их в «вопиющей безграмотности», причем безграмотными они объявляют такие безупречные в художественном отношении строки, как «Слушай, мой друг, тишину», «Осень вызрела звездами», «Луна потеряла рассудок», «В смертельном обмороке бедная река чуть шевелит засохшими

устами», тем самым отнимая у поэтов принадлежащее им древнее право на речевые дерзания.

Студент пединститута Юрий Сазонов (Барнаул) с негодованием восстает против такого двустишия в книге поэта В. Сергеева:

Он мог бы сеять, плотничать, ковать,
. . . . . .
Но вот не вышло — жизнь дала осечку... —

И утверждает, что эта метафора ему непонятна и потому недопустима в стихах, так как, по его мнению, «давать осечку может только ружье».

Это возражение основано на глубоком незнании самых элементарных законов поэзии.

«Искусство, — справедливо говорит один старый писатель, — живет и движется вперед исканиями и новаторством. Все крупные художники, начиная с Пушкина и Гоголя и кончая Блоком и Маяковским, были искателями и новаторами, все они вызывали в свое время недоумение и раздражение у людей «с установившимися взглядами...» А какие возможны искания, какое возможно новаторство, если над писателями стоит человек готового стандарта, точно знающий заранее все слова, в которые должна отливаться мысль...»[1]

Несколько возмущенных читателей прислали из Ростова-на-Дону в редакцию газеты «Известия» коллективный протест против таких отнюдь не стандартных стихов, найденных ими в книге большого поэта:

Пусть вьюга с улиц улюлю, —
Вы — радугой по хрусталю...

Еще сильнее вознегодовали они на такие превосходные строки:

Дай запру я твою красоту
В темном тереме стихотворенья...

Спорить с подобными читателями, конечно, нельзя. Нужно просто посоветовать им, чтобы они никогда не читали стихов. Из истории литературы мы знаем, что такой пуризм всегда обращался против самих же пуристов. Ничтожным карликом встает перед глазами потомков беспардонный Сенковский, позволявший себе из года в год издеваться над гениальной стилистикой Гоголя.

[1] *В. Вересаев.* О художественных редакторах. — В сб.: Редактор и книга. М., 1962, с. 15—16.

И что, кроме презрения, вызывает у нас напыщенный педант Шевырев, назойливо уличавший в безграмотности такого могучего мастера русского слова, как Герцен. И нельзя сказать, чтобы современные люди вспоминали с особой признательностью тех бесчисленных рецензентов и критиков, которые поодиночке и скопом предавали проклятию новаторский язык Маяковского.

Всякий даровитый писатель есть по самой своей природе новатор. Именно своеобразие речи и выделяет его из среды заурядных писак. Никогда не забуду редактора, который пытался «исправить» самые колоритные фразы в рукописи И. Е. Репина «Далекое близкое». Репин вверил эту рукопись моему попечению, и можно себе представить, какую я почувствовал тоску, когда увидел, что редакторским карандашом жирно подчеркнуты наиболее причудливые, живописные строки, которые так восхищали меня.

«Наш хозяин... *закосолапил* к Маланье...», «Сколько сказок *кружило* у нас...», *«Шавкали* из подворотни...», «Зонт мой пропускал уже насквозь *удары дождевых кулаков...»,* «Полотеры несутся *морскою волною»* и т. д., и т. д., и т. д.

Возле каждого подобного «ляпсуса» был поставлен негодующий восклицательный знак. Редактор хотел, чтобы Репин писал тем «правильным», дистиллированным, бесцветным, неживым языком, каким пишут бездарные люди, похожие на него, на редактора. Мне стоило много труда отвоевать у редактора эти своеобразные «ляпсусы» Репина.

Словом, было бы отлично, если бы иные блюстители чистоты языка воздержались от слишком решительных, опрометчивых и грубых суждений о недоступных их пониманию ценностях вечно обновляющейся поэтической речи.

Глава пятая

«ВУЛЬГАРИЗМЫ»

I

Нужно ли говорить, что и третья болезнь, от которой пытаются вылечить русский язык всевозможные лекари и целители, — такая же мнимая, как и первые две.

Я говорю о засорении речи якобы непристойными грубостями, которые внушают такой суеверный, я сказал бы, мистический страх многим ревнителям чистоты языка.

Страх этот совершенно напрасен, ибо наша литература — одна из самых целомудренных в мире. Глубокая серьезность задач, которые ставит она перед собою, исключает всякие легковесные, фривольные темы. Такова она с давних времен. Когда в 70-х годах некоторые второстепенные авторы (Боборыкин, Авенариус и др.) попытались поставить эротику в центре своих повестей и романов, передовая журналистика во главе с Салтыковым-Щедриным так сурово осудила их измену высоким русским литературным традициям, что они навсегда отреклись от подобных сюжетов.

Но одно дело — целомудрие, а другое — ханжество, чистоплюйство и чопорность. К сожалению, в последнее время очень часто случается, что под флагом пуристов выступают ханжи.

Они делают вид, будто их изнеженный вкус страшно оскорбляется такими грубыми словами, как, например, *сиволапый,* или *на карачках,* или *балда,* или *дрянь.*

Если в какой-нибудь книге (для взрослых) им встретятся подобные слова, можно быть заранее уверенным, что в редакцию посыплются десятки укоризненных писем, выражающих порицание автору за то, что он пачкает русский язык непристойностями.

Такие ханжи родились не вчера. Их идеал — те жеманные дамы, которые, по свидетельству Гоголя, «никогда не говорили: я высморкалась, я вспотела, я плюнула, а говорили: я облегчила нос, я обошлась посредством платка» и т. д. «Ни в коем случае нельзя было сказать: этот стакан или эта тарелка воняет. И даже нельзя было сказать ничего такого, что бы подало намек на это, и говорили вместо того: «этот стакан нехорошо себя ведет» или что-нибудь вроде этого».

«При французском королевском дворе, — напоминает Леонтий Раковский, — существовал жеманный салонный язык знати. Из него изгонялись слова и фразы, казавшиеся грубыми для «высшего света». В Версале говорили не «нос», а «врата мозга», не «глаз», а «рай души». Нельзя было сказать: «я люблю дыню», потому что это унизило бы глагол «любить», и говорили потому: «я уважаю дыню». Ни одна придворная дама не рискнула бы произнести слово «рубашка», а говорила иносказательно: «вечная подруга мертвых и живых».

Недалеко ушла от этих жеманниц та русская женщина, которая сказала о своем новорожденном ребенке:

— Я кормлю его бюстом, — так как, очевидно, считала, что слово *грудь* – непристойное слово.

К числу этих жеманных «эстетов» несомненно принадлежит

и тот, которому, как мы только что видели, ужасно не понравилось слово *штаны,* встречающееся в стихах Маяковского: «Достаю из широких штанин...», «Облако в штанах». Неприлично.

И читательница Нина Бажанова (Киев), приславшая мне сердитый упрек за то, что в одной из статей я употребил слово *чавкает.*

С омерзением пишет минский читатель М. Малевич о гениальном «Декамероне» Боккаччо, возмущаясь тем, что эта «похабная» книга невозбранно продается во всех магазинах — «и даже (!) в киосках».

Харьковский читатель Ф. Хмыров (или Хмаров) в красноречивом письме высказывает свое порицание «Графу Нулину» Пушкина, твердо уверенный, что эта бессмертная поэма написана специально «для разжигания чувственности».

Об Аристофане, Шекспире, Вольтере и говорить нечего. «У них столько непристойностей и грубостей, что я прячу их от своего 20-летнего внука», — пишет мне из Одессы пенсионер Митрофан Кирпичев.

Особенное возмущение вызвал у этих людей литератор, дерзнувший написать: «сивый мерин».

«Как это мерин? Да еще сивый... Совсем неприлично»[1].

Кому же не ясно, что заботой о чистоте языка прикрывается здесь лицемерная чопорность?

Ибо кто из нас может сказать, что в нашем быту уже повсюду умолкла отвратительная пьяная ругань, звучащая порой даже при детях? А эти ликурги считают своим долгом тревожиться, как бы общественная мораль, не дай бог, не потерпела ущерба из-за того, что в какой-нибудь книжке будет напечатано слово *штаны?* Как будто нравы людей только и зависят от книг!

Как будто из книг черпают ругатели свое сквернословие!

Нет, грубость гнездится не в книгах, а в семье и на улице.

Чем бороться с «грубостями» наших писателей, пуристы поступили бы гораздо умнее, если бы дружно примкнули к тем представителям советской общественности, которые борются со сквернословием в быту.

Впрочем, иные нападают на грубую речь персонажей того или иного писателя не из ханжества, а просто потому, что неверно представляют себе, в чем специфика подлинных произведений искусства.

Читатель М. И. Ш. (Москва) пишет, например, с возмущением о том, что в кинофильме «Все начинается с дороги» употреб-

[1] *Александр Морозов.* Заметки о языке. — «Звезда», 1954, №11, с. 144.

лено выражение: «На кой (черт) мне твоя корова?», а в пьесе «Начало жизни», поставленной Владимирским театром: «На кой (черт) ты мне сдался!»

Читатель П. Д. Р. (Ленинград) возмущается тем, что в повести Г. Матвеева «Тарантул» есть такие жаргонные фразы:

«Вот какой костюмчик *оторвал...»*, «Я бы двоек *нахватал...»*, «Брось ты языком *трепать...»*, «Меня первую спросили про его *шахеры-махеры...»*, «Начинают диктовать какую-то *муру...»*

Такими же недопустимыми вульгаризмами кажутся этому читателю выражения, допущенные В. Дягилевым в рассказе «Дикий»:

«Знаешь, где камни *мировые»?», «Задаешься на макароны»* и т. д.

Равным образом возмущает его, что в повести Д. Гранина «После свадьбы» некоторые персонажи говорят вот таким языком:

«Что это вы *шибко* серьезные...», «Это я в порядке *трёпа»*, «Быстрее *закругляйся»* и т. д.

Читательница Н. (Ленинград) негодует, что в пьесе Александра Штейна «Океан» советские моряки пользуются в своей речи морскими терминами.

А почему бы им, спрашивается, и не выражаться именно так? Ведь главный ресурс всякого беллетриста, драматурга, изобразителя нравов — точное воспроизведение типической речи героев, наиболее ярко характеризующей и их личные качества и ту среду, которая отражается в ней. Конечно, такие слова не всегда уместны в авторской речи, но в речи персонажей они прямо-таки необходимы.

Когда Ноздрев говорит в «Мертвых душах»:

«Я вовсе не какой-нибудь *скалдырник!»*,

а Собакевич утверждает, что просвещение — *фук*,

а мужики советуют друг другу *пришпандорить* коня кнутом,

а Плюшкин зовет своего товарища *однокорытником*, –

нужно свирепо ненавидеть искусство, чтобы восставать против этих картинных и выразительных слов, придающих жизненную силу гениальному произведению Гоголя. Если, например, гоголевские мужики вместо «пришпандорить кнутом» скажут: «стегать», или «хлестать», или «бить», а знаменитый почтмейстер вместо «мосты висят там *этаким чертом»* скажет «там устроены чудесные мосты», — Гоголь сразу окажется худосочным писателем, далеким от реалистической правды.

Между тем от Гоголя и от его продолжателей современные ему мракобесы во главе с Булгариным, Сенковским и Гречем требовали именно такой обесцвеченной, обескровленной речи.

И никак невозможно понять, по какой причине и во имя чего по их стопам так охотно идут наши «приятные во всех отношениях» дамы обоего пола.

Этим они уподобляются тому рецензенту, который, придя в зоопарк, был шокирован вульгарными названиями некоторых птиц и животных.

«Надо, — потребовал он, — еще внимательно пересмотреть надписи на клетках. Порой они звучат слишком грубо. Вот некоторые «перлы» этого литературного «творчества»: *«Стервятник», «Выдра», «Ехидна», «Свинья обыкновенная», «Вонючка», «Осел».*

Неужели нельзя было обойтись без этих выражений?»[1]

II

Цинизм выражений всегда выражает циническую душу.

Герцен

Другое дело, когда блюстители чистоты языка восстают против того вульгарного жаргона, который мало-помалу внедрился в разговорную речь некоторых кругов молодежи.

Ибо кто же из нас, стариков, не испытывает острой обиды и боли, слушая, на каком языке изъясняется иногда наше юношество — школьники, студенты и молодые рабочие.

Фуфло, потрясно, шмакодявка, хахатура, шикара — в каждом этом слове мне чудится циническое отношение к людям, вещам и событиям.

Правда, многие из этих слов очень стары, существуют лет сто, не меньше, но теперь, когда они вошли в молодежный жаргон, все они зазвучали по-новому: с экспрессией бесстыдства, развязности, грубости.

В самом деле, может ли питать уважение к девушке тот, кто называет ее *чувихой* или, скажем, *кадришкой?* И если, влюбившись в нее, он говорит, что *вшендяпился,* не ясно ли: его влюбленность совсем не похожа на ту, о который мы читаем у Блока.

С глубокою тоскою узнал я о литературной беседе, которую вели в библиотеке три школьника, выбиравшие интересную книгу:

— Возьми эту: *ценная вещь.* Там один так *дает копоти!*

---

[1] Пародия, к сожалению слишком похожая на многие подлинники, заимствована мною из блистательной книги народного артиста СССР *Н. П. Акимова* «О театре» (М., 1962, с. 297).

— Эту не бери! *Лабуда! Пшено!*

— Вот эта *жутко мощная* книжка!

Неужели тот, кто подслушает такой разговор, огорчится лишь лексикой этих детей, а не тем низменным уровнем их духовной культуры, которым определяется эта пошлая лексика? Ведь вульгарные слова — порождение вульгарных поступков и мыслей, и потому очень нетрудно заранее представить себе, какой развинченной, развязной походкой пройдет мимо тебя молодой человек, который вышел *прошвырнуться* по улице и, когда во дворе к нему подбежала сестра, сказал ей:

— *Хиляй в стратосферу!*

На каждом слове этого жаргона мне видится печать того душевного убожества, которое Герцен называл тупосердием.

С острой, пронзительной жалостью гляжу я на этих тупосердых (и таких самодовольных) юнцов.

Еще и тем неприятен для меня их жаргон, что он не допускает никаких интонаций, кроме самых элементарных и скудных. Те сложные, многообразные модуляции голоса, которые свойственны речи подлинно культурных людей, в этом жаргоне совершенно отсутствуют и заменяются монотонным отрывистым рявканьем.

И в самом деле, одни лишь грубые интонации возможны в той примитивной среде, где:

вместо «компания» говорят — *кодла,*

вместо «будешь побит» — *схлопочешь,*

вместо «хорошо» — *блеск! сила! мирово́! мировецки!*

вместо «иду по Садовой» — *жму через Садовую,*

вместо «пить» — *блоцкать,*

вместо «напиться допьяна» — *накиряться,*

вместо «пойдем обедать» — *пошли рубать,*

вместо «наелись досыта» — *железно нарубались,*

вместо «мне это неинтересно» — *а мне до лампочки,*

вместо «скука» — *тягомо́тина,*

вместо «слабый человек» — *слабак,*

вместо «спать» — *кимарить, заземлиться,*

вместо «говорить» — *звякать,*

вместо «рассказывать анекдоты» — *травить анекдоты,*

вместо «познакомиться с девушкой» — *подклеиться* к ней, и т. д.

Конечно, было бы странно, если бы среди молодежи не раздавались порою протесты против этого полублатного жаргона. Студент Д. Андреев в энергичной статье, напечатанной в многотиражной газете Московского института стали, громко осудил арго-

тизмы студентов: *ценная девушка, железно, законно, башли, хилок, чувак, чувиха* и т. д. И в конце статьи он обратился к товарищам с таким стихотворным призывом поэта Владимира Лифшица:

Русский язык
могуч и велик!
Из уважения к предкам
не позволяйте
калечить язык
Эллочкам-людоедкам.

Но мне кажется, борьба с этим «людоедским» жаргоном была бы куда плодотворнее, если бы она начиналась не в вузе, а в школе — там, где и зарождается этот жаргон.

Я знаю два-три интерната в Москве и несколько школ в Ленинграде, где учителям удалось начисто искоренить из речевого обихода учащихся всевозможные *потрясно* и *хиляй*. Но такие удачи редки. Слишком уж заразительна, прилипчива, въедлива эта вульгарная речь, и отвыкнуть от нее не так-то легко. К тому же школьники — скрытный народ, и я не удивился бы, если бы вдруг обнаружилось, что главная ее прелесть заключается для них именно в том, что против нее восстают педагоги. Вообще очень трудно отказаться от мысли, что изрядная доля «людоедских» словечек создана, так сказать, в противовес той нудной, фальшивой и приторной речи, которую иные человеки в футлярах все еще продолжают культивировать даже в обновленной, переформенной школе.

Живым, талантливым, впечатлительным школьникам не может не внушать отвращения скудная проза учебников, которая даже о гениальных стилистах, величайших мастерах языка умудряется порой говорить замусоленными канцелярскими фразами.

Не здесь ли причина того, что в своем интимном кругу, с глазу на глаз, школьники говорят о прочитанных книгах на полублатном языке: уж очень опостылели им «типичные представители», «наличие реалистических черт», «показ отрицательного героя», «в силу слабости мировоззрения» и тому подобные шаблоны схоластической речи, без которых в дореформенной школе не обходился ни один урок литературы, хотя они по самому своему существу враждебны эмоциональной и умственной жизни детей.

Дети как бы сказали себе:

— Уж лучше *мура́* и *потрясно*, чем *типичный представитель, показ* и *наличие*.

Конечно, это лишь одна из причин возникновения такого жаргона, и притом далеко не важнейшая. Не забудем о влиянии улицы, влиянии двора. И вообще здесь не только языковая проблема, но и проблема моральная. Чтобы добиться чистоты языка, нужно биться за чистоту человеческих чувств и мыслей.

Этого упрямо не желают понять многие из наших пуристов. Вместо того, чтобы объединенными силами восстать против тех уродливых сторон нашего быта, которые породили уродливую речь, они в негодовании нападают на современных писателей, изображающих некоторые круги молодежи и правдиво передающих в своих повестях и рассказах их подлинную — «людоедскую» речь.

Они забыли мудрую пословицу:

«На зеркало неча пенять, коли рожа крива».

Оттого-то так много у нас чудаков, которые пеняют на зеркало, едва только они обнаружат, что в нем отражаются их низкие лбы и вульгарные челюсти!

И не только пеняют на зеркало, но набрасываются на него с кулаками. А иные, наиболее пылкие, хватают дубинку и давай колотить по стеклу. Стекло — вдребезги, но «рожи» не становятся краше.

Все это не мешает каждому из этих пуристов чувствовать себя доблестным искоренителем безобразия и грубости, борцом за поруганную красоту.

Разбитое зеркало было, право же, вполне доброкачественное. Оно честно отражало уродов, которые вставали перед ним. А если бы на их месте возник лучезарный красавец, оно столь же правдиво воспроизвело бы красавца во всем блеске его красоты.

Недавно в редакции нескольких столичных газет пришло циркулярное большое письмо некоего рязанского пенсионера, которого мы назовем, ну, хотя бы Тимофей Захарчук. Письмо, типичное для несметного числа наивных людей, жаждущих уничтожить то зеркало, где правдиво отражаются вещи, которые очень не нравятся им.

Прочитав повесть В. Аксенова «Апельсины из Марокко», воссоздающую своеобразный жаргон современных юнцов, возмущенный пурист яростно бранит эту повесть — за то, что ее персонажи говорят на таком языке, на каком они изъясняются в подлинной жизни. Как смеет писатель грязнить свое произведение словами: *«шмякнуться на койку», «психовать», «подонок», «я их отшил», «за мной не заржавеет», «выкаблучивать»*?!

Праведный гнев Тимофея Захарчука был бы совершенно понятен, если бы вдруг оказалось, что Аксенов сам выдумал эту вуль-

гарщину и с клеветнической целью навязал ее современным юнцам.

К сожалению, это не так. Всякий, кому доводилось общаться с нынешними — скажем по-старинному — отроками и отроковицами и слышать их непринужденные разговоры друг с другом, знает, что *шмякнуться на койку, психовать* и *отшить* звучат в их разговорах нередко. Так что Аксенов был бы отъявленный лгун, если бы не воспроизвел в своей повести их подлинную фразеологию и лексику, а вложил бы в их уста дистиллированную речь карамзинского стиля.

Тимофея Захарчука очень мало смущает, что современные девы и юноши пользуются таким грубым жаргоном. Против этого в его письме никаких возражений: пусть себе говорят, как им вздумается, только бы их лексикон не нашел своего отражения в печати. Только бы писатели не воспроизвели его в своих повестях.

Чем объяснить этот панический страх перед *книжным* воспроизведением того, что наблюдается в жизни? Желанием оградить от этой скверны широкие читательские массы? Но нужно быть безоглядным фантастом, чтобы воображать, будто низкопробная речь черпается нами из книг. Этого никогда не бывает. Вспомним, например, те слова, которые мы зовем непристойными, — ругательные, «непечатные» слова, все еще не искорененные из нашего быта.

Каким образом они вошли в обиход? Неужели вы думаете, что сквернословы почерпнули их из каких-нибудь книг — из рассказов, повестей, стихотворений, романов? Пусть Тимофей Захарчук вспомнит свое собственное детство. Все неприличные слова, которые стали ему известны в восьмилетнем возрасте (или несколько раньше), все они были нашептаны ему однокашниками, каждое узнал он по слуху, и книги здесь совсем ни при чем.

«Эти «известные» слова и разговоры, — пишет Ф. М. Достоевский, — к несчастию, неискоренимы в школах. Чистые в душе и сердце мальчики, почти еще дети, очень часто любят говорить в классах между собою и даже вслух про такие вещи, картины и образы, о которых не всегда заговорят даже и солдаты; мало того, солдаты-то многого не знают и не понимают из того, что уже знакомо в этом роде столь юным еще детям нашего интеллигентного и высшего общества. Нравственного разврата тут, пожалуй, еще нет, цинизма тоже нет настоящего, развратного, внутреннего, но есть наружный, и он-то считается у них нередко чем-то даже деликатным, тонким, молодецким и достойным подражания»[1].

[1] *Ф. М. Достоевский.* Братья Карамазовы. Часть I, глава IV.

Это относится ко всем без исключения жаргонам, арготизмам и сленгам, которые угнездились теперь в разговорах некоторых кругов молодежи: они заимствованы отнюдь не из книг.

Разве нынешние девицы и юноши научились жаргонным словам у Аксенова?

Правда, иные писатели в своих повестях иногда перебарщивают: дают слишком уж густой концентрат этой речи. Но здесь их писательское право. Разве Лесков не поступал точно так же со своим речевым материалом?

Борьба с вульгаризмами ведется не со вчерашнего дня — главным образом реакционными пуристами. Пресловутый Шишков возмущался, например, такими словами, как *«вскарабкаться»*, *«старый хрен»*, и т. д.

В своем «Театральном разъезде» Гоголь высмеял этот барский подход к языку. Он вывел там одного литератора, который порицает вульгаризмы его «Ревизора», так как ими гнушается так называемое высшее общество:

«Ну что за разговорный язык? Кто говорит эдак в высшем обществе?»

В ту пору реакционные пуристы усердно хлопотали о том, чтобы язык «высшего» (то есть дворянского) общества не осквернялся «просторечными» словами.

Это было понятно в эпоху, когда язык разделяли на *благородный* и *подлый*, когда Пушкину не хотели простить, что он ввел в поэзию такие слова, как *кастрюльки, горшки, тюфяки, ноздри, тын* и т. д.

Вопли староверов оказались бесплодны. Демократизация речи, наметившаяся в поэзии Пушкина, стала одной из главных тенденций новаторского творчества Некрасова.

Ревнители чистоты языка, в том числе и те, что хулили «вульгарный язык» Маяковского, заботились л и ш ь о т о м я з ы к е, к о т о р ы й в с т р е ч а л с я и м в к н и г а х. Словно эта запечатленная книгами речь совсем не зависит от быта и нравов эпохи. Эти люди как бы сказали себе: пусть устный, разговорный язык будет вульгарен и груб, лишь бы сохранился во всей чистоте язык наших романов, повестей и рассказов.

Напрасные усилия, нелепые хлопоты! Сколько бы ни суетились пуристы, живая разговорная речь непременно просочится и в романы, и в рассказы, и в повести, и в стихи, отражая в себе умственный и нравственный облик той социальной среды, которая сформировала эту разговорную речь.

Все мы помним, какое омерзение вызвал у нас в свое время

нищенски-убогий язык Эллочки-людоедки, высмеянный Ильфом и Петровым в незабвенных «Двенадцати стульях».

Говоря об этой скудоумной девице, молодой лингвист Л. И. Скворцов напоминает читателям, что «бедность словаря, убожество языка есть производное от уродливой сущности Эллочки, но не наоборот. И поэтому говорить о «растлевающем влиянии жаргона» как о главной его сущности — значит не видеть подлинной опасности и бороться вместо причины со следствием».

Прекрасная, верная мысль, о которой не мешает задуматься доморощенным нашим пуристам.

Л. И. Скворцов ссылается на Е. Д. Поливанова, одного из самых вдумчивых и талантливых языковедов советской эпохи, который еще в начале 30-х годов утверждал:

«Представляется довольно сомнительной борьба с каким-либо языковым явлением... имеющим внеязыковую причину, если эта борьба не обращена вместе с тем на искоренение этой причины данного явления».

Практический вывод из всего сказанного может быть только один: кому не нравится нынешний молодежный жаргон, пусть ратует за уничтожение тех причин внеязыкового порядка, которые способствуют его процветанию.

Правда, это гораздо труднее, чем обличать литераторов, добросовестно воспроизводящих ту речь, что подслушана ими в жизни.

Нападать на их книги — занятие столь же бесплодное, как (повторяю опять и опять) кулачная расправа с зеркалами, отражающими неприглядные вещи, коих нам не хотелось бы видеть.

III

И кроме того: можем ли мы так безапелляционно судить этот «молодежный» жаргон? Не лучше ли взглянуть на него без всякой запальчивости? Ведь у него есть немало защитников. И прежде чем выносить ему тот или иной приговор, мы обязаны выслушать их внимательно и беспристрастно.

— В сущности, из-за чего вы волнуетесь? — говорят они нам. — Во всех странах во все времена мальчики любили и любят напускать на себя некоторую развязность и грубость, так как из-за своеобразной застенчивости им совестно обнаружить перед своими товарищами мягкие, задушевные, лирические, нежные чувства.

А во-вторых, не забудьте, что юным умам наша обычная, традиционная «взрослая» речь нередко кажется пресной и скучной. Им хочется каких-то новых, небывалых, причудливых, экзотических слов — таких, которых не говорят ни учителя, ни родители, ни вообще «старики». Все это в порядке вещей. Это бывает со всеми подростками, и нет ничего криминального в том, что они стремятся создать для себя собственный «молодежный» язык.

— В-третьих, — продолжают защитники, — нельзя отрицать, что в огромном своем большинстве наша молодежь благороднее, лучше, умнее тех людоедских словечек, которыми она щеголяет теперь, подчиняясь всемогущему стадному чувству; что на самом-то деле эти словечки далеко не всегда отражают ее подлинную душевную жизнь. Даже тот, кто позволяет себе говорить *закидоны глазками, псих* и *очкарик,* может оказаться отличным молодым человеком, не лишенным ни чести, ни совести.

С этим я совершенно согласен. Таковы же и мои наблюдения. В одном из подмосковных поселков есть школа, где сильно выделяются четверо богато одаренных и небанальных подростков, которых я знаю чуть не с первого класса: Валя, Сережа, Марина и Гера — два поэта, одна пианистка и один еще не нашедший себя не то физик, не то математик.

И все же от них еще очень недавно можно было во всякое время услышать:

— Что ты *лыбишься* (улыбаешься)?

— Это *митюха* и *жлоб*!

Конечно, жаргон наложил свою мрачную печать и на них, но печать эта мало-помалу стирается у меня на глазах. Даровитые школьники пользуются жаргоном все реже, и для меня нет никакого сомнения, что через год, через два они окончательно изгонят его из своего языка, так как убедятся на опыте, что он бессилен выразить ту сложную, богатую оттенками душевную жизнь, которая ожидает их в ближайшие годы. Жаргон улетучится почти без остатка, и они станут пользоваться другим языком — человеческим.

* * *

Вот, пожалуй, и все, что могут сказать защитники.

Не стану оспаривать их утверждения. Пусть они правы, пусть дело обстоит именно так, как они говорят. Остается неразрешенным вопрос: почему же этот защищаемый ими жаргон почти сплошь состоит из пошлых и разухабистых слов, выражающих беспардонную грубость? Почему в нем нет ни мечтательности, ни

доброты, ни изящества — никаких качеств, свойственных юным сердцам?

И можно ли отрицать ту самоочевидную истину, что в грубом языке чаще всего отражается психика грубых людей?

Главная злокачественность этого жаргона заключается в том, что он не только вызван обеднением чувств, но и сам, в свою очередь, ведет к обеднению чувств.

Попробуйте хоть неделю поговорить на этом вульгарном арго, и у вас непременно появятся вульгарные замашки и мысли.

«Страшно не то, — пишет мне ленинградская читательница Евг. Мусякова, — что молодежь изобретает особый жаргон. Страшно, когда, кроме жаргона, у нее нет ничего за душой. Я тоже была «молодежью» в 1920—1925 годах, у нас тоже был свой жаргон, пожалуй, похуже теперешнего. Мы говорили: «похиряли хряпать», «позекаешь» и т. д. Но это была наша игра: у нас «за душой» была ранее приобретенная культура. Если человек с детства знал Льва Толстого, Чехова, Пушкина, Диккенса, он мог, конечно, баловаться жаргоном, но ему было что помнить... Если же помнить нечего, если человек знает только жаргон и не имеет понятия о подлинной человеческой речи, а значит, и о подлинных человеческих чувствах, тогда нечего пенять на жаргон. Тогда надо не с жаргоном бороться, а с бескультурьем».

IV

Конечно, моя ленинградская корреспондентка права: культура языка связана с общей культурой. А так как нужно быть слепым, чтобы не видеть, что общая культура у нас очень интенсивно растет, с каждым годом захватывая все более широкие массы, мы не вправе предаваться унынию.

В отличие от подлинных слов языка арготические словечки — почти все — ежегодно выходят в тираж.

Они недолговечны и хрупки.

Можно не сомневаться, что тот будущий юноша, который в 1975 году скажет, например, *рубать* или *башли*, не встретит среди своих сверстников никакого сочувствия и покажется им безнадежно отсталым. К тому времени у них будут готовы свежие синонимы этих жаргонных словечек, а эти либо вовсе забудутся, либо будут отодвинуты в разряд старомодных и размагнитятся, как размагнитился *ррракалиооон* в глазах князька из «Записок охотника».

«Бедный отставной поручик, — говорится в рассказе Тургенева, — попытался еще раз при мне пустить в ход свое словечко —

авось, дескать, понравится по-прежнему, — но князь не только не улыбнулся, даже нахмурился и пожал плечом».

Недавно в лондонском «Таймсе» появилась статья о молодежном жаргоне. Автор статьи почему-то уверен, будто этот жаргон — исключительное достояние нашей страны.

Согласиться с ним никак невозможно.

Сейчас предо мною монументальный словарь американского слэнга «The American Thesaurus of Slang» («Сокровищница американского сленга», 1945). В нем 1174 страницы. Шестнадцатая глава словаря называется «Колледж» и вся посвящена арготизмам, употреблявшимся в тамошних вузах. Оказывается, что, например, о хорошенькой девушке в жаргоне американских студентов существовало в те годы 68 (шестьдесят восемь!) арготических слов: *вау, драб, биггер, пичалулу, лукерино, лоллео* и другие, звучащие нисколько не лучше, чем наши *шмакодявка* и *чувиха*.

За эти годы словарь до того устарел, что пользоваться им уже невозможно. Все эти *вау* и *драб* отцвели, не успев расцвесть. Очень хрупки слова-однодневки: всякое новое поколение учащихся постоянно заменяет их новыми.

Английский филолог С. Поттер насчитал в речи современных британцев целых двадцать восемь арготических слов, соответствующих нашему *уходи прочь*. Среди них есть такие непривычные для английского, уха, как *шушу* [shoo-shoo), *вемуз* (wamoose), *имши* (imshe), *скидеддл* (skedaddl) и проч. Нашему *железный, законный* там вполне соответствуют девятнадцать синонимов, вроде *киф* (kiff), *юм-юм* (yum-yum), *пош* (posh), *топ-ноч* (top-notch) и т. д., и все они стоят за пределами общепринятой английской речи.

* * *

История всех арготических словечек показывает, что сфера их применения узка. К нормативной общепринятой речи каждый из них относится, как пруд к океану.

Хотя, конечно, весьма неприятно, что *хахатуры* и *кодлы* так приманчивы для наших подростков, мы не вправе обвинять этот убогий жаргон в том, будто от него в значительной мере страдает общенациональный язык. Русский язык, несмотря ни на что, остается таким же несокрушимо прекрасным.

Каковы бы ни были те или иные жаргоны, самое их существование доказывает, что язык жив и здоров. Только у мертвых языков не бывает жаргонов. К тому же нельзя не сознаться: иные из этих жаргонных словечек так выразительны, колоритны и метки, что я нисколько не удивился бы, если бы в конце концов им

посчастливилось проникнуть в нашу литературную речь. Хотя в настоящее время все они в своей совокупности свидетельствуют об убожестве психической жизни того круга людей, который культивирует их, ничто не мешает двум-трем из них в ближайшем же будущем оторваться от этого круга и войти в более высокую лексику.

Вообще внедрение арготических выражений и слов в литературную речь — процесс закономерный и даже неизбежный.

Не забудьте, что, например, выражение *бить по карману* вошло в литературу из торгового диалекта; *втереть очки* – из шулерского; *мертвая хватка* – из охотничьего; *валять дурака* – из воровского; *спеться* – из певческого диалекта; *этот номер не пройдет* – из актерского. *Двурушник* – из жаргона нищих. *Бракодел* – из диалекта фабрик. *Животрепещущий* – из диалекта рыботорговцев.

Это говорится отнюдь не в защиту вульгарного жаргона молодежи. Что б ни толковали его адвокаты, все же он в своем словаре и в своих интонациях является печальным свидетельством умственной и нравственной тупости тех, кто пользуется им изо дня в день. И посейчас остается незыблемым тот приговор, который в свое время был вынесен ему А. М. Горьким. В статье «О языке» Горький писал:

«С величайшим огорчением приходится указать, что в стране, которая так успешно — в общем — восходит на высшую ступень культуры, язык речевой обогатился такими нелепыми словечками и поговорками, как например: *мура, буза, волынить, шамать, дай пять, на большой палец с присыпкой, на ять* и т. д., и т. д.».

Но имеем ли мы право считать это пристрастие к вульгарным словам, наблюдаемое в некоторых кругах молодежи, таким тяжким и неизлечимым недугом?

Всякий, кто внимательно прочитал предыдущие главы, надеюсь, не может не согласиться со мною, что болезни, перечисленные в них, совсем не так опасны и вредны, как принято о них говорить. Ибо язык, как говорят лингвисты, наддиалектен.

Русскому языку не нанесли существенного ущерба ни проникшие в него иностранные термины, ни так называемые «умслопогасы», ни студенческий, ни школьный жаргоны.

Гораздо серьезнее тот тяжкий недуг, от которого, по наблюдению многих, еще до сих пор не избавилась наша разговорная и литературная речь.

Недуг этот в тысячу раз зловреднее всяких жаргонов, так как он может привести — и приводит! — нашу современную речь к худосочию, склерозу и хилости.

Имя недуга — к а н ц е л я р и т (я даю этой болезни такое название по образцу колита, дифтерита, менингита).

На борьбу с этим затяжным, изнурительным и трудноизлечимым недугом мы должны подняться сплоченными силами — мы все, кому дорого величайшее достояние русской народной культуры, наш мудрый, выразительный, гениально живописный язык.

Глава шестая
КАНЦЕЛЯРИТ

Куда скрылось живое, образное русское слово?

М. Е. Салтыков-Щедрин

...это все продолжает быть удивительным именно потому, что живые люди в цвете здоровья и силы решаются говорить языком тощим, чахлым, болезненным...

Ф. М. Достоевский

I

Несколько лет назад в Учпедгизе вышло учебное пособие для школы, где мальчиков и девочек учат писать вот таким языком:

учитывая вышеизложенное,
получив нижеследующее,
указанный период,
выдана данная справка

и даже:

«*Дана* в том, что для *данной* бригады...».

Называется книжка «Деловые бумаги», и в ней школьникам «даются указания», как писать протоколы, удостоверения, справки, расписки, доверенности, служебные доклады, накладные и т. д.

Я вполне согласен с составителем книжки: слова и выражения, рекомендуемые им детворе, надобно усвоить с малых лет, ибо потом будет поздно. Я, например, очень жалею, что в детстве меня не учили изъясняться на таком языке: составить самую простую деловую бумагу для меня воистину каторжный труд. Мне легче исписать всю страницу стихами, чем *«учитывать вышеизложенное»* и *«получать нижеследующее»*.

Правда, я лучше отрублю себе правую руку, чем напишу нелепое древнечиновничье *«дана в том»* или *«дана... что для данной»,* но что же делать, если подобные формы коробят только меня, литератора, а работники учреждений и ведомств вполне удовлетворяются ими?

Конечно, я понимаю, что при официальных отношениях людей нельзя же обойтись без официальных выражений и слов. По словам одного из современных филологов, директор учреждения поступил бы бестактно, если бы вывесил официальный приказ, написанный в стиле непринужденной беседы:

«Наши женщины хорошо поработали, да и в общественной жизни себя неплохо показали. Надо их порадовать: скоро ведь 8 Марта наступит! Мы тут посоветовались и решили дать грамоты...».

Филолог убежден, что в данном случае этот стиль не имел бы никакого успеха: его сочли бы чудаковатым и диким.

По мнению филолога, тот же приказ следовало бы составить в таких выражениях:

«В ознаменование Международного женского дня за выдающиеся достижения в труде и плодотворную общественную деятельность вручить грамоты товарищам...».

Возможно, что филолог и прав: должен же существовать официальный язык в государственных документах, в дипломатических нотах, в реляциях военного ведомства.

«Вряд ли было бы уместно, — пишет Т. Г. Винокур, — если, скажем, доверенность на получение зарплаты мы написали бы, игнорируя обычную, точную, удобную для бухгалтерской отчетности формулу: «Я, нижеподписавшийся, доверяю получить причитающуюся мне зарплату за первую половину такого-то месяца такому-то»,

так:

«Пусть такому-то отдадут мою зарплату. Он как будто человек честный и, надеюсь, денег моих не растратит».

И, конечно, никто не требует, чтобы казенная бумага о дровах писалась вот таким «поэтическим» стилем:

«Архангельскому комбинату, расположенному на брегах полноводной красавицы Двины.

Просим отгрузить 1000 кубометров древесины, пахнущей вековым сосновым бором».

В деловых официальных бумагах такие потуги на цветистую, нарядную речь были бы только смешны, тем более что и «полноводная красавица Двина» и «вековой сосновый бор» — такие же

пошлые, стертые штампы, как и любая формула чиновничьей речи.

Официальные люди, находящиеся в официальных отношениях друг с другом, должны пользоваться готовыми формами речи, установленными для них давней традицией.

Профессор А. А. Реформатский напоминает читателям, что в таких канцелярских жанрах, как доверенности, акты о приемке и списании, нотариальные акты, заявления в судебные органы, «не очень-то можно вольничать словом», а «извольте писать согласно принятой форме».

Когда судья всякий раз произносит одну и ту же формулу: «Суд признал, что иск Иванова к Петрову подлежит удовлетворению (или подлежит отклонению)», он не может не применять этих штампов, потому что (это признают и филологи) «такова традиция, черпающая свои силы в некоторых основных законах всякой социальной жизни, каждая сфера которой создает для себя особые и специфические средства выражения... Незаменимы *на своем месте* (но только на своем месте! — *К. Ч.*) все эти расхожие штампы вроде «прийти к соглашению», «прийти к убеждению», «во избежание», «налагать взыскание» и проч. Все дело в том, чтобы эти штампы действительно стояли там, где нужно».

В самом деле, представьте себе, что ваша жена, беседуя с вами о домашних делах, заговорит вот таким языком.

«Я ускоренными темпами, — скажет она, — обеспечила восстановление надлежащего порядка на жилой площади, а также в предназначенном для приготовления пищи подсобном помещении общего пользования (то есть на кухне. — *К. Ч.*). В последующий период времени мною было организовано посещение торговой точки с целью приобретения необходимых продовольственных товаров».

После чего вы, конечно, отправитесь в загс, и там из глубочайшего сочувствия к вашему горю немедленно расторгнут ваш брак.

Ибо одно дело — официальная речь, а другое — супружеский разговор с глазу на глаз. «Чувство соразмерности и сообразности» играет и здесь решающую роль: им определяется стиль нашей речи.

«О том, что принято и не принято в языке, имеет право судить стилистика, — говорит Лев Успенский. — Стилистика — сложная и тонкая отрасль знания, стоящая на грани науки и искусства. Она (я говорю о стилистике разговорного языка) требует не только знаний, но и чутья. Зачастую ее рецепты, годящиеся для одного стиля речи, неприменимы для другого».

И Лев Успенский приводит очень рельефный пример:

«Когда двое мальчишек в школе говорят между собою, только педант найдет недопустимой реплику:

— Ты опять пару хватанул? Эх ты! То пара, то кол... Срежешься на экзамене, и выставят из школы.

Но если вы увидите, — продолжает писатель, — письмо директора родителям, где говорится:

«Уважаемые товарищи! Поскольку ваш сын опять хватанул пару, а в табеле у него то пара, то кол, он непременно срежется на экзамене, и я вынужден буду выставить его из школы», вы решите, что директор по меньшей мере странный человек.

Слова и там и тут одинаковые, все они значатся в наших словарях, содержание сказанного одно и то же. Все правильно, но в одном случае так говорить принято, а в другом — не принято. Стилистически неуместно».

Помню, как смеялся А. М. Горький, когда бывший сенатор, почтенный старик, уверявший его, что умеет переводить «с десяти языков», принес в издательство такой перевод романтической сказки:

«За неимением красной розы жизнь моя будет разбита».

Горький сказал ему, что канцелярский оборот *«за неимением»* неуместен в романтической сказке. Старик согласился и написал по-другому:

«*Ввиду* отсутствия красной розы жизнь моя будет разбита», чем доказал полную свою непригодность для перевода романтических сказок.

Этим стилем перевел он весь текст:

«Мне нужна красная роза, и я добуду себе *таковую»*.

«А *что касается* моего сердца, то оно отдано принцу».

«За неимением», «ввиду отсутствия», «что касается» — все это было необходимо в тех казенных бумагах, которые всю жизнь подписывал почтенный сенатор, но в сказке Оскара Уайльда это кажется бездарною чушью.

Поэтому книжка «Деловые бумаги» была бы еще лучше, еще благодетельнее, если бы ее составитель обратился к детям с таким увещанием:

— Запомните раз навсегда, что рекомендуемые здесь формы речи надлежит употреблять исключительно в официальных бумагах. А во всех других случаях — в письмах к родным и друзьям, в разговорах с товарищами, в устных ответах у классной доски — говорить этим языком воспрещается.

Не для того наш народ вместе с гениями русского слова — от Пушкина до Чехова и Горького — создал для нас и для наших по-

томков богатый, свободный и сильный язык, поражающий своими изощренными, гибкими, бесконечно разнообразными формами, не для того нам оставлено в дар это величайшее сокровище нашей национальной культуры, чтобы мы, с презрением забросив его, свели свою речь к нескольким десяткам штампованных фраз.

Сказать это нужно с категорической строгостью, ибо в том и заключается главная наша беда, что среди нас появилось немало людей, буквально влюбленных в канцелярский шаблон, щеголяющих — даже в самом простом разговоре! — бюрократическими формами речи.

II

Я слышал своими ушами, как некий посетитель ресторана, желая заказать себе свиную котлету, сказал официанту без тени улыбки:

— А теперь *заострим вопрос* на мясе.

И как один дачник во время прогулки в лесу заботливо спросил у жены:

— Тебя не *лимитирует* плащ?

Обратившись ко мне, он тут же сообщил не без гордости:

— Мы с женою никогда не *конфликтуем!*

Причем я почувствовал, что он гордится не только отличной женой, но и тем, что ему доступны такие слова, как *конфликтовать, лимитировать.*

Мы познакомились. Оказалось, что он ветеринар, зоотехник и что под Харьковом у него есть не то огород, не то сад, в котором он очень любит возиться, но служба отвлекает его.

— *Фактор времени...* Ничего не поделаешь! — снова щегольнул он культурностью своего языка.

С таким щегольством я встречаюсь буквально на каждом шагу.

Спрашиваю у одного из редакторов, есть ли в редакции клей, и слышу высокомерный ответ:

— Я не в *курсе* этих *деталей.*

В поезде молодая женщина, разговорившись со мною, расхваливала свой дом в подмосковном колхозе:

— Чуть выйдешь за калитку, сейчас же *зеленый массив!*

— В нашем *зеленом массиве* так много грибов и ягод!

И видно было, что она очень гордится собою: у нее такая «культурная» речь.

Та же гордость послышалась мне в голосе одного незнакомца,

который подошел к моему другу, ловившему рыбу в соседнем пруду, и спросил:

— Какие *мероприятия предпринимаете* вы для *активизации* клева?

Моему знакомому дворнику Ивану Игнатьевичу выражение «соседний двор» показалось чересчур просторечным, и он сказал о соседнем дворе:

— Да в ихнем же *объекте*...

И вот столь же «культурное» изречение некоей интеллигентной гражданки:

— А дождю надо быть! Без дождя невозможно. В деревне *климатические условия* нужны.

Как бы ни были различны эти люди, их объединяет одно: все они считают правилом хорошего тона возможно чаще вводить в свою речь (даже во время разговора друг с другом) слова и обороты канцелярских бумаг, циркуляров, реляций, протоколов, докладов, донесений и рапортов.

Дело дошло до того, что многие из них при всем желании не могут выражаться иначе: так глубоко погрязли они в департаментском стиле.

Молодой человек, проходя мимо сада, увидел у калитки пятилетнюю девочку, которая стояла и плакала. Он ласково наклонился над ней и, к моему изумлению, сказал:

— Ты *по какому вопросу* плачешь?

Чувства у него были самые нежные, но для выражения нежности не нашлось человеческих слов.

В «Стране Муравии» даже старозаветный мужик Моргунок, превосходно владеющий народною речью, и тот нет-нет да и ввернет в разговор чиновничий оборот, канцелярское слово:

А что касается меня,
Возьмите то в расчет, —
Поскольку я лишен коня,
Ни взад мне, ни вперед.

Иные случаи такого сочетания двух стилей не могут не вызвать улыбки. Эта улыбка, и притом очень добрая, чувствуется, например, в стихах Исаковского, когда он приводит хотя бы такое письмо одной юной колхозницы к человеку, в которого она влюблена:

Пишу тебе
Официально
И жду
Дальнейших *директив.*

Признаться, и я улыбнулся недавно, когда знакомая уборщица, кормившая голубей на балконе, вдруг заявила в сердцах:

— Энти голуби — чистые свиньи, надо их отседа *аннулировать!*

Фраза чрезвычайно типичная. *Аннулировать* мирно уживается в ней с *отседа* и *энти*.

Но хотя в иных случаях сосуществование стилей и может показаться забавным, примириться с ним никак невозможно, ибо в стихию нормальной человеческой речи и здесь врывается все та же канцелярия.

Официозная манера выражаться отозвалась даже на стиле объявлений и вывесок. Уже не раз отмечалось в печати, что «Починка белья» на нынешних вывесках называется «Ремонтом белья», а швейные мастерские — «Мастерскими индпошива» («индивидуальный *пошив*»).

«*Индпошив* из материала заказчика» — долго значилось на вывеске одного ателье.

Эта языковая тенденция стала для меня особенно явной на одном из кавказских курортов. Там существовала лет десять лавчонка, над которой красовалась простая и ясная вывеска:

«Палки».

Недавно я приехал в тот город и вижу: лавчонка украшена новою вывескою, где те же палки именуются так:

«Палочные изделия».

Я спросил у старика продавца, почему он произвел эту замену. Он взглянул на меня, как на несомненного олуха, не понимающего простейших вещей, и не удостоил ответом. Но в лавке находился покупатель, который пояснил снисходительно, что *палочные изделия* гораздо «красивше», чем *палки*.

Едва только я вышел из этой лавчонки, я увидел вывеску над бывшей кондитерской:

«Хлебобулочные изделия».

А за углом в переулке меня поджидали:

«Чулочно-носочные изделия» и *«Сувенирные изделия»*.

А чуть я вернулся в Москву, я прочитал на Арбате:

«Строчевышитые изделия».

И неподалеку — над москательной лавчонкой:

«Мыломоющие средства».

А в городе Мукачеве я видел такие объявления на улицах:

«Не засоряйте тротуаров *общественного пользования* (?!) *отходами курительного процесса»*.

То есть попросту — окурками.

И другое объявление — там же:

«Прием *стеклобанок* из-под консервной *продукции»*.

Или взять хотя бы слово *ванна*. Приверженцам бюрократического стиля оно кажется слишком простецким, и они заменили его *обмывочным пунктом*. Чудесно сказано об этом у Зощенко:

«И тут сестричка подскочила.

— Пойдемте, говорит, больной, на обмывочный пункт.

Но от этих слов меня тоже передернуло.

— Лучше бы, говорю, называли не обмывочный пункт, а ванна. Это, говорю, красивей и возвышает душу. И я, говорю, не лошадь, чтобы меня обмывать».

Соберите эти отдельные случаи, и вы увидите, что все они в своей совокупности определяют собою очень резко выраженный процесс вытеснения простых оборотов и слов канцелярскими.

Особенно огорчительно то, что такая «канцеляризация» речи почему-то пришлась по душе обширному слою людей. Эти люди пребывают в уверенности, что *палки* – низкий слог, а *палочные изделия* – высокий. Им кажутся весьма привлекательными такие, например, анекдотически корявые формы, как:

«*Обрыбление* пруда карасями», «*Обсеменение* девушками дикого поля», «Удобрение *в лице* навоза» и т. д., и т. д., и т. д.

Многие из них упиваются этим жаргоном, как великим достижением культуры.

Та женщина, которая в разговоре со мною называла зеленым массивом милые ее сердцу леса, несомненно, считала, что этак «гораздо культурнее». Ей, я уверен, чудилось, что, употребив это ведомственное слово, она выкажет себя перед своим собеседником в наиболее благоприятном и выгодном свете. Дома, в семейном кругу, она, несомненно, говорит по-человечески: роща, перелесок, осинник, дубняк, березняк, но чудесные эти слова кажутся ей слишком деревенскими, и вот в разговоре с «культурным» городским человеком она изгоняет их из своего лексикона, предпочитая им «зеленый массив».

Это очень верно подметил Павел Нилин. По его словам, «человек, желающий высказаться «покультурнее», не решается порой назвать шапку шапкой, а пиджак пиджаком. И произносит вместо этого строгие слова: головной убор или верхняя одежда».

Вместо *несподручно, неудобно* эти люди говорят *нерентабельно:*

— Здесь полочку прибить — будет *нерентабельно.*

«Головной убор», «зеленый массив», «нерентабельно», «в курсе деталей», «палочные изделия», «конфликтовать», «лимитировать», «гужевой транспорт» для этих людей парадные и щеголь-

ские слова, а *шапка, лес, телега* – затрапезные, будничные. Этого мало. Сплошь и рядом встречаются люди, считающие канцелярскую лексику принадлежностью подлинно литературного, подлинно научного стиля.

Ученый, пишущий ясным, простым языком, кажется им плоховатым ученым. И писатель, гнушающийся официальными трафаретами речи, представляется им плоховатым писателем.

«Прошли сильные дожди», — написал молодой литератор В. Зарецкий, готовя радиопередачу в одном из крупных колхозов под Курском.

Заведующий клубом поморщился:

— Так не годится. Надо бы литературнее. Напишите-ка лучше вот этак: «Выпали обильные осадки».

Литературность виделась этому человеку не в языке Льва Толстого и Чехова, а в штампованном жаргоне казенных бумаг.

Здесь же, по убеждению подобных людей, главный, неотъемлемый признак учености.

Некий агроном, автор ученой статьи, позволил себе ввести в ее текст такие простые слова, как *мокрая земля* и *глубокий снег*.

— Вы не уважаете читателя! — накинулся на него возмущенный редактор. — В научной статье вы обязаны писать — *глубокий снежный покров* и *избыточно увлажненная почва*.

Статья или книга может быть в научном отношении ничтожна, но, если общепринятые, простые слова заменены в ней вот этакими бюрократически закругленными формулами, ей охотно отдадут предпочтение перед теми статьями и книгами, где снег называется снегом, дождь — дождем, а мокрая земля — мокрой землей.

Ростовский археолог, вместо того чтобы написать:

«В раскопанном мною кургане лежал покойник головой к востоку», — в погоне за мнимой научностью изложил эту мысль так:

«Погребение принадлежало (?) субъекту (!), ориентированному (!) черепом на восток»[1].

«Изобрети, к примеру, сегодня наши специалисты кирпич в том виде, в каком он известен сотни лет, они назвали бы его не кирпичом, а непременно чем-то вроде легкоплавкого, песчаноглинистого обжигоблока или как-то в этом роде», — пишет в редакцию «Известий» читатель Вас. Малаков.

---

[1] Пример этот приводится в рукописи профессора А. М. Ладыженского «Культура слова».

Я никогда не мог понять, почему у одних такой язык называется дубовым, у других — суконным: ведь этим они оскорбляют и дуб и сукно.

И «научность» и «литературность» мерещится многим именно в таком языке. Многие псевдоученые вменяют себе даже в заслугу этот претенциозно-напыщенный слог.

Нужно ли говорить, что все такие обороты порождены роковым заблуждением, основанным на уверенности невежд, будто научный язык есть непременно язык канцелярский.

Отсюда стремление слабейших представителей цеха ученых выражать свои убогие мысли преднамеренно замутненным департаментским слогом.

Преподаватель одного из педвузов С. Д. Шеенко в пространном письме ко мне с искренним возмущением пишет:

«Раскройте любые «Ученые записки» любого, даже самого уважаемого научного учреждения. Одни заглавия чего стоят! Научный работник ни за что не напишет статьи под заглавием «Форма поверхности верховьев реки Анюй». Нет, он не настолько наивен. С таким простым заглавием нелегко доказать, что работа научная. Он выбирает один из замысловато-ученых вариантов, здесь совершенно ненужных:

«К вопросу о геоморфологическом строении Хорско-Анюйского водораздела».

Или:

«Относительно некоторых особенностей формирования пенеплена в районе Хорско-Анюйского междуречья».

Или:

«По поводу характера изменения батиса эрозии и геоморфологической структуры района возможной Хорско-Анюйской бифуркации».

Конечно, со стороны представляется диким, что существует эстетика, предпочитающая бесцветные, малокровные, стерилизованные, сухие слова прекрасным, образным, общенародным словам. Но невозможно отрицать, что эта эстетика до самого последнего времени была очень сильна и властительна.

У многих и сейчас как бы два языка: один для домашнего обихода и другой для щегольства «образованностью».

Еще в 1945 году газета «Известия» не без грусти отметила существование этих двух языков.

«Сказать «комбинат выпускает никуда не годную обувь» можно. Но избави бог так написать в решении. Под руководством канцелярского деятеля эта простая и ясная мысль превращается в нечто подобное следующему:

«С точки зрения носки обувь не соответствует установленным кондициям и регламентированному стандарту, преподанному ОТК».

Константин Паустовский рассказывает о председателе сельсовета в среднерусском селе, талантливом и остроумном человеке, разговор которого в обыденной жизни был полон едкого и веселого юмора. Но стоило ему взойти на трибуну, как, подчиняясь все той же убогой эстетике, он тотчас начинал канителить:

«— Что мы имеем на сегодняшний день в смысле дальнейшего развития товарной линии производства молочной продукции и ликвидирования ее отставания по плану надоев молока?»

«Назвать этот язык русским, — говорит Константин Паустовский, — мог бы только жесточайший наш враг».

Канцелярский жаргон просочился даже в интимную речь. На таком жаргоне — мы видели — пишутся даже любовные письма. И что печальнее в тысячу раз — он усиленно прививается детям чуть не с младенческих лет.

В газете «Известия» приводилось письмо, которое одна восьмилетняя школьница написала родному отцу:

«Дорогой папа! Поздравляю тебя с днем рождения, желаю новых достижений в труде, успехов в работе и личной жизни. Твоя дочь Оля».

Отец был огорчен и раздосадован:

— Как будто телеграмму от месткома получил, честное слово!

И обрушил свой гнев на учительницу:

— Учите, учите, а потом и вырастет этакий бюрократ: слова человеческого не вымолвит!..

Горе бедного отца мне понятно, я ему глубоко сочувствую, тем более что и я получаю такие же письма. Мне, как и всякому автору книг для детей, часто пишут школьники, главным образом маленькие, первого класса. Письма добросердечные, но, увы, разрывая конверты, я заранее могу предсказать, что почти в каждом письме непременно встретятся такие недетские фразы:

«Желаем вам новых достижений в труде», «желаем вам творческих удач и успехов...»

«Новые достижения», «творческие успехи» — горько видеть эти стертые, трафаретные фразы, выведенные под руководством учителей и учительниц трогательно неумелыми детскими пальцами. Горько сознавать, что в наших школах, если не во всех, то во многих, педагоги уже с первого класса начинают стремиться к тому, чтобы «канцеляризировать» речь детей.

И продолжают это недоброе дело до самой последней минуты их пребывания в школе.

В Саратове на улице Степана Разина есть школа № 1. В этой

школе есть класс 2 «В». Ученики этого класса прислали мне приветливое письмо, в котором меня поразили такие невероятные строки:

«Особенно нам полюбились «Айболит», «Мойдодыр». Ваши книги помогают нам вырасти честными и правдивыми детьми».

Несчастные дети, которых уже с самого раннего возраста приучают к казенной брехне. Сказать, что «Мойдодыр», единственная тема которого —

Надо, надо умываться
По утрам и вечерам, —

сказать о нем, что он учит «правдивости и честности», значит бесчестно отклониться от правды.

У «Айболита» тоже другая тематика, не имеющая ни малейшего отношения к «правдивости».

Но дети, учащиеся 1-й Саратовской школы, приучены к тому, чтобы к каждой прочитанной книге, даже не вникая в ее содержание, применять один и тот же фальшивый шаблон.

В этом канцелярите их, конечно, невозможно винить. Но нет оправдания тем педагогам, которые приучают их к штампованной лжи.

* * *

Всякая штампованная речь многословна. Ведь тот, кто пользуется истертыми штампами, говорит по инерции, спустя рукава, его внимание к каждому слову ослаблено, поэтому он так и сыплет словами-паразитами, словами-пустышками, превращающими его речь в болтовню. Это очень наглядно показывает молодой ученый В. Г. Костомаров, которого я уже цитировал на предыдущих страницах.

Он подвергает анализу следующий краткий отрывок из одной популярной брошюры:

«Правильная механизация нашего строительства является мощным и действенным средством и важнейшей основой резкого повышения производительности труда».

Фраза как будто правильная, но, говорит Костомаров, «легко увидеть, что употребление многочисленных прилагательных в этой фразе диктовалось не содержанием мысли, а лишь желанием говорить «по-ученому». Автор не заметил при этом, что прилагательные в научном стиле выполняют важную роль, а в его речи они загромождают предложение пустыми словами и отвлекают внимание.

В самом деле, что дает сообщение *правильная механизация?* Ведь всем понятно, что неправильная механизация впрок не пойдет.

Неточно утверждение *нашего строительства,* так как механизация повысит производительность труда не только в данном, не только в *нашем* строительстве, но и во всяком другом строительстве. Не следовало бы употреблять и два почти равнозначных определения: *мощное* средство всегда будет *действенным.* Мало проясняет мысль трафаретное *резкое повышение,* и, наконец, просто неверно говорить о *важнейшей основе,* ибо нет основ важных и неважных: быть основой — значит быть главным, основным, важнейшим.

У нас часто поздравляют *с достигнутыми* успехами, исправляют *имеющиеся* ошибки, рассматривают *полученные* предложения, овладевают *настоящим* мастерством, обсуждают результаты *проведенных* выборов, горячо аплодируют *приглашенным* гостям и т. д., хотя никому не пришло бы в голову поздравить с успехами, которых не достигли, исправлять ошибки, которых нет, рассматривать неполученные предложения, овладевать ненастоящим мастерством, обсуждать результаты несостоявшихся выборов или аплодировать гостям, которых забыли пригласить».

III

Конечно, невозможно считать шаблоны человеческой речи всегда, во всех случаях жизни свидетельством ее пустоты. Без них не может обойтись, как мы знаем, даже наиболее сильный, наиболее творческий ум. Привычные комбинации примелькавшихся оборотов и слов, стертые от многолетнего вращения в мозгу, чрезвычайно нужны в бытовом обиходе для экономии наших умственных сил: не изобретать же каждую минуту новые небывалые формулы речевого общения с людьми!

Такие трафареты, как «здравствуйте», «прощайте», «добро пожаловать», «милости просим», «спит как убитый» и проч., мы всегда говорим по инерции, не вдумываясь в их подлинный смысл[1], подобно тому как мы говорим «перочинный нож», невзирая на то, что уже более ста лет никто никаких перьев им не чинит.

Но есть такие житейские случаи, когда словесные трафареты немыслимы.

Хоронили одного старика, и меня поразило, что каждый из надгробных ораторов начинал свою унылую речь одной и той же заученной формулой:

— Смерть вырвала из наших рядов...

[1] Отсюда то «забвение этимологии слов», без которого, как указывает академик *Л. А. Булаховский,* жизнь языка невозможна (см. его книгу «Введение в языкознание». Ч. 2. М., 1954, с. 21 и след.).

И мне подумалось, что тот древний оратор, который впервые произнес эту живописную фразу над каким-нибудь древним покойником, был, несомненно, человек даровитый, наделенный воображением поэта. Он ясно представил себе хищницу смерть, которая налетела на тесно сплоченных людей и вырвала из их рядов свою добычу.

Но тот двадцатый и сотый оратор, который произносит эту фразу как привычный, ходячий шаблон, не вкладывает в нее ни малейшей эмоции, потому что живое чувство всегда выражается живыми словами, хлынувшими прямо из сердца, а не попугайным повторением заученных формул.

«Нет, — подумал я, — они не любили покойного и нисколько не жалеют, что он умер».

Из равнодушных уст я слышал смерти весть,
И равнодушно ей внимал я.

Но вот попрощаться с умершим подвели его ближайшего друга. Он буквально ослеп от слез. Видно было, что горе у него непритворное. Встав у самого края раскрытой могилы, он молча смотрел в нее, потрясенный отчаянием, и наконец, к великому моему изумлению, сказал:

— Смерть вырвала из наших рядов...

Вот до чего порабощает ослабевших людей мертвая сила шаблона. Даже самое искреннее, свежее, непритворное чувство выражают они стертыми, стандартными фразами.

К счастью, это случается редко, так как в огромном большинстве случаев каждый словесный шаблон — и здесь его главная суть — прикрывает собой равнодушие.

Шаблонами люди чаще всего говорят по инерции, совершенно не переживая тех чувств, о которых они говорят. Поэтому в старое время было так много шаблонов именно в бюрократической речи, созданной специально затем, чтобы прикрывать наплевательское отношение к судьбам людей и вещей.

Подлинная жизнь со всеми ее красками, тревогами, запахами, бурлившая вдали от канцелярий, в ней не отражалась никак. Уводя нашу мысль от реальностей жизни, затуманивая ее мутными фразами, этот жаргон был по самому своему существу аморален. Жульнический, бесчестный жаргон. Потому что вся его лексика, весь его синтаксический строй представляли собою, так сказать, дымовую завесу, отлично приспособленную для сокрытия истины. Как и все, что связано с бюрократическим образом жизни, он был призван служить беззаконию. Вспомним хотя бы казенную бумагу, название которой воспроизводится Герценом:

«Дело о потере неизвестно куда дома волостного правления и об изгрызении плана оного мышами».

Конечно, и сама по себе отвратительна формула этого чиновничьего жаргона: эта «потеря неизвестно куда», это «изгрызение плана», но в тысячу раз отвратительнее то, что крылось за этим жаргоном. Ведь дело шло о чудовищной краже: в городе среди бела дня, на глазах у всех жителей был похищен огромный дом, и, чтобы упрятать следы преступления, чиновники уничтожили те чертежи, на которых был изображен этот дом, и свалили свою вину на ни в чем не повинных мышей.

Такие воровские дела сплошь и рядом скрывались за дымовой завесой канцелярского жаргона.

* * *

Какой удобной ширмой для злостных очковтирателей может служить штампованная казенная речь с ее застывшими словесными формулами, очень наглядно показано в великолепном гротеске Ильфа и Петрова:

«Задание, например, следующее:

— Подметайте улицы.

Вместо того чтобы сейчас же выполнить этот приказ, крепкий парень поднимает вокруг него бешеную суету. Он выбрасывает лозунг:

— Пора начать борьбу за подметание улиц.

Борьба ведется, но улицы не подметаются. Следующий лозунг уводит дело еще дальше:

— Включимся в кампанию по организации борьбы за подметание улиц!

Время идет, крепкий парень не дремлет, и на неподметенных улицах вывешиваются новые заповеди:

— Все на выполнение плана по организации кампании борьбы за подметание!

И, наконец, на последнем этапе первоначальная задача совершенно уже исчезает, и остается одно только запальчивое, визгливое лопотанье:

— Позор срывщикам кампании за борьбу по выполнению плана организации кампании борьбы».

Даже великое слово «борьба» в устах этих бюрократических лодырей стало шаблоном, употребляемым специально затем, чтобы у к л о н и т ь с я о т в с я к о й б о р ь б ы!

Здесь перед нами вскрывается главная зловредность шаблона: он превращает в пустышку каждую, даже самую эмоциональ-

ную, самую пылкую фразу. Даже страстные призывы к труду, сделавшись привычными штампами, служат, в сущности, безделью и косности.

К этому жаргону вполне применимы слова Маяковского:

Как нарочно создан он
Для чиновничьих делячеств.
(«Служака»)

Хотелось ли «крепкому парню», чтобы улицы были очищены от грязи и мусора? Нисколько. Скорее, напротив. Единственное, к чему он стремился, это чтобы его безделье показалось начальству работой, а его равнодушие к делу — энтузиазмом горячего сердца.

И, конечно, он достиг своей цели. Ведь — повторяю! — словесные штампы выработаны с древних времен хитроумным сословием чиновников для той специфической формы обмана, которая и называется втиранием очков. Потому-то мы с таким недоверием относимся к штампованным фразам: их так часто порождает стремление увильнуть от действительных фактов, дать искаженное представление о них.

Недаром В. И. Ленин так часто указывал, что за «казенно русским языком» скрывается реакционная ложь. «Ведь выберут же люди этакий казенно-либеральный стиль», — возмущался он постепеновцами из социал-демократов, которые при помощи этого стиля пытались утаить контрреволюционную сущность своих идеалов.

«...Мы должны, — писал Ленин, — выставлять свои... социал-демократические законопроекты, писанные не канцелярским, а революционным языком».

«Обличая царское самодержавие, — пишет современный исследователь, — Ленин никогда не забывал упомянуть о «невероятно тяжелых, неуклюжих канцелярских оборотах речи», излюбленных царскими министрами и другими высокопоставленными чиновниками».

С горькой иронией отзывался Владимир Ильич об этом зловредном стиле:

«...великолепный канцелярский стиль с периодами в 36 строк и с «речениями», от которых больно становится за родную русскую речь».

Приведя эти строки и сопоставив их с другими его высказываниями, тот же исследователь приходит к совершенно справедливому выводу, что для Ленина «канцелярский стиль — это механическое повторение штампованных, застывших словесных фор-

мул, злоупотребление тяжелыми оборотами, это увертки от конкретных и смелых выводов».

Советская сатира не раз ополчалась против новых канцелярских шаблонов, которые пускаются в ход специально затем, чтобы придать благовидный характер в высшей степени неблаговидным явлениям.

Вспомним опять Маяковского:

Учрежденья объяты ленью.
Заменили дело канителью длинною.
А этот
отвечает
любому заявленью:
— Ничего,
в ы р а в н и в а е м л и н и ю.
Надо геройство,
надо умение,
Чтоб выплыть
из канцелярии вязкой.
А этот
жмет плечьми в недоумении:
— Н е у в я з к а!

Штампованными фразами, как мы только что видели, могут стать самые пылкие, живые, эмоциональные сочетания слов, выражающие благородное чувство, — стоит только этим оборотам войти в обиход равнодушных и черствых людей. Об этом очень верно говорит Лев Кассиль:

«Такие тирады, как «в обстановке неслыханного подъема», «с огромным энтузиазмом» и другие, часто механически и не к месту повторяемые, уже стираются в своем звучании, теряют свой глубокий первичный смысл, становятся недопустимо ходовыми: для них уже у стенографисток имеются заготовленные знаки — один на целую фразу...».

«Речевые штампы, — говорит современный ученый Д. Э. Розенталь, — выражаются, в частности, в том, что одни обиходные слова влекут за собой появление других, «парных» слов, «слов-спутников»: если «критика», то «резкая»; если «поддержка», то «горячая»; если «размах», то «широкий»; если «мероприятия», то «практические»; если «задачи», то «конкретные» и т. д. Писатель Г. Рыклин в фельетоне «Совещание имен существительных» остроумно высмеял это тяготение к «словам-спутникам». Он привел такие примеры: в п е ч а т л е н и е непременно *неизгладимое,* п у л я — *меткая*, б о р ь б а — *упорная*, в о л н а — *мощная*, о т р е з о к в р е м е н и — *сравнительно небольшой*, р е ч ь — *взволнованная*, у т-

ро — *прекрасное,* ф а к т — *яркий,* р я д — *целый* и т. д. В результате, как указывает автор, можно создать такой текст: «В одно *прекрасное утро,* на лужайке недалеко от окраины, которая за *сравнительно небольшой отрезок времени до неузнаваемости преобразилась, широко развернулись* прения и *целый ряд* ораторов выступил со *взволнованными речами,* где были приведены *яркие факты упорной борьбы* имен существительных против шаблона. Получилась *любопытная картина,* которая не могла не оставить *неизгладимого впечатления.* Будем надеяться, что эта *мощная волна* протеста против однообразия прилагательных дойдет до литераторов, и они *твердой поступью* пойдут по *пути улучшения* своего языка».

«Подобные выражения, — указывает Д. Э. Розенталь, — не вызывают в сознании нужных ассоциаций, теряют вкладываемый в них оценочный оттенок значения, превращаются в «стертые пятаки». Ученый приводит следующее глубоко верное замечание А. Н. Толстого: «Язык готовых выражений, штампов, каким пользуются нетворческие писатели, тем плох, что в нем утрачено ощущение движения, жеста, образа. Фразы такого языка скользят по воображению, не затрагивая сложнейшей клавиатуры нашего мозга».

Действие этих шаблонов уже потому зловредно, что за ними нередко скрываются подспудные мысли и чувства, п р я м о п р о т и в о п о л о ж н ы е тем, какие они демонстрируют.

IV

А есть слова — по ним глаза скользят.
Стручки пустые. В них горошин нету.

Евгений Винокуров

Этот департаментский, стандартный жаргон внедрился и в наши бытовые разговоры, и в переписку друзей, и в школьные учебники, и в критические статьи, и даже, как это ни странно, в диссертации, особенно по гуманитарным наукам.

Стиль этот расцвел в литературе, начиная приблизительно с двадцатых годов. Большую роль в насаждении и развитии этого стиля сыграли пресловутые тридцатые годы. Похоже, что в настоящее время «канцелярит» мало-помалу увядает, но все же нам еще долго придется выкорчевывать его из наших газет и журналов, лекций, радиопередач и т. д.

Казалось бы, можно ли без радостного сердцебиения и душевного взлета говорить о таких великанах, прославивших нас перед

всем человечеством, как Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Некрасов, Толстой, Достоевский, Чехов?

Оказывается, можно, и даже очень легко.

Стоит только прибегнуть к тому языку, какой рекомендует учащимся составитель книжки «Деловые бумаги»: «учитывая *вышеизложенное*», «имея в виду *нижеследующее*».

Даже о трагедии в стихах еще недавно писали вот такими словами:

«Эта *последняя* в общем и целом не может не быть квалифицирована, как...».

И о новой поэме:

«Эта *последняя* заслуживает положительной оценки». (Словно писал оценщик ломбарда.)

Как не вспомнить гневное замечание Ильфа:

«Биография Пушкина была написана языком маленького прораба, пишущего объяснение к смете на постройку кирпичной кладовой во дворе».

Словно специально затем, чтобы не было ни малейшей отдушины для каких-нибудь пылких эмоций, чуть ли не каждая строка обволакивалась нудными и вязкими фразами: *«нельзя не отметить», «нельзя не признать», «нельзя не указать», «поскольку при наличии вышеуказанной ситуации»* и т. д.

«Обстановку, в которой протекало детство поэта, *нельзя не признать* весьма неблагоприятной».

«В этом плане *следует признать* эволюцию профиля села Кузьминского» (в поэме «Кому на Руси жить хорошо»).

Молодая аспирантка, неглупая девушка, захотела выразить в своей диссертации о Чехове ту вполне справедливую мысль, что, хотя в театрах такой-то эпохи было немало хороших актеров, все же театры оставались плохими.

Мысль незатейливая, общедоступная, ясная. Это-то и испугало аспирантку. И чтобы придать своей фразе научную видимость, она облекла ее в такие казенные формы:

«Полоса застоя и упадка отнюдь не шла *по линии отсутствия* талантливых исполнителей».

Хотя «полоса» едва ли способна идти по какой бы то ни было «линии», а тем более «по линии отсутствия», аспирантка была удостоена ученой степени — может быть, именно за «линию отсутствия».

Другая аспирантка приехала из дальнего края в Москву собирать материал о Борисе Житкове, о котором она предполагала писать диссертацию. Расспрашивала о нем и меня, его старинного друга. Мне почудились в ней тонкость понимания, талантливость, и видно было, что тема захватила ее.

Но вот диссертация защищена и одобрена. Читаю — и не верю глазам:

«*Необходимо ликвидировать отставание на фронте недопонимания сатиры*».

«Фронт недопонимания»! Почему милая и, несомненно, даровитая девушка, едва только вздумала заговорить по-научному, сочла необходимым превратиться в начпупса?

Представьте себе, например, что эта девушка еще на университетской скамье заинтересовалась поэмой Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и, раскрыв ученую книгу, прочитала бы в ней вот такие слова:

«Творческая обработка образа дворового идет по линии усиления показа трагизма его судьбы...»

Тут и вправду можно закричать «караул».

Что это за «линия показа» и почему эта непонятная линия ведет за собою пять родительных падежей друг за дружкой: линия (чего?) усиления (чего?) показа (чего?) трагизма (чего?) судьбы (кого?)?

И что это за надоедливый «показ», без которого, кажется, не обходится ни один литературоведческий труд? (*«Показ* трагизма», *«показ* этого крестьянина», *«показ* народной неприязни», *«показ* ситуации» и даже *«показ* этой супружеской четы».)

Нужно быть безнадежно глухим к языку и не слышать того, что ты пишешь, чтобы создать, например, такую чудовищно косноязычную фразу:

«Вслед за этим пунктом *следовал* пункт *следующего* содержания, *впоследствии* изъятый».

Вообще патологическая глухота к своей речи доходит у этих литературных чинуш до того, что они даже не слышат самых звонких созвучий, вторгающихся в их канцелярскую прозу.

Вот несколько типичных примеров, постоянно встречающихся в их учебниках и литературоведческих книгах:

«Не увидела *света* при жизни *поэта...*»

«*Нигилизм* порождает *эгоцентризм* и *пессимизм...*»

«По соображениям цензурной остор*ожности,* а может быть, лишенный фактической возм*ожности...*»

Такое же отсутствие слуха сказывается, например, в словесной конструкции, которая все еще считается вполне допустимой:

«Нет сомн*ения,* что основное знач*ение* этого выступл*ения* явилось проявл*ением* того же стрем*ления...*»

Девушка, о которой мы сейчас говорили, в конце концов до того привыкает к этому канцелярскому слогу, что без всякого от-

вращения относится к таким, например, сочетаниям рифмованных слов:

«Работу по предупрежд*ению* стилистических ошибок в сочин*ениях* учащихся следует начинать задолго до проведе*ния* сочин*ения*, еще в процессе изуч*ения* литературного произведе*ния*»[1].

Эта конструкция уже не кажется ей недопустимо плохой. Вкус у нее до того притупился, что она не испытывает ни малейшего чувства гадливости, читая в другом месте о том, что «Островский проводит *линию* отрицания и обличения», а Некрасов «идет по *линии* расширения портрета за счет внесения сюда...».

И в конце концов ей начинает казаться, что это-то и есть настоящий научный язык.

Вот, например, каким слогом пишут методисты, руководящие работой педагогов:

«Мы убедились, что знания (чего?) динамики (чего?) образа (кого?) Андрея Болконского (кого?) учащихся (чего?) экспериментального класса оказались...» и т. д.

Снова пять родительных падежей в самой дикой, противоестественной связи!

Прочтите эту нескладицу вслух, и вы увидите, что, помимо всего, она вопиюще безграмотна, ибо слово *учащихся* поставлено косо и криво, не там и не в том падеже.

Если бы я был учителем и какой-нибудь школьник десятого класса подал мне свое сочинение, написанное таким отвратительным слогом, я был бы вынужден поставить ему единицу.

Между тем это пишет не ученик, а профессиональный словесник.

Ему все еще неведомо элементарное правило, запрещающее такие длинные цепи родительных:

«Дом племянника жены кучера брата доктора».

С творительным канцелярского стиля дело обстоит еще хуже. Казалось бы, как не вспомнить насмешки над этим творительным, которые так часто встречаются у старых писателей:

У Писемского:

«*Влетение* и *разбитие* стекол *вороною*...»

У Герцена:

«*Изгрызение* плана оного *мышами*...»

---

[1] См. статью *А. В. Клевцовой* «Типы стилистических ошибок» в журнале «Русский язык в школе», 1962, № 3. Автор статьи — педагог, и никак невозможно понять, почему, обучая школьников правильной речи, она в своей собственной речи допускает такие уродства.

У Чехова:

«Объявить вдове Вониной, что в *неприлеплении ею* шестидесятикопеечной марки...» и т. д.

Конечно, творительный здесь уродлив не сам по себе, а только в связи с канцелярскими отглагольными образованиями типа *влетение, прилепление* и т. д.

Я не удивился бы, встретив такой оборот в каком-нибудь протоколе милиции, но может ли словесник, учитель словесников, говоря о величайшем произведении русского слова, ежеминутно прибегать к этой форме:

«Особенности изображ*ения* Л. Н. Толст*ым* человека...»

«Полное представл*ение* (!) *ими* портрета».

Многие из этих примеров показывают, как сильно активизировались формы с суффиксами *ение* и *ание:* обнаруж*ение*, влет*ение*, смотр*ение*, меш*ание*, игр*ание* (роли) и проч.

Количество отглагольных имен существительных уже само по себе служит верным свидетельством канцеляризации речи, особенно в тех случаях, когда эта форма влечет за собой неуклюжую пару творительных.

Впрочем, дело не только в формах «ение», «ание», но и в самих творительных падежах, нагромождение которых приводит иногда к самым забавным двусмыслицам. Когда, например, С. Ю. Витте в своих ценных воспоминаниях пишет:

«Владимир Александрович был сделан своим отцом сенатором»,

требуется большое напряжение ума, чтобы понять, что отец этого персонажа отнюдь не сенатор.

В умной книге, посвященной детскому языку (языку!), то и дело встречаются такие конструкции:

«Овладение *ребенком родным языком*».

«Симптом овладения *ребенком* языковой действительн*остью*».

Не всякий управдом рискнет написать приказ: «О недопущении *жильцами* загрязнения лестницы *кошками*».

А литераторы без зазрения совести пишут:

«Освещение *Блоком* темы фараона», «показ *Пушкиным*», «изображение *Толстым*».

И даже:

«Овладение *школьниками прочными навыками* (!!!)».

Как-то даже совестно видеть такое измывательство над живой русской речью в журнале, носящем название «Русский язык в школе» и специально посвященном заботам о чистоте родного языка. Казалось бы, человек, который позволил себе написать «овладение школьник*ами* прочн*ыми* навык*ами*», уже из-за одной

этой строчки лишается права поучать правильной речи других. Ведь даже пятиклассники знают, что скопление творительных неизбежно приводит к таким бестолковым формам:

— Картина написана *маслом художником.*

— Герой награжден *орденом правительством.*

— Он назначен *министром директором*[1].

Но это нисколько не смущает убогого автора. Он храбро озаглавил свою статейку: «За дальнейший подъем грамотности учащихся» и там, нисколько не заботясь о собственной грамотности, буквально захлебывается милыми ему административными формами речи:

«надо отметить», «необходимо признать», «приходится снова указывать», «приходится отметить», «особенно надо остановиться», «следует особо остановиться», «необходимо указать», «необходимо добавить», «необходимо прежде всего отметить», «следует иметь в виду» и т. д.

И все это зря, без надобности, ибо каждый, кто берет в руки перо, как бы заключает молчаливое соглашение с читателями, что в своих писаниях он будет «отмечать» только то, что считает необходимым «отметить». Иначе и Пушкину пришлось бы писать:

> Надо отметить, что в синем небе звезды блещут.
> Необходимо сказать, что в синем море волны хлещут,
> Следует особо остановиться на том, что туча по небу идет,
> Приходится указать, что бочка по морю плывет.

Охотно допускаю, что в официальных речах такие обороты бывают уместны, да и то далеко не всегда. Но каким нужно быть рабом канцелярской эстетики, чтобы услаждать себя ими в крохотной статейке, повторяя чуть ли не в каждом абзаце, на пространстве трех с половиной страничек: «необходимо остановиться», «необходимо признать». Человек поучает других хорошему литературному стилю и не видит, что его собственный стиль анекдотически плох. Чего стоит одно это *«остановиться на»*, повторяемое, как узор на обоях.

Теперь этот узор в большом ходу.

«Остановлюсь на вопросе», «остановлюсь на успеваемости», «остановлюсь на недостатках», «остановлюсь на прогулах», и на чем только не приходится останавливаться кое-кому из тех, кто не дорожит русским словом!» — замечает Б. Н. Головин.

Так же канцеляризировалось слово *вопрос.* «Тут, — говорит

---

[1] *Б. Н. Головин.* О культуре русской речи. Вологда, 1956, с. 96. См. также обычные газетные формулы: «злоупотребление тов. Прудкиным своим служебным положением» и т. п.

тот же автор, — *«осветить вопрос»*, и *«увязать вопрос»*, и *«обосновать вопрос»*, и *«поставить вопрос»*, и *«продвинуть вопрос»*, и *«продумать вопрос»*, и *«поднять вопрос»* (да еще *«на должный уровень»* и *«на должную высоту»!*)... Все понимают, что само по себе слово *«вопрос»*, – продолжает ученый, — не такое уж плохое. Больше того: это слово нужное, и оно хорошо служило и служит нашей публицистике и нашей деловой речи. Но когда в обычном разговоре, в беседе, в живом выступлении вместо простого и понятного слова «рассказал» люди слышат «осветил вопрос», а вместо «предложил обменяться опытом» — «поставил вопрос об обмене опытом», им становится немножко грустно».

Головин говорит об ораторской речи, но кто же не знает, что все эти формы проникли и в радиопередачи, и в учебники русской словесности, и даже в статьи об искусстве.

Так же дороги подобным приверженцам канцелярского слога словосочетания: *«с позиций»*, *«в деле»*, *«в части»*, *«в силу»*, *«при наличии»*, *«дается»*, *«имеется»* и т. д.

«Упадочнические настроения *имеются* у многих буржуазных поэтов».

«Мужик в этой поэме Некрасова *дается* человеком пожилым».

«*В деле* изучения поэзии Блока...»

«*В силу слабости* его мировоззрения».

«Сила слабости»! Право, это стоит «линии отсутствия».

В такой же шаблон превратилась и другая литературная формула:

«сложный и противоречивый путь».

Если биографу какого-нибудь большого писателя почему-либо нравятся его позднейшие вещи и не нравятся ранние, биограф непременно напишет, что этот писатель «проделал *сложный и противоречивый путь»*. Идет ли речь о Роберте Фросте, или о Томасе Манне, или об Уолте Уитмене, или об Александре Блоке, или об Илье Эренбурге, или о Валерии Брюсове, или об Иване Шмелеве, или о Викторе Шкловском, можно предсказать, не боясь ошибиться, что на первой же странице вы непременно найдете эту убогую формулу, словно фиолетовый штамп, поставленный милицией в паспорте:

«сложный и противоречивый путь»[1].

На днях я увидел на столе у приятеля роман Н. С. Лескова «Со-

[1] В последнее время к этим словесным стандартам присоединилась формула *«в целях художественной выразительности»*:

«Гоголь в *целях художественной выразительности...»*,

«Короленко в *целях художественной выразительности...»*,

«Шишков в *целях художественной выразительности...»*.

боряне». В конце книги была небольшая статья. Не раскрывая ее, я сказал:

— Готов держать какое угодно пари, что здесь с первых же слов будет напечатана формула: «сложный и противоречивый».

Так и случилось. Но действительность превзошла мои предсказания: на т р е х первых страницах статьи формула эта встречается трижды:

«сложный и противоречивый путь»,

«сложное и противоречивое отношение»,

«сложное и противоречивое отношение».

Или вчитайтесь внимательнее в такие фантастические строки:

«Журнал предполагает расширить свою тематику *за счет более полного освещения вопросов советского государственного строительства»* – такое объявление напечатал в 1960 году один сугубо серьезный ученый журнал[1].

Для всякого, кто понимает по-русски, это значит, что журнал вознамерился наотрез отказаться от полного освещения одного из наиболее насущных вопросов нашей общественной жизни. Ведь если первое дается за счет чего-то второго, это значит, что второе либо сокращено, либо вовсе отсутствует. Между тем ученый журнал и не думал хвалиться перед своими подписчиками, что он сузит, сократит или даже вовсе выбросит одну из самых животрепещущих тем современности! Он, очевидно, хотел выразить прямо противоположную мысль. Но его подвело пристрастие к канцелярскому слогу.

Студентка берет газету и читает в ней такие слова:

«При возникновении исчезновения силы земного притяжения наступает состояние невесомости».

Она идет в больницу справиться о здоровье матери, и врач утешает ее такими словами:

«Завтра *при наличии отсутствия* сыпи мы переведем ее из изолятора в общую».

В это же время студентка получает из отборочной комиссии университета такую бумагу:

«Неполучение от вас требуемых документов повлечет за собой *нерассмотрение* вашего *заявления»*.

«Нерассмотрение заявления», «наличие отсутствия», «возникновение исчезновения», «в силу слабости», «за счет» и проч. Мудрено ли, что, когда студентка кончает свой вуз и выходит на

[1] Печатное обращение к читателям журнала «Советское государство и право» (в конце 1960 года).

литературное поприще, у нее до того притупляется слух к языку, что она начинает создавать вот такие шедевры:

«Развивая свое *творческое задание* (?), Некрасов в *отличие* (?) от Бартенева *дает* (?) великого поэта (так и сказано: «дает великого поэта». — *К. Ч.*) и здесь, в окружении сказочного ночного пейзажа, работающим (так и сказано: «дает поэта работающим». — *К. Ч.*) и сосредоточенно думающим, имеющим сложную волнующую жизнь (так и сказано: «имеющим жизнь». — *К. Ч.*), как-то соотносящуюся с жизнью народа, — не случайно так *выпукло* и *рельефно*, сразу же за раскрытием *только что названной* особенности образа Пушкина, воспроизводится Некрасовым татарская легенда о трогательной дружбе русского поэта со свободной певческой (?!?) птичкой — соловьем».

Прочтите эту околесицу вслух (непременно вслух!), и вы увидите, что я недаром кричу караул: если о гениальном поэте, мастере русского слова, у нас позволяют себе писать и печатать такой густопсовый сумбур — именно потому, что он весь испещрен псевдонаучными (а на самом деле канцелярскими) фразами, значит, нам и вправду необходимо спасаться от этой словесной гангрены.

В предисловии к одной своей книге я позволил себе сказать:

«Эта книга...»

Редактор зачеркнул и написал:

«Настоящая книга...»

И когда я возразил против этой поправки, он сию же минуту предложил мне другую:

«Данная книга...»

И мне в тысячный раз вспомнилось гневное восклицание Чехова:

«Какая гадость чиновничий язык. «Исходя из положения», «с одной стороны...», «с другой же стороны», и все это без всякой надобности. «Тем не менее» и «по мере того» чиновники сочинили. Я читаю и отплевываюсь... Неясно, холодно и неизящно: пишет, сукин сын, точно холодный в гробу лежит».

Негодование Чехова вызвано исключительно казенными бумагами, но кто может объяснить, почему авторы, которые пишут о литературных явлениях старого и нового времени, обнаруживают такое пристрастие к этому «неясному, холодному и неизящному» стилю, связывающему их по рукам и ногам? Ведь только эмоциональной, увлекательной, взволнованной речью могли бы они передать — особенно школьникам — то светлое чувство любви и признательности, какое они питали всю жизнь к благодатной поэзии Пушкина. Потому что дети до конца своих дней возненавидят творения Пушкина и его самого, если вы вздумаете

беседовать с ними на таком языке, каким пишутся казенные бумаги.

«Показ Пушкиным поимки рыбаком золотой рыбки, обещавшей при условии (!) ее отпуска в море значительный (!) откуп, не использованный вначале стариком, имеет важное значение (!)... Повторная встреча (!) с рыбкой, посвященная вопросу (!) о новом корыте...»

Эта убийственно злая пародия талантливого юмориста Зин. Паперного хороша уже тем, что она почти не пародия: именно таким языком протоколов и прочих официальных бумаг еще недавно принято было у нас говорить в учебниках, брошюрах, статьях, диссертациях о величайших гениях русской земли.

Когда Паперный сочинял «поимку рыбаком» и «отпуск в море», ему и в голову не приходило, что для педагогов написана ученая книга, где о той же пушкинской сказке говорится такими словами:

«...в «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкин, рисуя нарастающее чувство гнева «синего моря» против «вздурившейся» старухи в форме вводных предложений...», «При второй «заявке» старухи...», «С ростом аппетита «проклятой бабы» растет реакция синего моря».

Так и напечатано: «реакция синего моря». Чем же это лучше «показа поимки» и «вопроса о новом корыте»?

Это немыслимо, это безумно, этому трудно поверить, но даже в «высоких жанрах», даже в беллетристике, даже в художественной (!) литературе еще очень недавно процветал этот стиль, тяготеющий к газетным шаблонам. Лет десять назад в некоем журнале был напечатан роман, в котором положительный герой, сверкающий всеми добродетелями, изъяснялся на таком языке:

«— Мы *располагаем* прекрасной горной техникой. *Необходимо добиться* механизации всех процессов работы, *повсеместно ввести* дистанционное управление. Тяжелые врубовые машины, скрепковые транспортеры, мощные электровозы» и т. д.

«...Пока они сами не поймут порочности своих *методов руководства* или пока не поставят этих руководителей *перед фактом необходимости* сложить полномочия по несоответствию сегодняшнему дню» и т. д.[1].

К счастью, в последнее время такой стиль из романов и повестей уже начинает выветриваться.

---

[1] См. об этом романе статью *А. Л. Былинова* «Без поэзии». «Литературная газета» от 23 июля 1953 года. Цитирую по статье академика В. В. Виноградова «О языке советских художественных произведений» в сборнике «Вопросы культуры речи», изданном Академией наук СССР. Вып. I. М., 1955, с. 59.

Тяжелую грусть пришлось мне пережить на днях, когда пламенное сочувствие моей борьбе с канцелярскими формами речи выразил мне один краснодарский читатель в очень любезном письме, от которого, к моему изумлению, так и разит канцелярщиной.

«Товарищу Корнею Чуковскому, — начинается это письмо. — Ваша статья в газете (!) «Известия» (!) за 26-е ноября (!) 1960 года (!) под заголовком (!) «Сыпь» о родном нашем языке (!) (словно мне, автору «Сыпи», неизвестно, где она напечатана и какова ее тема. — *К. Ч.*) *является более чем своевременной, и ее нужно всячески приветствовать, так же как и другие статьи по этому вопросу.* Судя по заголовку статьи, этот недостаток *является болезнью* и ее надо *упорно и настойчиво* лечить. Говоря об этой болезни, *нельзя не посетовать* на безразличное отношение как *со стороны прессы, так и ряда* органов и организаций...», и т. д.

Я читал это письмо и чуть не плакал. Было от чего прийти в отчаяние! Ведь я надеялся, что при помощи газетной статьи мне удастся хоть отчасти обуздать приверженцев канцелярского слога. Но оказывается, даже те, кто солидарен со мною, выражают свою солидарность при помощи тех самых шаблонов, с которыми я пытался бороться: *«нужно всячески приветствовать», «нельзя не посетовать», «упорно и настойчиво», «как со стороны», «так и ряда органов и организаций»* и проч.

Но недолго был я безутешен: через несколько дней ко мне из Ташкента пришло письмо другого читателя, где он, метко характеризуя канцелярит как тяжелый недуг, дает клятву в кратчайший же срок избавиться от этой напасти:

«Диагноз поставлен убийственно точно: канцелярит, – пишет он. — *Это слово ударило меня по глазам. Я обнаружил, что болен канцеляритом. Канцелярит пригибал меня, толкал на лицемерие, лень, вызывал у меня в душе глупую и подлую, хитренькую улыбку: вот как я обманываю, выдавая пустоцвет за нечто живое... Неискренность, лень, трусость, бессилие сразу же (хотел написать: «незамедлительно») влекут за собой омертвение речи. Но очень обидно, когда та же самая канцелярская речь служит формой для чувств глубоких и сильных. Человек говорит от души, а вокруг него рассыпается холодная словесная пыль».*

Конечно, одного покаяния мало, так как дело не только в стилистике. Изгоните бюрократизм из человеческих отношений, из быта, и тогда он уйдет сам собою из писем, учебников, диссертаций, литературоведческих книг.

Не пора ли ему точно так же выветриться из школьной словесности?

Глава седьмая

ШКОЛЬНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ

I

Главная беда заключается в том, что канцелярская речь по своей ядовитой природе склонна отравлять и губить самые живые слова. Как бы ни было изящно, поэтично и выразительно слово, чуть только войдет оно в состав этой речи, оно совершенно утрачивает свой первоначальный человеческий смысл и превращается в нудный шаблон.

Мы только что видели: даже слово *борьба*, едва оно сделалось примелькавшимся словом, употребляемым буквально на каждом шагу, утратило первоначальную свою динамичность, и им стали пользоваться как дешевым шаблоном даже те, кто уклоняется от всякой борьбы.

Так же канцеляризировалось слово *протест* – конечно, не везде, не для всех, но, во всяком случае, для множества школьников, которые уже давно заприметили, что без этого слова немыслимо ни одно из школьных сочинений.

— Ничего, не впервые, изловчусь как-нибудь! — сказал мне десятиклассник, признавшийся, что совсем не читал Гончарова, о котором ему завтра предстоит написать сочинение. — Главное, чтоб было побольше протестов. Я так и напишу непременно: «Гончаров в своих романах *протестовал* против...» Уж я придумаю, против чего.

Любое слово, даже, казалось бы, самое ценное, и то рискует превратиться в истертый шаблон, не вызывающий ни малейших эмоций, если его станут применять слишком часто и притом механически.

Это произошло, например, с такими словами, как *яркий* и *ярко*.

Я знаю учебник по литературе для девятого класса, где говорится, что такой-то писатель дает такие-то *«яркие* образы», а такой-то *«ярко* отражает» такую-то психику, а у такого-то *«ярко* обрисован» такой-то характер и *«ярко* выявлены» такие-то черты, а такой-то *«ярко* показал», а такой-то и сам по себе есть *«яркий* выразитель» чего-то.

Мудрено ли, что уже на пятой странице эта «яркость» начинает ощущаться как «тусклость», а на шестой окончательно гаснет, и мы остаемся во тьме, ибо кто же не почувствует, что за этим механически повторяющимся стертым клише скрывается равнодушие ленивых умов, даже не пытающихся сказать о замечательных

русских писателях свое собственное, свежее, от сердца идущее слово.

Боже меня сохрани восставать против слова «яркий»! Это чудесное, яркое слово. Но даже оно умирает, когда становится примелькавшимся термином под пером у равнодушных писак.

Такому же омертвению подверглось у них, например, слово *волнующий,* ибо стало уже закоренелой привычкой повторять это слово на десятках страниц: «таков этот *волнующий* образ», «таков этот *волнующий* гимн природе», *«волнующий* показ его несчастий». От механического повторения и этот отличный эпитет в конце концов перестает ощущаться.

Таким же омертвелым эпитетом стало, например, очень неплохое слово *сочный: «сочный* язык», *«сочный* образ», «фантастическое у Некрасова так *сочно»,* «Погорельский *сочно* передавал быт и нравы...», и глядишь: через две-три страницы даже слово *сочный* засохло.

Рецензент «Нового мира» А. Липелес, сурово осудив тот бездушный жаргон, на котором написана одна из подобных литературоведческих книг, приходит к заключению, что такие книги «убивают всякий интерес к своему предмету».

Боюсь, что дело обстоит гораздо хуже. Потерять интерес — полбеды. Несчастье заключается в том, что эти книги нередко внушают читателям ненависть к тому, что они хотят восхвалять. Так как ничего, кроме злой тоски, не может вызвать литературоведческий труд, в котором из страницы в страницу мелькают такие слова:

«В повести *показаны...»,* «в этой сцене *показаны»,* «писатель без прикрас *показал»,* «Горький *показал»,* «М. Шолохов *показал»,* «Фадеев *показал»,* и еще раз «Фадеев *показал»,* «автор стремится *показать»,* «это панорама, *показывающая»,* «в «Брусках» ярко *показан»* и т. д., и т. д., и т. д.

Когда же все эти *показал, показал, показал* примелькаются, как еловые шишки, автор для разнообразия вводит словечко *раскрыл:* «Фурманов блестяще *раскрыл...»,* «Фадеев *раскрыл...»,* «[Автор] в своих заметках *раскрыл...»,* «образ Бугрова... *раскрыт* Горьким...»

Отнимите у подобного автора его *показал* и *раскрыл,* и у него ничего не останется. Требовать у него вдохновения, сердечного жара, новаторства, страсти — все равно что требовать их у вяленой воблы. Его нищенски бедный словарь только и пригоден для регистрации всех этих *раскрыл* и *показал,* а если попадется ему под перо такое колоритное выражение, как *сгусток энергии,* он делает шаблон и из него:

«Васса Железнова изображена как *сгусток энергии».*

«Степан Кутузов выглядит (?) *сгустком энергии».*

Критик Андрей Турков рассматривает эту книгу как некую забавную редкость. К сожалению, это не так. Беру сочинение десятиклассника Миши Л-на «Молодогвардейцы — типичные представители советской молодежи» и там с глубочайшею скорбью читаю:

«В образе Олега Кошевого *показан*... Автор *показал* наших советских людей... Однако в первом издании была недостаточно ярко *показана*... Теперь в романе *показана*... Фадеев глубоко *раскрыл*... Он *показал* типичные черты... Фадеев с большой теплотой *показывает...»*, и так дальше, и так дальше.

Сочинение вполне удовлетворило учительницу и получило наивысшую оценку.

И вот сочинение отличницы Мины Л-ской о «Поднятой целине», тоже оцененное пятеркой:

«М. Шолохов отлично *показал*... Он *показал* нам, как... Писатель отлично *показал* нам классовую борьбу... Он *показал* нам столкновение лицом к лицу... М. Шолохов в особенности хорошо *показал* нам казаков, которые... Автор при помощи этого образа *указывает,* что... Книга *показала* нам, как, преодолевая все препятствия...» и т. д., и т. д.

Показал и *раскрыл,* и еще *показал,* и еще, и еще.

Да и все прочие слова — до чего они скудны! Словно исчез, позабылся весь русский язык с его великолепным богатством разнообразнейших слов и уцелели только два-три десятка стандартных словечек и фраз, которые и комбинируются школьниками — нередко при поддержке учителя.

Повторяю: я не настолько безумен, чтобы восставать против этих словосочетаний и слов самих по себе. Каждое из них вполне законно и правильно, и почему же не воспользоваться ими при случае? Но горе, если в своей массе, в своей совокупности они определяют собою стиль многих книг и статей, являются главными приметами этого литературного стиля! Горе, если признаком серьезности исследований о том или ином из великих художников слова будет этот якобы научный, а на самом деле жульнический канцелярский жаргон, весь насыщенный шаблонными словами.

Ведь литературоведение не только наука, но в значительной мере искусство. Главное в этом искусстве — язык, щедрый, изощренный и гибкий. И чтобы дать литературный портрет того или иного писателя, дать характеристику его творческой личности — будет ли это Герцен, Грибоедов, Крылов или Александр Твардовский, — требуется богатейшая лексика, изобилующая разнообразными красками. Здесь с такими словечками, как «яркий», «волнующий», «сочный» (если даже прибавить к ним «показал» и «раскрыл»), далеко не уедешь. Не помогут тебе и такие трафаретики,

как: *«с исключительной силой», «с исключительной любовью», «с исключительной смелостью»*.

Здесь стандартная фразеология особенно немощна, потому что на страницах твоей статьи или книги придется же тебе процитировать того гениального мастера, о котором ты пишешь, и контраст между его обаятельным стилем и пошлым стилем твоих штампованных, казенных сентенций обнаружит всю позорную скудость твоего ума, твоей личности.

II

Школьные учебники по литературе до такой степени поглощены усердным истолкованием изучаемых авторов, что их создателям и в голову не приходит научить школяров восхищаться художественным мастерством этих авторов, своеобразием их поэтической речи. Они столько толкуют об идеологии писателя, что у них и времени не хватает сказать о нем как о живом человеке — о нем и о его дивном искусстве.

Вместо того чтобы приучать детвору восхищаться *неповторимыми, индивидуальными, ни с чем не сравнимыми* чертами каждого автора, учебники изображают всех одинаковыми, так что Пушкина не отличишь от Щедрина.

Для учебника все они схожи, как воробьи или галки. Чуть ли не про каждого из классиков здесь говорится, что он:

1) любит родину, 2) любит народ, 3) протестует против мрачной действительности; что он, как и все они: 4) гуманист, 5) реалист, 6) оптимист, 7) не имеет никаких недостатков и вообще никаких индивидуальных примет.

Вместо того чтобы показать и объяснить ученикам, чем один писатель не похож на другого, в чем неповторимое своеобразие его творческой личности, учебники чрезвычайно хлопочут о том, чтобы выдвинуть возможно рельефнее такие черты, которыми все эти столь разные люди похожи один на другого, то есть приводят их к одному знаменателю.

Конечно, никто не спорит: все они любили родину, любили народ — за это им честь и хвала! — но каждый любил по-своему, — Глеб Успенский вот так, а Чехов совсем иначе, и писали они каждый по-своему — в зависимости от своих социальных позиций, от своей духовной природы, от своего темперамента, от тех или иных фактов своей биографии.

У каждого своя личность, а значит, и своя манера, свой язык и свой стиль. Скрывать эту личность во имя каких бы то ни было

схем, рассматривать писателя исключительно как «типичного представителя» таких-то и таких-то направлений, течений и веяний — это значит отнять его у школьников раз навсегда и подменить изучение его чудесного творчества абстракциями.

Конечно, говоря о писателе, нужно со всей определенностью сказать о классовой природе его творчества, но сказать это нужно простыми словами, отнюдь не подменяя изучение литературных явлений сплошным «социальным анализом» или сплошным «формальным анализом». Все это для школьников практически сводится к бездумному, попугайному повторению одних и тех же истасканных формул и терминов.

Такое попугайство опасная вещь, потому что оно освобождает детей от мышления, и, чего доброго, может сделать из них если не жуликов, то, во всяком случае, ловкачей и пройдох.

Подметив, что преподаватель словесности ставит превыше всего не те искренние мысли и чувства, которые живы в ребячьей душе, а закостенелые фразы учебника, хитроумные школьники зазубривают эти фразы наизусть и, ловко жонглируя ими, благополучно получают пятерки!

Я знаю школьника, который, прочтя по программе роман некоего второстепенного «классика», тоскливо вздохнул и сказал:

— Тягомóтина! Пшено! Лабуда! — но в школьном сочинении не преминул написать про этот же самый роман, что он «волнующий», «яркий» и «сочный», что он «вошел в сокровищницу русской литературы», и обозвал его героя «типичным представителем» (не помню чего). И за этот бездушный набор примелькавшихся шаблонов получил полное одобрение учителя.

Новый учебник должен быть совершенно иным. Подальше от всяких шаблонов, никаких «типичных представителей». Конкретное здесь должно преобладать над абстрактным, живая образность — над унылой рассудочностью.

Хороших педагогов у нас больше, чем принято думать. Но требования, которые предъявляются к ним школьной программой, не дают развернуться их талантам, их творчеству.

Я уверен, что многие из них будут творить чудеса, если дать им учебник, написанный свежо, увлекательно, без угрюмого налета казенности, празднично и любовно оформленный — иллюстрированный не только портретами, но и картинами из жизни писателей (картинами по возможности в красках).

Повторяю: если бы школы и вузы поставили себе специальную цель — отвадить учащихся от нашей бессмертной и мудрой словесности, они не могли бы достичь этой цели более верными и надежными средствами.

Сильнейшее их оружие — скука. Драгоценные мысли и чувства, которые могли бы воодушевить и облагородить детей, часто преподносятся им в надоевших, затасканных формах, за которыми школьники чутко улавливают полное равнодушие к делу. Мало-помалу они приучаются таить про себя свои подлинные мнения и, отвечая урок, прибегают к стандартной фразеологии учебников, столь любезной иным педагогам.

Журналист М. Розовский в невеселой пародии едко высмеял то бессовестное обращение со словом, к которому иные человеки в футлярах все еще принуждают детей, ставя им хорошие отметки за приспособленческие, лживые фразы.

Дай этим школярам любую тему, хотя бы о бабе-яге, и они без зазрения совести напишут вот такую ахинею:

«Замечательное произведение — сказка о бабе-яге — является замечательным образцом нашей замечательной литературы.

Тяжелое положение крестьянства в мрачную, беспросветную эпоху, которая характеризовалась беспощадным, страшным, мрачным, беспросветным угнетением, было невыносимо, беспросветно, мрачно, страшно и беспощадно.

«Товарищ, верь! Взойдет она!» — писал великий русский поэт Пушкин...»

Живо смекнули хитроумные школьники, что без «тяжелого положения крестьянства» и без «мрачной беспросветной эпохи» не следует писать даже о бабе-яге.

Но, конечно, этих шаблонов им мало, и они пускают в дело еще два десятка других.

«И в это время, — продолжают они, — особенно звонко прозвучал светлый голос[1] неизвестного автора сказки о бабе-яге, которая навсегда вошла в сокровищницу литературы.

...В наше время бабизм-ягизм играет большое значение и имеет большую роль...»

План этого школьного сочинения, по словам пародиста, такой:

«I. Вступление. Историческая обстановка в те еще годы.

II. Главная часть. Показ бабы-яги — яркой представительницы темных сил.

Черты бабы-яги.

1. Положительные:

а) смелость;

б) связь с народом;

[1] «Светлый голос» тоже стал за последнее время шаблоном. Я нахожу его во множестве школьных сочинений и всегда в таком сочетании: «В это время звонко (или громко) прозвучал светлый голос такого-то», и т. д.

в) вера в будущее.

2. Отрицательные:

а) трусость;

б) эгоизм;

в) пессимизм;

г) костяная нога».

К сожалению, нельзя сказать, что эта пародия не опирается на реальные факты.

Педагог Л. Рыбак привел эту пародию в своей горячей и тревожной статье, напечатанной в «Литературной газете», и сообщил на основании опыта, что это совсем не пародия. «Пародия не получилась, получилась фотография, — пишет он. — Остроумная выдумка фельетониста во всех деталях совпала с жизненной историей». В доказательство этого Л. Рыбак процитировал подлинные сочинения школьников — и о «Лягушке-путешественнице» Гаршина, и о пушкинской Татьяне, и о «Герое нашего времени» Лермонтова; оказалось, что все эти сочинения писаны одним и тем же языком, теми же (буквально!) словами, как и анекдотическое сочинение о бабе-яге.

III

Никогда не забуду тот горестный случай, который мне довелось наблюдать.

Старик привел в детскую библиотеку четырнадцатилетнего внука и в разговоре со мною посетовал, что тот питает слишком большое пристрастие к приключенческой литературе о шпионах.

Внук гневно взметнул на него свои черные красивые глаза.

— А ты что думаешь, я тебе Пушкина читать буду!

Я рассказал об этом случае в газете и получил от одной учительницы такое письмо, в котором слышится слишком уж горькое чувство.

«...Нельзя, — говорится в письме, — больше ни одного года терпеть существующий у нас стиль преподавания русской литературы. Если бы вы почитали сочинения выпускников — не одно, а в массе! Страшно становится: «образы», «представители», «проходят красной нитью», «гневный протест» и т. д. А поговоришь с человеком, он и произведения, оказывается, не читал, о котором только что так бойко отзывался.

Не вредит ли навязчивое, слишком усердное толкование, пресловутое «анализирование» русских стихов, рассказов, поэм, повестей? Не полезнее ли для ребят просто побольше их читать, может быть, с помощью умного старшего друга?

Получается, что между Пушкиным и четырнадцатилетним мальчуганом стоит какой-то страшно тусклый и бездушный посредник, взявший на себя роль переводчика. Почему мы не доверяем поэтам, художникам слова? Ведь художественное произведение тем и замечательно, что доводит такую-то идею до глубин нашего сознания. Кто лучше Льва Толстого скажет мне то, что он «хотел сказать»? Учителя очень часто обращаются к ученикам с общей формулой: «писатель своим произведением (или этими словами) хотел сказать...» Хотел, да не мог: не хватило, стало быть, ума и таланта. А вот учебник сейчас вам все растолкует.

Слишком далеко зашел в школе отрыв литературы от текстов, от самой литературы. Дети, подростки, юноши, по-моему, должны прежде всего знать стихи Пушкина, а уж во вторую очередь — о стихах Пушкина».

Нужно, чтобы эта чудесная мысль, простая и ясная, была усвоена всеми преподавателями нашей словесности, — мысль о том, что сам Пушкин важнее, ценнее, нужнее, чем целый батальон методистов, которые, словно специально для школьных шпаргалок, навязывают детям готовые формулы: что именно «раскрыл» он в «Онегине» и что «показал» в «Полтаве».

Непосредственное, прямое, эмоциональное восприятие того или иного произведения поэзии должно предшествовать всяким учительским мудрствованиям над ним.

«Я бы очень хотел, — сказал Александр Твардовский в своей памятной речи на Всероссийском съезде учителей, — я бы очень хотел, чтобы наши школьники, читая роман или повесть, не «анализировали» бы их с карандашом в руках, *а отдавались бы процессу чтения, как процессу радостного общения с книгой*».

«Радостное общение с книгой» — в сущности, только оно и влияет на душевную жизнь учащихся.

Что же касается того анализа, о котором иронически упоминает Твардовский, — кому же неведомо, что во многих случаях этот анализ представляет собой чистейшую фикцию!

Ведь в учебнике заранее указано, что́ школьнику полагается думать о Лермонтове, и что́ — о Маяковском, и что́ — о Некрасове. Зазубри все эти готовые формулы, и ты будешь освобожден от нелегкой обязанности самостоятельно мыслить. Весь производимый тобою «анализ» сведется к механическому повторению вызубренного.

Между тем именно теперь, когда педагогический процесс совершается под лозунгом приближения школы к жизни, особенно дикими кажутся мне эти догматические методы изучения одной

из самых жизненных и жизнелюбивых литератур человечества, вся сила которой в ее слиянии с действительностью.

Поэтому так радуют дружные требования передовых педагогов, настаивающих, чтобы этой догматике был положен конец.

Их требования достаточно громко звучат на страницах журнала «Литература в школе» (кстати сказать, очень живого и дельного).

Вот что пишет, например, учитель Ю. Недоречко (Таганрог):

«Чтобы приготовить учащихся к жизни и практической деятельности, нужно научить их самостоятельности суждений».

О том же говорят и руководители тридцати районных методических объединений Орловской области:

«Признавая необходимость борьбы со схематизмом, догматикой, вульгарным социологизмом в методике и практике школьного преподавания литературы, участники совещания считают, что изучение произведений должно углублять непосредственно эмоциональное восприятие».

Учительница К. Р. Лапина (г. Нижний Тагил) говорит:

«Школа раньше всего должна научить излагать свое, а не чужое. Вот почему нужны сочинения творческие».

Учитель Б. И. Степаншин (Львов):

«Сочинения на аттестат зрелости должны быть подлинно творческими».

Все педагоги, выступающие в этом журнале, — все в один голос требуют, чтобы классные сочинения школьников были самостоятельными.

Вообще, когда перелистываешь этот журнал, проникаешься твердой уверенностью, что старые, закостенелые методы преподавания словесности, осужденные передовой педагогической мыслью, уже недолго просуществуют у нас. Лучшие педагоги страны вынесли им смертный приговор.

* * *

Пришел в библиотеку молодой человек лет шестнадцати и попросил деловито:

— Не можете ли вы подобрать для меня материал: «За что я люблю Тургенева?»

— Какой тут материал? — сказал я. — Это дело вашего личного вкуса. Не спрашиваете же вы у меня материалов для объяснения вашей любви... ну, хотя бы к футболу.

— Так ведь футбол я люблю в самом деле, а Тургенева...

Вот до чего довели наших талантливых школьников те далекие от жизни методы преподавания словесности, которые, как мы видим, горячо ненавистны лучшим учителям и учащимся. Теперь их осудила вся общественность, и — я верю — возврата к ним нет и не будет.

Пусть мутный и тусклый жаргон станет табу для всех педагогов-словесников. Пусть они попытаются говорить с учениками о великих литературных явлениях образным, живым языком. Ведь недаром сказал Чехов, что «учитель должен быть артист, художник, горячо влюбленный в свое дело». Канцеляристы же, строчащие реляции о вдохновенных художниках слова, должны быть уволены по сокращению штатов и пусть занимаются другими профессиями.

Конечно, не все педагоги относятся к разряду догматиков. Но, к сожалению, требования, которые еще так недавно предъявлялись к ним школьной программой, не давали развернуться их талантам. От живой жизни она нередко уводила их в область отвлеченной схоластики.

«Я думаю, — сказал на Всероссийском съезде учителей Александр Твардовский, — я даже убежден, что именно эта перестройка (всей системы школьного дела. — *К. Ч.*), решительно, по-революционному ломающая то, что окостенело, одеревенело, не соответствует нынешнему дню, так же решительно отметет то порочное в практике преподавания литературы, о котором столько уже толкуют наша печать и общественность и в оценке чего сходятся и учащиеся, и родители, и сами учащие».

Хочется верить, что так и случится, что приемы и методы нашей педагогической практики, вставшие в противоречие с действительностью, будут отметены и забыты.

Именно этой оптимистической верой проникнута вся речь Александра Твардовского.

«...Все то, — говорит он, — что мы называем догматической, формалистической, схоластической и иной манерой преподавания литературы, — все это относится к прежнему, дореформенному периоду школы».

Но старое не сдается без боя. Нам всем предстоит борьба с одряхлевшей рутиной, цепляющейся за привычный стандарт.

В эту борьбу попытался включиться и я.

Я убежден, что изучение русской литературы станет лишь тогда живым и творческим, если из школьного обихода будет самым решительным образом изгнан оторванный от жизни штампованный, стандартный жаргон, свидетельствующий о худосочной, обескровленной мысли. Против этого жаргона я и восстаю в

своей книжке, убежденный в самом сердечном сочувствии лучших педагогов-словесников.

Никому не уступлю я своей многолетней любви к педагогам. Если неграмотная старая Русь в такие короткие сроки сделалась страной всеобщей грамотности — здесь заслуга советских учителей и учительниц. Их тяжкий и такой ответственный труд требует от них неослабного, непрерывного напряжения сил.

Подвигом всей своей жизни они приобщили к культуре сотни миллионов людей.

Но этого, конечно, недостаточно. Это только первая ступень. Грамотность не цель, а только средство. И весь вопрос в том, как это средство будет использовано.

Именно теперь, когда грамотность стала всеобщей, безграмотность отдельных людей и общественных групп ощущается гораздо сильнее, чем прежде. И борьбу с нею нужно вести беспощадно и мужественно, чтобы от нее и следа не осталось в 70-х и 80-х годах.

Все мы должны биться за то, чтобы наш язык, «живой как жизнь», не сделался «мертвым как смерть».

IV

Не нужно забывать, что подлинная грамотность — не только в правильном написании и произнесении слов.

На днях пришла ко мне молодая студентка, незнакомая, бойкая, с какой-то незатейливой просьбой. Исполнив ее просьбу, я со своей стороны попросил ее сделать мне милость и прочитать вслух из какой-нибудь книги хоть пять или десять страничек, чтобы я мог полчаса отдохнуть.

Она согласилась охотно. Я дал ей первое, что попалось мне под руку, — повесть Гоголя «Невский проспект», закрыл глаза и с удовольствием приготовился слушать.

Таков мой любимый отдых.

Первые страницы этой упоительной повести прямо-таки невозможно читать без восторга: такое в ней разнообразие живых интонаций и такая чудесная смесь убийственной иронии, сарказма и лирики. Ко всему этому девушка оказалась слепа и глуха. Читала Гоголя, как расписание поездов, — безучастно, монотонно и тускло.

Перед нею была великолепная, узорчатая, многоцветная ткань, сверкающая яркими радугами, но для нее эта ткань была серая.

Конечно, при чтении она сделала немало ошибок. Вместо *бла́га* прочитала *блага́,* вместо *меркантильный – мекрантильный* и сбилась, как семилетняя школьница, когда дошла до слова *фантасмагория,* явно неизвестного ей.

Но что такое безграмотность буквенная по сравнению с душевной безграмотностью! Не почувствовать дивного юмора! Не откликнуться душой на красоту! Девушка показалась мне монстром, и я вспомнил, что именно так — тупо, без единой улыбки — читал того же Гоголя один пациент Харьковской психиатрической клиники.

Чтобы проверить свое впечатление, я взял с полки другую книгу и попросил девушку прочитать хоть страницу «Былого и дум».

Здесь она спасовала совсем, словно Герцен был иностранный писатель, изъяснявшийся на неведомом ей языке. Все его словесные фейерверки оказались впустую: она даже не заметила их.

Девушка окончила десятилетнюю школу и благополучно училась в педагогическом вузе. Никто не научил ее восхищаться искусством — радоваться Гоголю, Лермонтову, сделать своими вечными спутниками Пушкина, Баратынского, Тютчева, и я пожалел ее, как жалеют калеку.

Ведь человек, не испытавший горячего увлечения литературой, поэзией, музыкой, живописью, не прошедший через эту эмоциональную выучку, навсегда останется душевным уродом, как бы ни преуспевал он в науке и технике.

При первом же знакомстве с такими людьми я всегда замечаю их страшный изъян — убожество их психики, их «тупосердие» (по выражению Герцена).

Невозможно стать истинно культурным человеком, не пережив эстетического восхищения искусством. У того, кто не пережил этих возвышенных чувств, и лицо другое, и самый звук его голоса другой. Подлинно культурного человека я всегда узнаю по эластичности и богатству его интонаций. А человек с нищенски-бедной психической жизнью бубнит однообразно и нудно, как та девушка, что читала мне «Невский проспект».

Но всегда ли школа обогащает литературой, поэзией, искусством духовную, эмоциональную жизнь своих юных питомцев?

Нет, для множества школьников литература — самый скучный, ненавистный предмет. Главное качество, которое усваивают дети на уроках словесности, — скрытность, лицемерие, неискренность.

Школьников насильно принуждают любить тех писателей, к которым они равнодушны, приучают лукавить и фальшивить,

скрывать свои настоящие мнения об авторах, навязанных им школьной программой, и заявлять о своем пылком преклонении перед теми из них, кто внушает им зевотную скуку.

Я уже не говорю о том, что вульгарно-социологический метод, давно отвергнутый нашей наукой, все еще свирепствует в школе, и это отнимает у педагогов возможность внушить школярам эмоциональное, живое отношение к искусству.

Поэтому нынче, когда я встречаю юнцов, которые уверяют меня, будто Тургенев жил в XVIII веке, а Лев Толстой участвовал в Бородинском сражении, и путают старинного поэта Алексея Кольцова с советским журналистом Михаилом Кольцовым, я считаю, что все это закономерно, что иначе и быть не может. Все дело в отсутствии любви, в равнодушии, во внутреннем сопротивлении школьников тем принудительным методам, при помощи которых их хотят приобщить к гениальному (и негениальному) творчеству наших великих (и невеликих) писателей.

Без энтузиазма, без жаркой любви все такие попытки обречены на провал.

Теперь много пишут в газетах о катастрофически плохой орфографии в сочинениях нынешних школьников, которые немилосердно коверкают самые простые слова. Но орфографию невозможно улучшить в отрыве от общей культуры. Орфография обычно хромает у тех, кто духовно безграмотен, у кого недоразвитая и скудная психика. Ликвидируйте эту безграмотность, и все остальное приложится.

Глава восьмая

«НАПЕРЕКОР СТИХИЯМ»

Молчат гробницы, мумии и кости, —
Лишь Слову жизнь дана...

Иван Бунин

I

Письмо незнакомой читательницы:

«Нынче летом жила я в Мисхоре. На морском берегу невдалеке от меня расположилась обнаженная красавица. Глядя на нее с восхищением, я невольно повторяла стихи:

Все в ней гармония, все диво...

Каждая линия ее прекрасного тела была так благородна, что нельзя было не вспомнить античную статую. Через три дня красавица заговорила со мной и сразу показалась мне уродиной. Слова ее были такие:

— Ну и взопрела я на этом *пляжу́!»*

И мне вспомнился другой такой же случай.

Какая-то «дама с собачкой», одетая нарядно и со вкусом, хотела показать своим новым знакомым, какой у нее дрессированный пудель, и крикнула ему повелительно:

— *Ляжь!*

Одного этого *ляжь* оказалось достаточно, чтобы для меня обозначился низкий уровень ее духовной культуры, и в моих глазах она сразу утратила обаяние изящества, миловидности, молодости.

И я тут же подумал, что, если бы чеховская «дама с собачкой» сказала при Дмитрии Гурове своему белому шпицу:

«Ляжь!» –

Гуров, конечно, не мог бы влюбиться в нее и даже вряд ли начал бы с нею тот разговор, который привел их к сближению.

В этом *ляжь* (вместо *ляг)* отпечаток такой темной среды, что человек, претендующий на причастность к культуре, сразу обнаружит свое самозванство, едва только произнесет это слово.

Что, например, хорошего мог я подумать о том престарелом учителе, который предложил первоклассникам:

— Кто не имеет чернильницы *спереду, мочай взад!*

И о студенте, который сказал из-за двери:

— Сейчас я *поброюсь* и выйду!

И о той любящей матери, которая на великолепнейшей даче закричала дочери с балкона:

— *Не раздевай пальта!*

И о том прокуроре, который сказал в своей речи:

— Товарищи! Мы собрались *здеся* вместе с вами, чтобы навсегда покончить с уродствами нашей жизни. Вот *здеся* перед вами молодой человек...

И о том директоре завода, который несколько раз повторял в своем обращении к рабочим:

— Нужно принять *девственные* меры.

Тамбовский инженер С. П. Мержанов сообщает мне о неприязни, какую он почувствовал к одному из своих сослуживцев, когда тот написал в докладной записке:

«Отседова можно сделать вывод».

«Так же я хорошо понимаю, — продолжает т. Мержанов, — известного мне студента, который сразу охладел к любимой девуш-

ке, получив от нее нежное письмо со множеством орфографических ошибок».

Очень поучителен случай, рассказанный основателем ленинградского ТЮЗа, маститым режиссером А. А. Брянцевым. Ему позвонили из школы:

— Вам звóнит преподавательница...

— Не верю, — прервал Александр Александрович и повесил трубку на рычаг.

Через минуту снова звонок, и снова:

— Вам звóнит преподавательница...

— Не верю! — И трубка опять повешена.

В третий раз звонок:

— Товарищ Брянцев, вам звóнит преподавательница. Почему вы не верите?

— Не верю, чтобы преподаватель мог так неправильно говорить — звóнит (а не звонúт), — ответил в последний раз А. А. Брянцев.

Повторяю: прежде, лет пятьдесят назад, грешно было бы сердиться на русских людей за такие извращения речи: их насильственно держали в темноте. Но теперь, когда школьное образование стало всеобщим и с неграмотностью покончено раз и навсегда, все эти *ляжь* и *мочай* не заслуживают никакого снисхождения.

«В нашей стране, — справедливо говорит Павел Нилин, — где широко открыты двери школ — и дневных и вечерних, — никто не может найти оправдание своей неграмотности».

Поэтому никоим образом нельзя допустить, чтобы русские люди и впредь сохраняли в своем обиходе такие уродливые словесные формы, как *булгахтер, ндравится, брою́сь, хочем, хужее, обнаковенный, хотит, калидор*.

Или сорняки более позднего времени: *бронь, инциндент, я заскочу к вам на пару минут* и т. д.

II

Правда, наш язык до сих пор ощущается многими как некая слепая стихия, которой невозможно управлять.

Одним из первых утвердил эту мысль гениальный ученый В. Гумбольдт.

«Язык, — писал он, — совершенно независим от отдельного субъекта... Перед индивидом язык стоит как продукт деятельности многих поколений и достояние целой нации, поэтому сила индивида по сравнению с силой языка незначительна».

Это воззрение сохранилось до нашей эпохи.

«Сколько ни скажи разумных слов против глупых и наглых слов, как *ухажер* или *танцулька,* они — мы это знаем — от того не исчезнут, а если исчезнут, то не потому, что эстеты или лингвисты возмущались» — так писал еще в 20-х годах один даровитый ученый.

«В том и беда, — говорил он с тоской, — что ревнителей чистоты и правильности родной речи, как и ревнителей добрых нравов, никто слышать не хочет... За них говорят грамматика и логика, здравый смысл и хороший вкус, благозвучие и благопристойность, но из всего этого натиска грамматики, риторики и стилистики на бесшабашную, безобразную, безоглядную живую речь не выходит ничего».

Приведя образцы всевозможных речевых «безобразий», ученый воплотил свою печаль в безрадостном и безнадежном афоризме:

«Доводы от разума, науки и хорошего тона действуют на бытие таких словечек не больше, чем курсы геологии на землетрясение».

В прежнее время такой пессимизм был совершенно оправдан. Нечего было и думать о том, чтобы дружно, планомерно, сплоченными силами вмешаться в совершающиеся языковые процессы и направить их по желанному руслу.

Старик Карамзин очень точно выразил это общее чувство смиренной покорности перед стихийными силами языка:

«Слова входят в наш язык самовластно».

С тех пор крупнейшие наши языковеды постоянно указывали, что воля отдельных людей, к сожалению, бессильна сознательно управлять процессами формирования нашей речи.

Все так и представляли себе: будто мимо них протекает могучая речевая река, а они стоят на берегу и с бессильным негодованием следят, сколько всякой дребедени и дряни несут на себе ее волны.

— Незачем, — говорили они, — кипятиться и драться. До сих пор еще не было случая, чтобы попытка блюстителей чистоты языка исправить языковые ошибки сколько-нибудь значительной массы людей увенчалась хотя бы малейшим успехом.

Но можем ли мы согласиться с такой философией бездействия и непротивления злу?

Неужели мы, писатели, педагоги, лингвисты, можем только скорбеть, негодовать, ужасаться, наблюдая, как портится русский язык, но не смеем и думать о том, чтобы мощными усилиями воли подчинить его коллективному разуму?

Пусть философия бездействия имела свой смысл в былые эпохи, когда творческая воля людей так часто бывала бессильна в борьбе со стихиями — в том числе и со стихией языка. Но в эпоху завоевания космоса, в эпоху искусственных рек и морей неужели у нас нет ни малейшей возможности хоть отчасти воздействовать на стихию своего языка?

Всякому ясно, что эта власть у нас есть, и нужно удивляться лишь тому, что мы так мало пользуемся ею.

Ведь существуют же в нашей стране такие сверхмощные рычаги просвещения, как радио, кино, телевидение, идеально согласованные между собой во всех своих задачах и действиях.

Я уже не говорю о множестве газет и журналов — районных, областных, всесоюзных, — подчиненных единому идейному плану, вполне владеющих умами миллионов читателей.

Стоит только всему этому целенаправленному комплексу сил дружно, планомерно, решительно восстать против уродств нашей нынешней речи, громко заклеймить их всенародным позором — и можно не сомневаться, что многие из этих уродств если не исчезнут совсем, то, во всяком случае, навсегда потеряют свой массовый, эпидемический характер.

«В истории литературных языков, — напоминает советский ученый В. М. Жирмунский, — неоднократно отмечалась роль грамматиков-нормализаторов, сознательные усилия теоретиков языка, выступавших с определенной языковой политикой и боровшихся за ее осуществление. Борьба Тредьяковского и Ломоносова, шишковцев и карамзинистов в истории русского литературного языка и русской грамматики... и мн. др. свидетельствует о неоднократном влиянии создателей языковой политики на языковую практику».

Еще в 1925 году профессор Л. Якубинский писал:

«Едва ли следует сидеть сложа руки и ждать у моря погоды, полагаясь на «естественный» ход вещей. Необходимо руководить развертывающимся процессом, учитывая все его особенности... Задача государства в этом отношении — оказать реальную поддержку исследовательской работе лингвистов», и т. д.

Таково же было в 20-х годах мнение другого ученого — профессора Г. Винокура.

«В возможности сознательного активного отношения к языковой традиции, — писал он, — в возможности бытовой стилистики — в самом широком смысле этого термина, — а следовательно, и в возможности языковой политики пишущий эти строки не сомневается...

Языковая политика есть не что иное, как основанное на точном, научном понимании дела руководство социальными лингвистическими нуждами».

С тех пор прошло тридцать лет, даже больше. «Лингвистическая политика» государства раньше всего выразилась в том, что двухсотмиллионное его население в течение изумительно краткого времени научилось читать и писать. В СССР утвердилась сплошная, поголовная грамотность. Бесписьменные народы многоязычной страны благодаря целой армии своих ученых-лингвистов создали национальные алфавиты, национальные грамматики и небывалыми темпами расширили свои словари.

Главное сделано. И теперь, повторяю, перед нашей общественностью другая задача — казалось бы, более легкая: повысить всеми возможными средствами культуру нашей бытовой и писательской речи.

Нельзя сказать, чтобы советское общество не проявило надлежащей активности в борьбе за чистоту языка: издается, как мы видели, множество книг и брошюр, а также газетно-журнальных статей, пытающихся выполнить эту задачу. Особенно упорно и настойчиво трудятся над ее выполнением бесчисленные школы Союза. Но работы еще много, и она так тяжела, что даже лучшие из наших педагогов порою впадают в уныние.

«Руки опускаются, — пишет мне сельская учительница Ф. А. Шарабанова. — Как ни толкую ребятам, что нельзя говорить *сколько время, моё фамилие, десять курей, он пришел со школы, я раздел сапоги,* они упорно не желают расстаться с этими ужасными словами. Неужели не существует каких-нибудь способов сделать речь молодого поколения культурной?»

Способы есть, и совсем неплохие. Существует серьезный журнал «Русский язык в школе», где всяких способов предлагается множество. В журнале, при всех его недостатках, о которых мы уже говорили, очень хорошо отразились горячие попытки передовых педагогов повысить речевую культуру детей.

Но может ли школа — одна — истребить остатки бескультурья?

Нет, здесь нужны сплоченные усилия всех разрозненных борцов за чистоту языка, и можно ли сомневаться, что, если мы всей «громадой» дружно и страстно возьмемся за дело, нам удастся в ближайшее время пусть не вполне, но в значительной мере очистить наш язык от этой скверны?

Лет восемь назад я напечатал в «Известиях» небольшую статью, где было намечено несколько практических мер для общественной борьбы с извращениями и уродствами речи. В этой статье я предлагал между прочим проводить ежегодно во всесо-

юзном масштабе «Неделю (или месячник) борьбы за чистоту языка» под эгидой Академии наук СССР и Союза писателей.

Этот проект вызвал оживленные отклики, поразившие меня своей необыкновенною страстностью. Письма читателей хлынули ко мне целой лавиной из Ленинграда, из Москвы, из Киева, из Уфы, из Перми, из Переславля-Залесского, из Новороссийска, из Джамбула, из Гуся-Хрустального — и тут только я по-настоящему понял, как нежно и преданно любят свой великий язык советские люди и какую щемящую боль причиняют им те искажения, которые уродуют и портят его.

Почти в каждом из этих писем (а их больше восьмисот) указываются какие-нибудь конкретные способы искоренения этого зла.

Житель города Риги К. Баранцев советует, например, печатать списки неправильных и правильных слов на обложках копеечных школьных тетрадей, которые распространяются среди миллионов детей.

Студент Львовского университета Валерий Ужвенко предлагает, со своей стороны, указывать слова, калечащие наш язык, на почтовых открытках, на конвертах, на спичечных коробках и т. д. Во время просмотра фильмов, пишет он, следовало бы показывать киножурнал «Почему мы так говорим?» или «Учись правильно говорить».

«Я убежден, — пишет А. Кульман, преподаватель вуза, — что огромную пользу принесут массовые органы печати, в особенности «Комсомольская правда» и журнал «Огонек», если они заведут у себя постоянный отдел «Как не следует говорить и писать».

Многие авторы выступают с проектом создания особой общественной организации, ратующей за чистоту языка.

«Я предлагаю, — пишет инженер-полковник А. В. Загоруйко (Москва), — учредить Всесоюзное общество любителей русского языка. Общество должно иметь республиканские, краевые, областные, городские, поселковые отделения и первичные организации при всех без исключения учреждениях, предприятиях, школах, вузах и т. д. Общество должно быть массовой организацией, и доступ в члены общества — неограничен».

«Необходим организационный комитет или инициативная группа, — пишет Е. Гринберг из города Бендеры, — словом, организация, которая обладала бы способностью поставить и неуклонно вести свое дело по заранее обдуманному плану. К такой организации придут, вероятно, не тысячи, а сотни тысяч активных борцов за высокую речевую культуру».

Художник-график Михаил Терентьев предлагает установить ежегодный праздник — по примеру болгарского Дня славянской письменности. «Можно сохранить его название и дату — 25 мая. Этот праздник будут праздновать и в колхозе, и в санатории, и на корабле, и на фабрике, и в семье. Вместе с русскими его станут праздновать белорусы и украинцы...»

Откатчик шахты № 51 Ф. Ф. Шевченко пишет:

«У нас есть гигантская сеть красных уголков, которые должны стать центрами насаждения культуры родного языка на предприятиях, стройках, в сельском хозяйстве... Каленым железом выжигать похабщину, которая еще бытует кое-где в нашей речи... Глазами любви смотреть на дело воспитания молодого поколения...».

Инженер М. Гартман делится своим длительным опытом борьбы за чистоту языка.

«Восемь лет тому назад, — говорит он, — мы начали составлять и распространять у себя на работе список слов, чаще всего искажаемых при написании и произношении. Из года в год список увеличивался и к концу стройки был доведен до 165 слов. Интерес к нему проявили все — от простых рабочих до крупных специалистов. Рабочие и низший технический персонал запросто приходили и просили дать им светокопии списка, но более квалифицированные товарищи, не сумев преодолеть «барьер стыдливости», раздобывали списки через других, а иногда под благовидным предлогом — для сына или внучки».

К письму приложена большая таблица «Правильное написание слов», умело и толково составленная.

Наталья Николаевна Костюкова (Москва) шлет мне справедливый упрек:

«Вы недостаточно боретесь против местных диалектов, так обильно наводняющих наш язык за последнее время. Объясняется это обилие необычайно интенсивной миграцией населения. Все эти: «кто крайний?», «я с Москвы», «ложи масла в картошку», «зэркало», «крапива́», «взя́ла», «бра́ла» и т. д., — все это занесено из западных и южных районов, где люди с детства слышат эти слова, и они не режут им уха. Нужно со всей страстностью обрушиться на них, они не менее страшны, чем канцелярит».

Все эти проекты, пожелания, советы должны быть тщательно обдуманы в каком-нибудь авторитетном коллективе, и, когда лучшие из них осуществятся на деле, они, можно думать, окажутся не совсем бесполезными.

Правда, я очень хорошо понимаю, что всех этих мер недостаточно.

Ведь культура речи неотделима от общей культуры. Чтобы повысить качество своего языка, нужно повысить качество своего сердца, своего интеллекта. Мало добиться того, чтобы люди не говорили *выборá* или *ндравиться*. Иной и пишет и говорит без ошибок, но какой у него бедный словарь, какие заплесневелые фразы! Какая худосочная душевная жизнь отражается в них!

Между тем лишь та речь может по-настоящему называться культурной, у которой богатый словарь и множество разнообразных интонаций. Этого никакими походами за чистоту языка не добьешься. Здесь нужны другие, более длительные, более широкие методы. Такие методы и применяются в нашей стране, где для подлинного просвещения создано столько библиотек, школ, университетов, институтов и т. д. Поднимая свою общую культуру, советский народ тем самым поднимает и культуру своего языка.

Но, конечно, это не освобождает любого из нас от посильного участия в борьбе за чистоту и красоту нашей речи.

Глава девятая
О СКЛАДЕ И ЛАДЕ

I

Замечательный русский ученый А. М. Пешковский в одной из своих статей очень точно определил отношение лингвистов к тем вопиющим речевым ошибкам и промахам, которые так возмущают широкую массу читателей.

«Для него (то есть для лингвиста. — *К. Ч.*), – пишет Пешковский, — нет ни «правильного» и «неправильного», ни «красивого» и «некрасивого», ни «удачного» и «неудачного» и т. д., и т. д. В мире слов и звуков для него нет правых и виноватых. Как пушкинский «дьяк в приказах поседелый», он

> Спокойно зрит на правых и виновных,
> Добру и злу внимая равнодушно,
> Не ведая ни жалости, ни гнева... —

с той лишь разницей, что и в конечном итоге он ни одного факта не осудит, а лишь и з у ч и т».

И дальше:

«У лингвиста, конечно, не может быть той наивной точки зрения неспециалиста, по которой все особенности народной ре-

чи объясняются п о р ч е й литературного языка... Объективная точка зрения на язык... диаметрально противоположна обычной, житейско-школьной точке зрения, в силу которой мы над каждым языковым фактом творим или, по крайней мере, стремимся творить суд, суд «скорый» и зачастую «неправый» и «немилостивый».

Определив такими четкими словами позицию цехового ученого, А. М. Пешковский указывает на дальнейших страницах, что он и сам стоит на такой же позиции. «Объективных критериев для суждения о том, что «правильно» и что «неправильно», нет, — говорит он. —...В языке «все течет»... то, что вчера было «правильным», сегодня может оказаться «неправильным, и наоборот».

* * *

Но вдруг, к великому изумлению читателей, нежданно-негаданно он сбрасывает с себя тогу отрешенного от жизни философа и переходит на сторону тех, кого он только что называл «профанами», неспособными подняться до высот объективной науки.

Здесь раскрывается широта его лингвистической мысли. Он, первоклассный ученый, не только с уважением отнесся к тем далеким от лингвистики «простецам-обывателям», которые по своему простодушию веруют, что существуют на свете какие-то твердые нормы для каждого языкового явления, но и прославил этих «простецов» как главных создателей литературной, то есть правильной речи.

«Существование языкового идеала у говорящих, — пишет он, — вот главная отличительная черта литературного наречия с самого первого момента его возникновения, черта, в значительной мере с о з д а ю щ а я самое это наречие и поддерживающая его во все время его существования».

Ту точку зрения на язык, которой придерживается лингвистика, А. М. Пешковский называет о б ъ е к т и в н о й, а ту, которой придерживаются «неучи», «наивные профаны», «обыватели», — н о р м а т и в н о й. Возвеличивая этих «наивных профанов», он спрашивает:

«А как же наука с ее объективной точкой зрения? Ведь нормативная точка зрения не научна?»

И отвечает:

«Ближайший анализ покажет, что для л и т е р а т у р н о г о н а р е ч и я наивный нормативизм интеллигента-обывателя, при всех его курьезах и крайностях, есть единственно жизненное от-

ношение (к языку. — *К. Ч.*), а что выведенный из объективной точки зрения квиетизм[1] был бы смертным приговором литературному наречию...».

В самом деле:

«Если бы литературное наречие изменялось быстро, то каждое поколение могло бы пользоваться лишь литературой своей да предшествовавшего поколения, много двух. Но при таких условиях не было бы и самой литературы, так как литература всякого поколения создается в с е й предшествующей литературой. Если бы Чехов уже не понимал Пушкина, то вероятно, не было бы и Чехова. Слишком тонкий слой почвы давал бы слишком слабое питание литературным росткам. Консерватизм литературного наречия, объединяя века и поколения, создает возможность единой мощной многовековой национальной литературы».

Вот для чего нужен пуризм, отстаивающий, пусть и запальчиво, пусть не всегда правомерно, привычные нормы речи, которые в силу субъективных причин представляются ему единственно правильными. Эта иллюзия пуристов, ошибочно считающих язык исторически законченным, устойчивым, неподвижным явлением, чрезвычайно полезна для нашей культуры.

«Если, — говорит профессор А. М. Пешковский, — в языке «все течет», то в литературном наречии это течение заграждено плотиной нормативного консерватизма до такой степени, что языковая река чуть ли не превращена в искусственное озеро. Нетрудно видеть, что этот консерватизм не случаен, что он тесно связан опять-таки с самым существованием литературного наречия и л и т е р а т у р ы.

Разговорный язык может меняться в каком угодно темпе, и беды не произойдет, потому что мы говорим с отцами нашими и дедами, но не далее. Читая Пушкина, мы уже говорим с прадедом, а для англичанина, читающего Шекспира, и для итальянца, читающего Данте, это «пра» удесятерится»[2].

II

Итак, да здравствует пуризм!

Да здравствует уверенность «простецов» и «профанов», что каждому из них предоставлено полное право творить суд над родным языком и блюсти его чистоту по своему произволу.

---

[1] К в и е т и з м — безучастное, пассивное отношение к предмету.

[2] *А. М. Пешковский.* Сборник статей: Методика родного языка, лингвистика, стилистика, поэтика. Л.—М., 1925, с. 114.

И все-таки было бы очень невредно, если бы «профаны» — а к ним я охотно причисляю себя — не судили о языке наобум, с кондачка, по субъективному впечатлению, по капризу невежества, а пытались бы обосновать свои оценки какими-нибудь — пусть самыми элементарными — принципами. Точно так же не мешало бы им обзавестись хотя бы самыми скромными сведениями из истории своего языка, познакомиться с закономерностями его развития и роста.

Иначе не избежать им ошибок.

Случилось мне, например, в одной из газетных статей употребить выражение «это слово примелькалось для нашего слуха», как семь или восемь блюстителей чистоты нашей речи прислали мне гневные письма, возмущаясь моей безграмотностью.

«Так как мелькание, — объясняет мне инженер И. Максимов (Киев), — явление, воспринимаемое исключительно зрением, не может быть и речи о каком бы то ни было мелькании перед органами нашего слуха».

С ним совершенно согласны многие другие читатели.

Конечно, это похвально, что они с такой бдительностью контролируют каждое слово литературных работников и так строго взыскивают с них за всякую языковую оплошность. Но было бы еще более похвально, если бы вместо того, чтобы рассматривать каждую такую оплошность как некий изолированный грех, они попытались бы постичь ее в тесной связи с другими случаями такого же рода. А для этого, конечно, нужна — не скажу: образованность, но, во всяком случае, некоторая чуткость к своему языку, пристальная внимательность к его установленным нормам.

Если бы люди, восставшие против «мелькания звуков», припомнили знаменитое двустишие Пушкина, где пение воспринято как зрительный образ:

А ночью слышать буду я
Не голос яркий соловья...

Если бы наряду с «ярким голосом» пришли им на память слова, которыми Репин в книге своих мемуаров характеризует пейзажи верховьев Волги: «Это запев «Камаринской» Глинки», а также его дальнейшие строки: «Характер берегов Волги на российском размахе ее протяжений дает образы для всех мотивов «Камаринской», с той же разработкой деталей в своей оркестровке».

Если бы к тому же они вспомнили такие обиходные словосочетания, как *тусклая музыка, кричащие краски,* тогда они, пожалуй,

не нашли бы никакого криминала в выражении *примелькавшиеся звуки* и направили бы свой гнев против подлинных, а не мнимых погрешностей речи.

Нет, положительно даже «профанам» необходимо обзавестись каким-то минимумом мыслей и сведений, чтобы по-настоящему бороться за правильность и чистоту языка.

Многие читатели, например, восстают против таких выражений, как *ужасно весело* и *страшно красиво*.

Выражения эти кажутся им явно бессмысленными.

«Если *ужасно,* то каким образом *весело?* – негодует бакинский читатель Р. Агапов. — Уму непостижимо!»

«Нужно быть глупцом, — пишет жительница Новосибирска М. Шапорина, — чтобы, восхищаясь живописным пейзажем, назвать его «страшно красивым». Что же страшного в красивом пейзаже?»

Все это так. Несомненно. Логики здесь нет никакой.

Но разве живой язык, все его прихотливые формы определяются исключительно логикой?

В том-то и дело, что нет.

Иначе ревнителям логики буквально на каждом шагу пришлось бы заявлять свои протесты против сотен и сотен вполне законных выражений и слов, издавна вошедших в нашу речь и невозбранно утвердившихся в ней, — хотя бы против такой поговорки:

«Стрелять по-воробьям из *пушек»*.

Ведь эта поговорка с точки зрения ревнителей логики сплошная нелепость, так как слово *стрелять* происходит от слова *стрела,* а кто же заряжает артиллерийские орудия стрелами?

И неужели этих грозных пуристов не коробит такое, например, выражение:

— На войне люди убивают *друг друга*.

Даже маленький мальчик и тот возмутился:

— Не друг друга, а *враг врага*.

Можно ли повторять столько лет эту «безумную чушь»!

И такую противоречащую всякой логике фразу:

«Враги убивают *друг друга»*.

На месте приверженцев неукоснительной догматической логики я грозно потребовал бы немедленной отмены этих «противоестественных» форм.

А заодно заявил бы протест против такого необдуманного сочетания слов:

«Необъятные просторы Сибири...»

Можно ли придавать каким бы то ни было просторам такой

нелогичный эпитет? Ведь необъятным называется то, чего не может обнять человек. А много ли он может обнять? Даже грядки огородной не обнимет.

Так что говорить о полях и лугах нашей сибирской равнины, будто они необъятны, значит свести несметное число километров к каким-нибудь ничтожным вершкам[1].

И еще одна языковая «бессмыслица», против которой почему-то забывают восстать наши рьяные борцы за прямолинейную логику: привычные слова — *правнук, правнучка.*

Ведь *пра,* как указывал академик Л. А. Булаховский, «обозначает глубокую древность (прадед, прабабка, праязык); а *правнук* – наоборот, это наиболее молодой потомок».

Припомним, кстати, и другие слова: пращур, праматерь, прародитель, прародина, праславянский язык — среди них не найти ни единого, которое не уводило бы мысль в незапамятно-далекое прошлое, поэтому для русского языкового сознания слово *правнук,* казалось бы, является ничем не оправданной дикостью.

Почему же эта явная «дикость» утвердилась у нас в языке, не вызывая ни в ком никакого протеста?

Или взять хотя бы слово *чернила,* то есть *черная* (вернее: *чернящая)* жидкость. Почему же нам никто не мешает говорить и писать *синие* чернила, *красные* чернила, *фиолетовые* чернила и проч.?

Или *перочинный* нож. Почему, спрашивается, мы продолжаем в его названии указывать, что он чинит птичьи (главным образом гусиные) перья, хотя уже больше ста лет все мы пишем металлическими перьями, не нуждающимися в том, чтоб их чинили?

И вот такая же «нелепость»: *оглянуться назад.* Ведь вперед никто не оглядывается. Почему же так охотно употребляют ее в устной и в письменной речи? В самом деле: почему предки наши, ценившие логику речи нисколько не меньше, чем мы, оставили в своем языке и передали нам по наследству все эти «бессмысленные» сочетания слов?

Не явствует ли из этого, что словотворчество далеко не всегда находится под суровым контролем так называемого здравого смысла, что бывают случаи — и не такие уж редкие, — когда оно подчиняется другим столь же сильным и властным воздействиям,

[1] Боюсь, что иные читатели, не заметив иронии, вообразят, будто я и в самом деле возражаю против таких сочетаний, как «стрелять из пушек», «необъятный простор» и т. д. Нет. Выражения эти законны и правильны, а беззаконна и неправильна «логика», с которой многие педанты подходят к речевым явлениям такого рода.

а логика оказывается неуместной и даже, по правде сказать, нелогичной.

Тем не менее этих воздействий не знает и не хочет знать пенсионер Тимофей Захарчук. В своем обширном послании ко мне он, например, очень огорчается, что мы в своей речи не раз допускаем «архитектурные излишества». Например, вместо *высокий человек* говорим: *человек высокого роста*. И никто не замечает этой «бестолочи», хотя всякому, казалось бы, ясно, что люди высокого роста — то же самое, что высокие люди.

III

Очень жаль, что Тимофей Захарчук родился на свет так поздно. Ведь такие «нелепости», как *зеленые чернила, стрелять из пушек, перочинный нож, враги убивают друг друга, необъятные просторы Сибири* и т. д., просочились в русскую речь при его дедах и прадедах.

И, конечно, если бы он услыхал эти «нелепости» в то печальное время, когда они навсегда закреплялись в нашем речевом обиходе, он направил бы против них всю свою несокрушимую логику, и русский язык был бы очищен от них, и наши великие классики не писали бы, например, *ме́ньшая половина избы* или *бо́льшая половина избы*, потому что и Достоевский, и Толстой, и Глеб Успенский узнали бы от него раз навсегда, что *половина* – это одна из *двух равных частей* и не может быть ни больше, ни меньше другой половины.

И Ленин не написал бы тогда своих многознаменательных строк:

«А Индия и Китай кипят. Это — свыше 700 миллионов человек. Это, с добавлением окрестных и вполне подобных им азиатских стран, бо́льшая половина населения земли»[1].

И, конечно, было бы лучше всего, если бы, изгнав из русского языка все подобные «нелепости», Тимофей Захарчук внес бы свои коррективы и во французский язык, и в немецкий.

Ведь в самом деле пора объяснить недогадливым немцам, что если слово *эйзен* у них означает железо, а *хуфэйзен* – железные подковы, никоим образом нельзя называть серебряные подковы — *зильберне хуфэйзен*, так как даже малому ребенку известно, что желе-

[1] *В. И. Ленин.* К 10-летнему юбилею «Правды». Полн. собр. соч. Т. 45, с. 174. Конечно, в математике не бывает ни меньшей, ни большей половины, но в живом разговоре слово *половина* приобретает не то значение, какое придает ему математика.

зо не бывает серебряным. Между тем они все говорят *зильберне хуфэйзен* и не видят здесь никакого абсурда.

И нужно же им понять наконец, что, так как *альтер* по-ихнему старый, а *юнг* – молодой, они совершенно напрасно сочетают эти несовместимые понятия в словах *айн альтер юнггезелле,* то есть *старый молодой парень,* обозначая этим «противоестественным» сплавом двух несовместимых понятий закоренелого холостяка.

У французов тоже немало таких выражений, которые могут показаться прямым издевательством над самыми элементарными законами логики.

У них, например, в ходу выражение *о жур д'ожурдюи́,* обозначающее *нынче, сегодня,* и по своей опрометчивости эти люди даже не замечают, что здесь нет ни малейшего смысла: ведь *день сегодняшнего дня* – тавтология[1].

Впрочем, та же тавтология и в русском *сегодняшнем дне: сегодняшний* происходит от слов *сего дня.* Получается: *день сего дня.*

Или возьмем французское слово *оранжери́.* Оно происходит от слова *оранж* – апельсин. Но французы давно уже забыли об этом и стали называть *оранжери́* всякую стеклянную теплицу, хотя бы в ней были одни огурцы. А за ними и мы говорим: оранжерея, даже если в этой «апельсиннице» нет ни одного апельсина!

Такими же «нелепостями» засоряют свой язык англичане.

У них есть, например, выражение: *ши энджойз пур хелс.* На русский язык оно переводится так: «у нее слабое здоровье», но буквальный его смысл такой: «она получает удовольствие от своего нездоровья».

И так у них говорят все, даже классики, и с этим ничего не поделаешь.

Кстати: те же англичане на каждом шагу говорят: «вы *страшно* добры» (ит из *о́фли* кайнд ов ю), «это *ужасно* приятно» (ит из *тэррибли* найз).

Несмотря на протесты всевозможных рационализаторов речи, форма эта утвердилась в языке. Она есть и у французов, и у немцев, и здесь тоже ничего не поделаешь.

Знаменитый испанский лингвист академик Х. Касарес в своем «Введении в современную лексикографию» (русский перевод, М., 1958) пытается найти психологические объяснения тому, что в испанском языке слово formidable (ужасный, страшный) стало выражать высшую степень восхищения (с.74–75).

---

[1] Некоторые примеры заимствованы мною из той же книги академика Л. А. Булаховского, на которую я только что ссылался.

В русской фамильярной речи эта форма живет уже больше столетия. Белинский в письме к Тургеневу:

«Некрасов написал недавно *страшно хорошее* стихотворение» (1847).

И Чехов в «Драме на охоте»:

«Она мне *понравилась страшно*».

И М. Ф. Андреева в своих воспоминаниях о Маяковском:

«Страшно радовался, что находил много брусники».

И Федин в беседе со спецкором:

«А ведь *страшно хочется* все увидеть своими глазами».

Такие же разговорно-бытовые выражения встречаются не раз и в письмах В. И. Ленина.

19 сентября 1915 года Владимир Ильич писал В. Карпинскому:

«Дорогой В. К. ! Посылаю Journal de Genève. *Ужасно рад,* что нашлось».

Льщу себя надеждой, что, познакомившись с причудами речи, приведенными в настоящей главе, самые заядлые из наших борцов за чистоту языка обуздают свою безрассудную страсть объявлять незаконным всякое сочетание слов, которое противоречит их «здравому смыслу».

Пусть поймут, что язык — не математика и что в каждом, решительно в каждом живом языке укоренилось немало «нелепиц», которые давно узаконены временем.

IV

Когда Тимофей Захарчук[1] протестует против словесной конструкции «человек высокого роста» и требует, чтобы мы заменили ее словами «высокий человек», он хлопочет об экономии речи. «Зачем говорить три слова, если здесь совершенно достаточно двух?»

Казалось бы, в этом случае логика на его стороне.

Ибо кто же не знает, что многословие великий порок, что сила и красота нашей речи в ее лаконизме? Кто не сочувствует знаменитому требованию:

Чтобы словам было тесно,
Мыслям — просторно.

[1] *Тимофей Захарчук* — живое лицо, но на самом деле у него другая фамилия.

И казалось бы, можно только приветствовать тех рационализаторов речи, которые предлагают внести экономию в наше языковое хозяйство. Намерения у них добрые: выбросить из нашей речи такие слова, которые загромождают ее, и тем самым избавить нас от лишних расходов. Но их экономия — грошовая, и не ею добиваемся мы лаконизма. Краткость, меткость, выразительность речи достигаются иными путями. В самом деле, какими бы безрассудными ни казались иному рационализатору привычные сочетания слов: *до поры до времени,* сколько бы он ни доказывал, что *до времени* и значит *до поры,* что незачем произносить одним духом оба эти слова подряд, — живая речь, не считаясь с педантами, сохраняет это сочетание в полной силе.

Почему бы тем представителям здравого смысла, которые в интересах языковой экономии требуют, чтобы вместо *люди высокого роста* мы говорили *высокие люди,* почему бы им не истребить заодно и такое синонимическое сочетание слов, как *если бы да кабы?* Ведь *если бы* и значит *кабы.* Зачем же говорить два одинаковых слова, когда можно сказать одно? И если они взялись навести в этом деле разумный порядок, пусть искоренят из нашей речи и другие разорительные формулы: *стыд и срам, целиком и полностью, ни свет ни заря, житье-бытье, вокруг да около,* так как кому же не ясно, что *стыд* это то же, что *срам,* а *полностью* и значит *целиком?*

И неужели Пушкин, гений лаконического слова, нарушил предписываемый ими режим экономии, когда создавал свои незабвенные строки:

Что пирует царь великий
В Питербурге-городке? —

хотя ему было отлично известно, что *бург* и означает *городок.*

И обвинять ли Некрасова в словесных излишествах лишь на том основании, что у него часто встречается вот такой оборот:

Слушал имеющий уши,
Думушку думал свою.
. . . . . .
Быстро лечу я по рельсам чугунным,
Думаю думу свою.

Конечно, нет! Если бы русский народ только и заботился, что об этой грошовой экономии речи, неужели он создал бы огромное множество таких расточительных выражений, как *до поры до времени, век вековать, делать дело, рыдать навзрыд, лежмя лежать, бельмо́м-бела́, полным-полна́,* т. д., и т. д., и т. д.

Ибо одно дело — экономия речи, а другое — скаредность, скряжничество, плюшкинское отношение к своему языку.

Языкотворцу-народу, великому художнику слова, мало одной рационалистической стороны в языке. Ему нужно, чтобы речь была складной и ладной, чтобы в ней был ритм, была музыка и, главное, была выразительность. Когда отец возмущен неблаговидным поступком сына, он кричит ему: *«Стыд и срам!»* — хотя, конечно, отдает себе полный отчет, что слова *стыд* и *срам* в значительной мере синонимы. Но ему мало короткого односложного слова, чтобы выразить свое возмущение. Ему нужны три слова и притом такие, которые в своей совокупности создают анапест (∪∪ –). И то обстоятельство, что оба слова начинаются единым звуком *с,* играет здесь немаловажную роль.

Стыд и срам! – это так выразительно, так безупречно по ритму и звукописи, что, право же, можно пренебречь тавтологией, тем более что вся эта двухчленная формула воспринимается как единое слово.

И представьте себе, что какой-нибудь политический деятель или участник научного съезда горячо сочувствует той резолюции, какая предложена обсуждению собравшихся. Он выходит на трибуну и заявляет взволнованно:

— *Целиком и полностью* разделяю те мысли, которые... и т. д.

Здесь опять-таки все дело в выразительности, в ритме и в благозвучии. Пусть *полностью* и значит *целиком,* но та единица времени, которую оратор истратит на произнесение первого слова, слишком мала для выражения эмоций, одушевляющих его в эту минуту. Здесь требуется не три слога, а по крайней мере семь или восемь. Оттого-то к слову *целиком* и присоединяется *полностью,* тем более что фонетически сочетание этих двух слов чрезвычайно удачно, не говоря уже о динамической ритмике (сочетание анапеста и дактиля: ∪∪ — и — ∪)[1].

Здесь одно из очень многих свидетельств, что живой язык никогда и нигде не строится по указке одного только здравого смысла. В его создании участвуют и другие могучие силы. Те горе-пуристы, которые думают, что они могут игнорировать эстетику речи, ее ритмико-фонетический строй, законы ее экспрессивности, почти всегда обречены на провал.

Вернемся на минуту к такому устойчивому сочетанию слов,

[1] В последнее время такие слова, как *целиком и полностью,* стали шаблонами бюрократической речи. Из-за этого мы утратили всякое уважение к ним. Но ведь такими шаблонами может стать все, что угодно, даже меткая поговорка, даже патетический лозунг.

как «враги убивают друг друга». Иному педанту, несомненно, почудится здесь величайшее нарушение здравого смысла:

— Не могут же враги в одной фразе называться и врагами, и друзьями!

Между тем здесь в высшей степени наглядный пример того, что бывают случаи, когда язык в интересах фонетики готов поступиться логичностью.

Друг – здесь явное сокращение слова *другой*. Вначале говорилось не *друг друга, а один другого*. Но *один другого* – несовершенно по звуку: вялая ритмика, шершавое *ндр*. Гораздо складнее и звонче: *друг друга*. Ради этого склада и лада народ отказался от осмысленной формы и предпочел ей такую, которая может показаться безумной.

Конечно, никто не спорит: язык — интеллект народа. Мудрая и строгая логика господствует в нашей лексике, в нашей грамматике — в их сложных и утонченных формах. Но грамматика не математика, и к ней неприменима сухая рассудочность.

«У языка, — писал Белинский, — есть еще и свои прихоти, которым смешно противиться». Эти прихоти, если они узаконены временем, Белинский считал безусловно приемлемыми. «Употребление имеет права равные с грамматикою и нередко побеждает ее вопреки всякой разумной очевидности»[1].

Поэтому повторяю опять и опять: логика логикой, но не она одна формирует язык; какая, спрашивается, логика в том, что жителя Калуги мы зовем *калужанин,* жителя Томска — *томич,* жителя Пинска — *пинчук,* жителя Минска — *минчанин,* жителя Тулы — *туляк,* жителя Одессы — *одессит,* а жителя Самары — *самарец?* Откуда это разнообразие суффиксов? Почему в одном случае *як,* в другом — *ук,* в третьем — *ит,* в четвертом и в пятом — *анин,* в шестом — *ец,* в седьмом — *ич?* Никакой логики в этом разнообразии нет. Но, конечно, это вовсе не прихоть, а очень умелый отбор звуковых комбинаций, которые наиболее художественны.

Народный эстетический вкус действует здесь безошибочно. Всякие другие суффиксы были бы фонетически не пригодны для данного корня. К каждому корню прилажено именно то окончание, которое наиболее способствует изяществу данного слова. Жителя Пинска невозможно назвать *пинскаком,* а жителя Сама-

[1] *В. Г. Белинский*. Сто русских литераторов. Поли. собр. соч. Т. 6. М., 1903, с. 213. Под термином «употребление» (usus) Белинский разумел продолжительный срок существования той или иной формы слова, может быть и неправильной, но так сильно укоренившейся у нас в языке, что оспаривать ее невозможно.

ры — *самаритом*. Никакими правилами грамматики нельзя объяснить этот вполне закономерный отбор именных окончаний[1].

Язык отвергает всякую звуковую нескладицу и требует — настоятельно требует — наиболее гармонического сочетания звуков.

Конечно, ученые-филологи скажут, что дело здесь совсем не в художественности, а в законах фонетического чередования словообразовательных элементов (воображая, что так будет «объективнее» и «научнее»), но этим они нисколько не опровергнут моего утверждения, так как фонетика каждого языка является живым воплощением эстетических вкусов народа, выработавшего такую, а не другую фонетику.

Этим объясняется то, что русские люди, охотно употребляющие такие формы, как *делая, танцуя, дыша, говоря,* считают невозможным сказать: *вия* шнурок, *пиша* письмо, *пья* воду, *тяня* веревку и т. д. Во всех этих *пья* и *вия* нет изящества, нет благозвучия, и только поэтому они не вошли ни в литературную, ни в разговорную речь, хотя грамматически эти формы вполне правильны и ничуть не хуже других[2].

Ради того, чтобы слова были ладнее, складнее и звонче, мы употребляем укороченную форму там, где этого требует ритм. Мы говорим «на *босу* ногу», хотя грамматика и требует *босую;* «средь *бела* дня», а не *белого* дня; «ни *синь* пороха», а не *синего* пороха; «никакого *спаса* от них нет» (вместо вялого и худосочного *спасения)*; «сыр-бор загорелся» (вместо *сырой* бор).

И еще:

«По белу свету», «мал мала меньше», «лег костьми» (а не костями) и др.

Скажут: это древние, чуть ли не фольклорные формы. Но ведь такие же «усечения» слов ради энергии речи, ради ее склада и лада мы наблюдаем и нынче. Большинство русских людей в разговоре отвергает форму *сто граммов* и заменяет ее формой *сто грамм,* которая в настоящее время, возможно, войдет и в литературный язык.

То же стремление к складу и ладу, какое вызвало к жизни *сто грамм,* руководило русскими людьми, когда вместо заглавия книги «Сказки братьев *Гриммов»* они стали говорить и писать: «Братья *Гримм»*, «Сказки братьев *Гримм»*.

---

[1] См. убедительные соображения об этом разнообразии суффиксов в книге *Л. Успенского* «Слово о словах. Ты и твое имя». Л., 1962, с. 336–339.

[2] Об этом см. статью Белинского, которую я уже цитировал в настоящей главе.

И это не единственный случай. Вспомним, например, «Графа Нулина», который, по словам Пушкина, приехал в Россию

С романом новым Вальтер Скотта.

Почему не Вальтера Скотта? Ведь русская грамматика настоятельно требует, чтобы каждое иностранное имя мы склоняли точно так же, как русские: Джона, Матильды, Альфонсу и т. д. Почему же едва только наши предки узнали, что есть такой писатель Вальтер Скотт, они вопреки грамматике стали говорить не Вальтера Скотта, но Вальтер Скотта, не Вальтеру Скотту, но Вальтер Скотту и т. д.?

Здесь грамматика делала уступку фонетике. «Сказки братьев Гримм» оказались музыкальнее, звонче, ритмичнее, чем «Сказки братьев Гриммов».

Примеры крохотные, но доказывают они очень важную и притом универсальную истину, которую надо помнить, когда говоришь о чистоте языка. Грамматика гораздо чаще уступает фонетике, чем это представляется многим рационализаторам речи.

Именно стремление к наиболее совершенной фонетике слов, к их музыкальному складу и ладу заставило русских людей превратить *горнчара* — в *гончара, обвод* — в *обод, окупнуть* — в *окунуть.*

Итак: народ создает свой язык как великий художник. Поэтому слишком топорный, прямолинейный подход к тому или иному языковому явлению, без учета э с т е т и к и речи, ее ритмики, ее выразительности, неизбежно приведет нас к произвольным толкованиям, к ошибкам, к несправедливым приговорам.

Пуристы часто забывают об этом и апеллируют исключительно к так называемому «здравому смыслу». Вспомним глубоко верное замечание Энгельса:

«Здравый человеческий смысл, весьма почтенный спутник в четырех стенах своего домашнего обихода, переживает самые удивительные приключения, едва он отважится выйти на широкий простор исследования»[1].

Мы только что видели, как коварно подвел здравый смысл ревнителей чистоты языка, забывших, что формирование речи определяется не только законами логики, но и требованиями музыкальности, красоты и художественности.

Есть и еще одно очень важное требование, с которым не желают считаться пуристы. О нем — в следующей главе.

[1] *Фридрих Энгельс.* Анти-Дюринг. М., 1950, с. 21.

Глава десятая

О ПОЛЬЗЕ НЕВНИМАНИЯ И ЗАБВЕНИЯ

I

Беседуют две женщины. Одна говорит:

— Это прямо-таки *ошеломило* меня... Ведь я *обожаю* собак...

Я прохожу мимо и думаю: «До чего это хорошо, что, употребляя слова в разговоре, мы не вспоминаем об их первоначальном значении!»

Слово *ошеломить* происходит от слова *шелом*, а *шелом* (или *шлем)* – это железная каска, которую древние и средневековые воины носили в бою, оберегая свои черепа от вражьих дубин и мечей. Враги налетали на них и били что есть силы по шелому, чтобы *ошеломленные* воины валились с седла на землю.

Женщина, сказавшая, что известие о смерти любимой собаки *ошеломило* ее, конечно, не представляла себе в ту минуту ни старинных сражений, ни коней, ни кольчуг, ни *шеломов:* все живые, конкретные образы, связанные со словом *ошеломить*, уже выветрились из этого слова в течение многих веков. Оно утратило смысл военного термина и полностью отрешилось от тех обстоятельств, которые породили его. Образ давно потух, а самое слово осталось и не утратило своей выразительности.

Та же участь постигла другое словцо — *обожать* («ведь я *обожаю* собак»). Оно произошло от слова *бог* и первоначально имело единственный смысл: сделать из кого-нибудь свое божество, чтить кого-нибудь как бога, благоговейно и молитвенно преклоняться перед кем-нибудь. Вряд ли женщина, сказавшая, что она обожает собак, намеревалась уведомить свою собеседницу, что всякие болонки, бульдоги и мопсы представляются ей божествами, вызывающими у нее благоговейные чувства. Она потому и применила это слово к собакам, что его религиозно-мистический смысл уже очень давно позабылся. Опять-таки: образ потух, а слово осталось.

Потому и Сергей Михалков мог сказать в своей достопамятной басне:

> Лев пьяных не терпел, сам в рот не брал хмельного,
> Но обожал подхалимаж.

Эта склонность народа — забывать первоначальные значения выражений и слов и пользоваться ими автоматически — наблюдается на каждом шагу.

Когда мы, например, говорим: «вся *столица* была *взволнована* таким-то событием», никто, конечно, не вспоминает при этом, что *стольным* городом в старину называли тот город, где находился *стол* или *престол* какого-нибудь Святослава, или Глеба, или Мстислава Владимировича. Теперь великокняжеских *столов* уже нет и в помине, а слово *столица* по-прежнему живет в языке, оторванное от своего старого корня и наполненное новым содержанием.

Точно так же, когда мы говорим, что столица была чем-то *взволнована,* мы едва ли представляем себе, что слово *взволновать* происходит от слова *волна.* Образ волны в этих случаях вообще не возникает перед нами.

Нечего и спрашивать о том, хорошо или плохо, что у нас в языке такое большое количество слов, первозданная образность которых потухла. Хорошо или плохо, что в живом разговоре мы употребляем такие слова, прежний смысл которых забыт нами раз навсегда? Полезно ли такое забвение? И нельзя ли без него обойтись?

Ответ может быть только один: такое забвение чрезвычайно полезно, и обойтись без него невозможно никак.

II

К сожалению, даже большим литераторам, для которых работа над словом — единственное дело их жизни, эта истина не представляется вполне очевидной.

Не так давно один многоопытный и даровитый поэт, покойный Н. Н. Асеев, выступил с обширной статьей, где пылко восстал против того потухания образности, которое всегда сочетается с забвением исконных словесных корней. Он потребовал, чтобы писатели вернули словам их первоначальную образность; чтобы, вводя в свои произведения слово *печаль,* они помнили бы, что оно происходит от *печи,* а говоря, например, о *кручине,* держали бы в памяти, что слово *кручина* происходит от слова *крутить.*

Поэт уверен, что в этом о ж и в л е н и и к о р н е с л о в о в — один из наиболее действенных методов всякого литературного творчества. Здесь видится ему преодоление сухой абстрактности и мертвой шаблонности речи.

В теории это кажется заманчивым, но на деле возвращает наш богатый и сложный язык к дикарским стадиям его бытия. Если при слове *объегорить* в нашем сознании всегда будет возникать образ Егора, а при слове *подкузьмить* – образ Кузьмы, образность

речи, конечно, усилится, но речевое общение людей будет затруднено чрезвычайно.

Абстрагирующая работа ума человеческого заключается именно в том, что на базе конкретных, зримых и осязаемых образов, связанных с первоначальным значением слов, он создает общие понятия, отвлеченные термины, а это и являет собою подлинный прогресс языка.

Прогресс был бы, конечно, немыслим, если бы ему не способствовала склонность молодых поколений забывать те первоначальные значения, которые были приданы многим словам более или менее отдаленными предками.

Приглашая писателей судить о словах по их древнему корневому значению, которое давно уже позабыто народом, поэт убежден, что тем самым он ратует за «воскрешение слов». При этом он прибегает к метафоре: необходимо освободить употребляемые нами слова от той заплесневелой коры, которой они обросли за последнее время.

Метафора едва ли удачная: если дерево «освободить от коры», оно непременно засохнет.

Нельзя же не считаться с непреложным законом всякого нормального языкового развития: умершие значения слов безвозвратно уходят из памяти молодых поколений, начисто забываются ими. Эта склонность молодых поколений к забывчивости и обеспечивает языку его правильный рост.

Возьмем хотя бы такое распространенное слово, как *чан*. Кто же (кроме лингвистов) вспоминает теперь, что оно происходит от древнего *д'щан*, то есть в конечном счете от слова *доска (дощан)*. Его родственная связь с деревянными досками уже так испарилась из памяти современных людей, что они считают себя вправе говорить: *медный чан, металлический чан*, и никто не видит в этом бессмыслицы. Действительно, здесь нет никакого нарушения логики, так как мы уже давно не ассоциируем *чана* ни с сосной, ни с березой.

То же самое происходит и с тем выражением, о котором было сказано в предыдущей главе: *необъятные просторы Сибири*. Оно потому и не коробит слуха современных людей, что его первоначальное значение давно уже успело позабыться, и нынче для большинства говорящих оно означает *безгранично широкий, бескрайний*. Нарушение логики и здесь только кажущееся[1].

[1] Верные мысли по поводу теории «воскрешения слов» содержатся в статье *В. Д. Левина* «Язык художественной литературы». — «Вопросы культуры речи» под редакцией С. И. Ожегова. Вып. 1., М., 1955, с. 80–82.

III

Необходимо одно: чтобы забвение было массовым, всенародным.

В тех случаях, когда слову выпадает такая удача, что его первоначальное значение забывается решительно всеми, оно уже не вызывает протестов даже среди самых ретивых ревнителей чистоты языка.

Таково, например, слово *зря*. Кто из русских вспоминает теперь, что это деепричастная форма старинного *зреть*, то есть *видеть*, ставшая в течение столетий наречием.

Таково же слово *опростоволоситься*. Вначале оно относилось исключительно к женщинам. *Опростоволосилась*, по утверждению Даля, говорила о себе деревенская «баба», снявшая с головы традиционный платок. Но теперь это значение совсем позабылось — позабылось намертво, начисто всеми, и молодыми и старыми, и уже никто не замечает, что в этом слове присутствуют *волосы*.

Поэтому теперь даже лысый мужчина может сказать о себе:

— Я *опростоволосился!*

И не найдется такого педанта, который упрекнул бы его за коверканье русской речи. *Опростоволоситься* теперь означает *дать маху, остаться в дураках, оплошать*.

Но бывают такие случаи, когда забвение еще не стало всеобщим. Одни забыли первоначальное значение слова, а другие еще помнят его. И слово оказывается, так сказать, на распутье: помнящие обвиняют забывших в самой постыдной безграмотности.

К числу таких слов, исконное значение которых еще не успели забыть все без изъятия, относится *благодаря*.

Исконное значение этого слова — *благодарность, признательность*. Но те, кто позабыл об этом, пишут без зазрения совести:

«Благодаря безобразной работе телеграфа газета лишилась необходимой информации».

А те, которые помнят, негодуют и язвительно спрашивают:

— Как можно благодарить за безобразие?

Но как бы ни коробила их эта «дикая» форма, она может утвердиться в языке навсегда, если только большинство говорящих начисто и окончательно забудет ее первоначальное значение: *дарование благ*. Тогда уже никто не станет возмущаться такими конструкциями, как *«благодаря* халатному отношению врачей», *«благодаря* пожару», *«благодаря* продолжительной засухе».

Если следующее поколение русских людей окончательно позабудет, что слово *благодаря* выражает собою признательность, все эти *«благодаря* пожару», *«благодаря* чуме» и т. д. навсегда оста-

нутся у нас в языке, несмотря на протесты со стороны стариков, которые еще помнят то время, когда в слове *благодаря* ощущалось и *благо* и *дар*.

Повторяю: подобные слова лишь тогда признаются законными и не вызывают никаких нареканий, если их подлинный смысл позабылся давно, и притом решительно всеми, не только молодыми, но и старыми.

Лишь тогда, когда русские люди очень прочно забыли, что слово *чернила* порождено прилагательным *черный* и что, стало быть, только ч е р н а я жидкость, и никакая другая, может называться *чернилами*, они узаконили в своем языке такие, казалось бы, дикие формы, как *красные чернила, зеленые чернила, лиловые чернила* и проч.

И лишь тогда, когда они прочно забыли, что в слове *белье* присутствует понятие *белый* и что, значит, главный признак белья — белизна, они стали говорить *розовое белье, голубое белье*, даже не подозревая о том, что здесь «противоестественное» сочетание слов.

Познакомившись с человеком по фамилии *Резвый*, вы на первых порах ассоциируете эту фамилию с понятием *резвость*, но уже через несколько дней, если вы часто общаетесь с носителем этой фамилии, смысл ее совершенно выветривается, и фамилия Резвый звучит для вас так же, как фамилия Иванов или Федоров.

Об этом я подумал впервые, когда увидел, как хохочет один маленький мальчик, услышавший фамилию *Грибоедов*. Для него эта фамилия была внове, и потому он заметил в ней то, что давно уже стерлось для нашего слуха: человек, который ест грибы. Мы же, взрослые, так часто повторяем это бессмертное имя, оно стоит в ряду таких величавых имен, что, произнося его, мы уже давно позабыли, из каких элементов оно состоит.

Значит, все дело в привычке.

IV

Мы, например, привыкли говорить «солнце встало», «солнце зашло», «солнце село». Мы произносим эти словесные формулы тысячу раз, хотя, конечно, они находятся в резком противоречии с нынешними научными представлениями о движении Солнца в Галактике. Солнце ниоткуда не встает и никуда не заходит. Но благодаря драгоценной склонности говорящих людей забывать о первоначальном смысле употребляемых слов и не вникать в этот смысл, во всех языках сохранились такие древние слова, как «вос-

ход» и «закат», соответствующие древнему, ныне разрушенному представлению о космосе.

«Я, — пишет поэт В. Солоухин, — встречал человека, который возмущался выражениями: «упала звезда», «падающие звезды». «Вы что, — восклицал он, — не знаете, что это падают не звезды, а метеориты?»

Среди доморощенных блюстителей чистоты языка есть великое множество подобных педантов. Даже не подозревая о том, что забвение первоначальной этимологии слов или ослабление внимания к ним есть одна из важнейших закономерностей нормальной человеческой речи, они то и дело находят вопиющие ошибки и промахи там, где действуют неведомые им, этим людям, законы.

Приведу несколько очень рельефных примеров, свидетельствующих, что мы не могли бы пользоваться родным языком, если бы в нем не существовало большого количества таких оборотов, отдельные части которых мы привыкли не замечать в разговоре.

Когда, например, мы читаем в стихах:

Слыл умником и в ус себе не дул, —

мы не замечаем, что здесь говорится о каком-то усатом субъекте, который отказывается совершать с одним из своих усов такой необычный поступок. Это идиоматическое выражение до такой степени стерлось для русских людей, что никому из нас не покажется странным, если мы услышим о какой-нибудь женщине (заведомо лишенной усов):

— Она молчит *и в ус себе не дует.*

Из чего следует, что, если бы мы не обладали драгоценной способностью з а б ы в а т ь первоначальные значения слов, мы не могли бы употреблять ни одного крылатого выражения, ни одной идиомы.

Вчера, например, вы сказали о ком-то:

— Он живет *у черта на куличках.*

И ваши собеседники поняли, что́ вы хотите сказать, хотя ни вы, ни они не задумались, что же такое *кулички,* и даже не заметили, что вы упомянули о черте.

Вас поняли, не анализируя отдельных частей этой формулы, совсем не вникая в слова, из которых она состоит. Ее восприняли всю целиком.

Все подобные формулы воспринимаются именно так: при полном невнимании к их отдельным частям.

Идя с сыном по улице, вы сказали ему:

— Что же ты согнулся *в три погибели!*

И ни на минуту не задумались о том, что это за *погибели* и почему их три, а не две, не четыре. Вы не замечаете смысла тех отдельных слагаемых, из которых состоит эта фраза, и, произнося ее, находитесь в твердой уверенности, что и ваш собеседник тоже не вникает в их смысл. Слагаемые не заметны для вас, это слова-невидимки, но сумма их понятна для каждого русского. Именно потому и понятна, что внимание к слагаемым чрезвычайно ослаблено и общее воспринимается помимо деталей.

Недавно я слышал, как один мой знакомый, уже немолодой человек, уславливался по телефону с товарищами:

— Если же я *паче чаяния* запоздаю на десять — пятнадцать минут, валяйте без меня, я догоню.

Я спросил у него, что значит *паче,* он смутился, не зная, что ответить: оказалось, он впервые заметил, что говорит это слово. До сих пор он произносил его автоматически, вполне бессознательно в сочетании со словом *чаяние.* Одно из слагаемых было ему непонятно, но сумма совершенно ясна (и ему и его собеседнику).

Точно так же, когда мы читаем у Щедрина:

«Куда это он *лыжи навострил?* Ишь спешит, точно в аптеку торопится», —

мы (если мы не иностранцы и не дети) даже не заметим в этом отрывке ни лыж, ни того обстоятельства, что кто-то сделал их более острыми, чем они были до этой минуты.

Все дело и здесь в привычке.

Конечно, для того чтобы идиомы могли существовать в языке, не всегда необходимо з а б в е н и е их компонентов. Чаще всего достаточно н е в н и м а н и я к ним. Но и невнимание, и забвение приводят к одному результату: к п о т у х а н и ю образности, которая (если б она не потухла) служила бы тяжкой помехой языковому общению людей, даже сделала бы его невозможным.

С таким же мерилом мы должны подойти к выражениям *ужасно весело* и *страшно красиво.* Не скажу, чтобы они были мне совсем по душе: впервые я услыхал их на улице от каких-то визгливых и расфуфыренных девушек, близких родственниц той Людоедки, что увековечена в «Двенадцати стульях». Но сами по себе, повторяю, эти выражения не кажутся мне беззаконными, ибо и здесь проявилась благодетельная сила забвения, которая играет такую великую роль во всяком живом языке.

Можно не сомневаться, что те, кто пользуется этими эмоциональными возгласами, постигают их только в сумме, совсем не замечая слагаемых, как это постоянно бывает со всеми идиомами речи. В данном случае слова *ужасно* и *страшно* теряют свою знаме-

нательность и служат лишь для усиления экспрессии, заменяя собою такие слова, как *очень, чрезвычайно* и проч. Весь вопрос состоит только в том, станет ли это забвение всеобщим в 70-х и 80-х годах. Забудут ли ближайшие наши потомки, что в этих выражениях есть *ужас* и *страх,* подобно тому, как наши предки в свое время забыли и совершенно перестали замечать, что в идиоме *согнуться в три погибели* говорится о каких-то погибелях.

Из всего сказанного следует, что склонность живых языков з а б ы в а т ь на протяжении столетий первоначальную историю отдельных слов и словосочетаний вполне закономерна, необходима, естественна.

Иначе наши современники не могли бы удержать в языке такие непонятные им древние словеса, как «паче чаяния», «кулички», «[не видно ни] зги», «[на сон] грядущий», хотя вне идиом эти слова давно ушли из языка.

Поэтому, если бы среди нас по какому-нибудь недоразумению появился самозваный пурист, который стал бы протестовать против таких сочетаний, как *красные чернила, артиллерийская стрельба* и т. д., его протесты не нашли бы ни в ком ни малейшего отклика и показались бы только смешными: время давно узаконило эти «несуразные» формы. С ними уже нечего бороться.

Вот до чего это трудно — быть настоящим пуристом. Вот сколько сложнейших обстоятельств каждый из них должен учесть, вместо того чтобы выступать с безапелляционными приговорами: «это неграмотно», «это неправильно», «это бессмысленно», «это неверно».

Прежде чем выносить тому или иному языковому явлению тот или иной приговор, пурист должен отрешиться от вкусовщины, от субъективных пристрастий и по мере возможности согласовать свои мнения с наукой.

Правда, в этом случае он перестанет принадлежать к числу тех «простецов» и «профанов», которым профессор Пешковский приписывал почетную роль в борьбе за чистоту языка. Но стоит ли об этом жалеть? Не такое уж это высокое звание : «простофиля», «наивный простец», «обыватель».

V

Нелогичность таких словосочетаний, как *стрелять из ружья,* не возмущает нас лишь потому, что они существуют с очень давнего времени и происхождение слова *стрелять* мы давно успели позабыть.

Но есть в нашей речи свежие, так сказать, молодые бессмыслицы, такие, которые не могут быть оправданы давностью.

С этими молодыми бессмыслицами мы не вправе мириться.

Одно дело — забвение первоначального смысла выражений и слов как нормальный исторический процесс, а другое — наплевательское отношение к этому смыслу, внушенное цинизмом и неряшеством.

Не нужно забывать, что основа основ языка — это разум.

Недаром *логика* произошла от слова *логос,* что по-гречески значит *слово.*

Мы охотно допускаем нарушение логики, происшедшее в силу того, что подлинный смысл какого-нибудь слова (или словесного комплекса) успел уйти из памяти наших дедов и прадедов и благодаря этому санкционирован долговременным употреблением (узусом). Но у нас нет ни малейшего права потворствовать невеждам, пытающимся ввести в наш язык такие небывалые комбинации слов, которые, не имея за собою незапамятной давности, являются в наших глазах издевательством над самыми элементарными нормами человеческой речи.

Я говорю о таких диких словосочетаниях, как, например, *прейскурант цен,* ибо те, кто ввел в обиход эту нелепую форму, не то что забыли, а просто не знали, что *прейс* – это и значит по-немецки *цена.*

Такими же недопустимыми представляются мне выражения *мемориальный памятник, хронометраж времени, памятные сувениры, промышленная индустрия, народный фольклор,* – потому что *мемория* и значит *память; хронос* и значит *время; сувенир* и значит *памятный подарок; индустрия* и значит *промышленность; фольк* и значит *народ,* а *фольклор* – народное творчество.

Те, кто ввели в наш язык эти сумбурные формы, действовали так по невежеству, которое не имеет никаких оправданий.

Только темные люди, не знающие, что *эмоция* и *чувство* – синонимы, позволяют себе говорить *эмоциональные чувства.*

И форму *морально-этический* могли ввести в обиход только неучи, не знающие, что *моральный* и значит *этический.*

Эта темнота была простительна в старое время. Знание иностранных языков было в ту пору редкостью, но теперь, когда в СССР нет такой школы, где не преподавался бы либо немецкий, либо английский, либо французский язык, причем преподавание ведется многими тысячами молодых педагогов, знающих, умелых, талантливых, все эти *мемориальные памятники, биографии жизни* и тому подобные ляпсусы уже не имеют никаких оправданий.

Советская интеллигенция, которая в прежнее время вследствие своей малочисленности и многих других причин очень слабо участвовала в формировании речи, в просвещенном контроле над нею, теперь уже настолько разрослась и окрепла, что ее вмешательство в стихийные языковые процессы с каждым годом делается все ощутительнее.

Чем культурнее становится наша страна, чем больше образованных людей выдвигает из своих недр советский народ, тем больше хорошо вооруженных борцов за подлинную, а не мнимую чистоту языка возникает и в литературе, и в жизни, тем громче и авторитетнее их голоса.

Я знаю это даже по тем читательским письмам о родном языке, которые я получаю в последнее время; пишут инженеры, математики, агрономы, геологи — словом, люди таких профессий, которые весьма далеки от лингвистики и прочих гуманитарных наук. И разве не утешительно, что среди этих бесчисленных писем гораздо больше серьезных и вдумчивых, оснащенных научными знаниями, чем было лет десять назад?

Разве не характерно, что тавтологическое выражение *патриот родины,* считавшееся когда-то совершенно нормальным, нынче уже уходит в невозвратное прошлое, так как в нашем Союзе с каждым годом становится все больше людей, знающих что *nátpua* по-латыни, *patpúc* по-гречески, *patpí* по-французски — родина?

Вообще в письмах, получаемых мною теперь, голос этой новой интеллигенции становится все слышнее.

Некоторые из писем до того хороши, что, будь в моей книжке достаточно места, я охотно воспроизвел бы их на дальнейших страницах. Но так как ее размеры и без того разрослись, я принужден ограничиться лишь очень немногими.

VI

Но вернемся к словесным формулам типа: «навострить лыжи», «сбиться с панталыку», «подложить свинью», «согнуться в три погибели», «черт меня дернул» и т. д.

Спрашивается: имеем ли мы право разрушать эти формулы, заменяя в них отдельные слова?

С первого взгляда похоже, что нет, что такого права у нас не имеется. Все элементы этих конструкций так крепко срослись, что ни один из них не может быть заменен другим.

В самом деле, попробуйте произвести малейшую замену в таких, например, сочетаниях, как «сидеть на бобах», «бить баклу-

ши», «хоть пруд пруди», «спустя рукава», «зарубить на носу», «черта с два», «бежать во все лопатки», «от нечего делать», «ноль внимания», «темна вода во облацех», «сыт по горло», «кузькина мать» (обычно в сочетании с глаголом: «я покажу тебе кузькину мать»), «точить лясы», «и дешево и сердито», «закадычный друг», «заклятый враг», «задать (или: дать) стрекача», «через пень колоду» и т. д., и т. д., и т. д.

Конструкции эти замечательны именно тем, что они не подлежат обновлению и всегда остаются незыблемы. Вместо «зарубить на носу» нельзя сказать «зарубить на подбородке», «зарубить на щеке» и т. д. «Кузькину мать» никак невозможно заменить «кузькиной дочерью», или «кузькиной внучкой», или «андрюшкиной или ванькиной матерью». И вместо выражения «денег у него и куры не клюют» было бы дико сказать в разговоре: «денег у него и гуси не клюют».

Справедливо говорит академик В. В. Виноградов:

«Подстановка синонима или замена слов, являющихся семантической основой фразы, невозможна без полного разрушения образного и экспрессивного смысла фразеологического единства».

Эти словосочетания в обычной речи не допускают никаких вариантов. Недаром их называют устойчивыми, монолитными, целостными.

Конечно, никто не мешает какому-нибудь остряку сказать вместо «втереть очки» — «втереть пенсне» и вместо «из пушек по воробьям» — сказать: «из пушек по чижам». Или: «Он в этом деле кошку съел». Но эти отклонения от общепринятых формул ощущаются нами как остроты только потому, что в нашем мозгу с давних времен утвердились модели: «втереть очки» и «из пушек по воробьям».

Все эти отклонения от моделей — однодневки, а модели существуют века.

Правда, бывали случаи, когда художники слова перелицовывали фразеологизмы на свой лад и в интересах вящей изобразительности разрушали их самым, казалось бы, непозволительным образом.

Таких случаев множество. Всем известен фразеологизм «как мухи мрут». Именно поэтому такое сильное впечатление производит похвальба гоголевского Артемия Филипповича, заявившего, что у него в больнице «все как мухи выздоравливают». Привычная конструкция разрушена, и этой ценою достигнут большой трагикомический эффект.

Обновляя формулу «бежать во все лопатки», Чехов в одной из

своих ранних вещей изменил ее так: «целовать во все лопатки» («В вагоне»), и в контексте это оказалось оправданным.

См. у него же:

«Психология занимает самое видное место. На ней наши романисты лягавую собаку съели». («Осколки московской жизни»).

«Из мухи делаешь протодиакона».

В высшей степени забавно смешение двух фразеологизмов у Тэффи:

«Спит как из ведра».

И еще пример, наиболее наглядный. Есть у русских людей выражение, произносимое автоматически: «питать надежду». Как и всякий фразеологизм, оно не допускает вариантов. Нельзя сказать «я *кормлю* надежду», хотя, казалось бы, *питать* и *кормить* одно и то же.

Но вот Маршак в остроумных стихах, обращенных к жене одного профессора, Надежде Михайловне, отказался на минуту от автоматического, бездумного отношения к этому обороту и заявил, что питать (то есть кормить) Надежду он не намерен, так как у нее есть муж:

Питать Надежду должен он,
. . . . . .
Как обязал его закон.

Как-то в юности, задумавшись над «фраземой» «с бухты барахты», я сочинил стишки для детей, где дано было ложное осмысление этих двух непонятных слов:

Как из бухты Барахты
Выплывали две яхты...
и т. д.

Все эти случаи обновления готовых словесных конструкций происходят тогда, когда то или иное привычное сочетание слов перестает ощущаться нами как некое смысловое единство, отдельные элементы которого незаметны для нас. До той поры мы совсем не задумывались об их точном значении, — и вдруг оно раскрылось перед нами впервые.

Вот что сказано об этом в книге профессора Р. А. Будагова «Введение в науку о языке»:

«Когда говорят *ставить точки над і* в смысле «не оставлять ничего недосказанным», то не думают ни о точках, ни о букве і, когда же Герцен пишет «ставить огромные точки на крошечные і» или «видя это, он поставил точку на і, притом на самое опасное і», то читатель замечает и «точки» и букву і. Тем самым идиома

распадается, так как она оказывается разложимой. *Как только части идиомы стали самостоятельно значимыми, так перестала существовать и идиома,* сохраняющая свою силу и функцию только как целое (курсив мой. — *К. Ч.*). Но при разложении идиомы удается «обыграть» ее части. Так рождались, в частности, герценовские фразы с «огромными точками» и «опасными і».

Герцен питал особое пристрастие к такому разложению идиом. Это была заметная черта его стиля. Вот, например, каким образом он обновил старинную, с церковным оттенком, формулу «работать из насущного хлеба»: он сказал о немцах-эмигрантах, что они работают «из насущного пива».

Эпитет *насущный* неразрывно связан со словом *хлеб.* Именно поэтому Герцен и прикрепил его к *пиву.*

При оценке этих обновленных конструкций всякий раз необходимо решать, произведено ли это обновление сознательно или оно результат неряшливого обращения со словом.

Когда составители учебника «Русская литература» позволяют себе употреблять сочетание «беспробудный (!) мрак», смешивая «беспробудный сон» и «беспросветный мрак», они виноваты в искажении речи, в неряшливости.

Но когда поэт Вадим Шефнер пишет о быстроходном автобусе:

...рейсовый автобус голубой
Летит, колес не чуя под собой, —

произведенное им сознательное обновление устойчивой конструкции «ног под собой не чуя» — вполне законно и не вызывает возражений, так как его художественный эффект несомненен.

И хотя «зарубить на носу» в огромном большинстве случаев не допускает никаких вариантов, это отнюдь не значит, что Крылов не имел права сказать:

А я бы повару иному
Велел на стенке зарубить[1].

Конечно, исключениями лишь подтверждаются правила. А «правило» для всех этих формул одно: они являют собою неразложимое целое, компоненты которого не улавливаются нашим сознанием.

О фразеологизмах можно сказать очень много. Недавно вышла специальная книга, посвященная им: А. Архангельский.

[1] Последние примеры я заимствую из неопубликованного письма Е. А. Ивановой в редакцию «Литературной газеты».

«Устойчивые фразы в современном русском языке». Ростов-на-Дону, 1964.

Книга очень интересна, но здесь достаточно отметить одно: каждый фразеологизм существует в нашей речи лишь до той поры, покуда отдельные элементы, входящие в его состав, незаметны, неощутимы для нас. Чуть только нам разъяснят, откуда взялось то или иное выражение (например, «бить баклуши»), это выражение перестает быть фразеологизмом. Потому что, повторяю, неотъемлемый их признак заключается в том, что они используются нами как нечто целостное, монолитное, автоматически, при полном невнимании к их отдельным частям.

Только иностранец, еще не вполне освоившийся с чужим языком, замечает те образы, которые входят в состав этих устойчивых, монолитных выражений. Одна англичанка сказала приятельнице: «Мне на службе дали птичку». Этой идиомой она сообщила, что ее уволили со службы. Приятельница поняла горький смысл ее сообщения, но из нас троих только мною был замечен образ *птички*. И та, что произнесла эту фразу, и та, что услыхала ее, очень удивились, когда я спросил у них, про какую птичку они говорят. Они обе не заметили этого образа — именно потому, что для них для обеих английский язык — родной, и они воспринимают идиомы своего языка, не вникая в их образы[1].

Вывод из всего этого один: язык имеет свою собственную логику, и среди тех сил, которые животворят и питают его, заметное место принадлежит двум, казалось бы, отрицательным факторам: невниманию и забвению. Этих двух факторов знать не желают пуристы, так как они всегда находятся во власти иллюзии, будто язык строится на основе прямолинейного, элементарного здравого смысла.

Для разрушения этой вредной иллюзии и написана вся моя книжка. Мне хотелось, чтобы читатели убедились на ряде конкретных примеров, что язык, ускользая от наивно догматических, упрощенческих требований, всегда подчиняется законам своей внутренней логики, — изощренный, изменчивый, прихотливый язык, вечно обновляющийся и бессмертный как жизнь.

И главное, не нужно забывать, что вопрос о чистоте языка — не только языковая проблема.

Многие у нас полагают, будто стоит только людям, говорящим на плохом языке, усвоить такие-то и такие-то правила, устранить из своей речи такие-то слова и обороты и заменить их таки-

[1] To get the bird (получить птичку) — быть уволенным.

ми-то, — и задача будет решена: наступит золотой век безукоризненной, идеально-правильной речи.

Думающие так заблуждаются. Лишь та речь может называться культурной, у которой богатый словарь и множество разнообразных интонаций. Этой культурности никакими походами за чистоту языка не добьешься.

Ведь культура речи неотделима от общей культуры. Чтобы повысить качество своего языка, нужно повысить качество своего сердца, своего интеллекта. Мало добиться того, чтобы люди не говорили *выбора́* или *ндравится*. Иной и пишет и говорит без ошибки, но какой у него бедный словарь, какие замусоленные фразы! Какая худосочная душевная жизнь сказывается в тех заплесневелых шаблонах, из которых состоит его речь. У пошлого человека и речь будет пошлой. Когда нам удастся уничтожить вконец бюрократические отношения людей, канцелярит сам собою исчезнет. Облагородьте нравы молодежи, и вам не придется искоренять из ее обихода грубый и беспардонный жаргон. Так оно и будет, я уверен.

О СТАРОМ СЛОВАРЕ И О НОВЫХ СЛОВАХ

Как быстро обогащается русский язык! На днях мне понадобилось слово «пропеллер» (теперь все говорят о пропеллерах), беру словарь Даля, новый, последнее издание, раскрываю на букву *п*:

— Пропащий... пропеканция... пропекашка...

Пропеллера нет как нет. Бог с ним, с пропеллером! А что такое пилот? Или моноплан? Или дирижабль? Или ангар? Или вираж? Ищу, перелистываю, не нахожу ничего и, натурально, радуюсь: как быстро обогащается русский язык! Не успела фирма «Вольф» напечатать этого «Даля», а мы столько наплодили слов, что хоть садись и нового «Даля» печатай. Только что профессор де-Куртенэ подготовил, отремонтировал заново этот великолепный словарь, а мы взяли, например, да и сочинили новое слово:

— Передоновщина!

И новый словарь уже оказался старым. Ему не угнаться за нами! Он все еще про «обломовщину» («обломовщина — это русская вялость, лень и косность»), а мы уж изготовили ему новое слово:

— Азефовщина!

Без этого слова, боюсь, что неполон будет «полный толковый словарь». Он закончен печатанием только в прошедшем году, а между тем даже слово:

— Апаш! —

не успело попасть туда.

«Хулиган» успело, «провокатор» успело, «апаш» опоздало. И так же не вместилось туда самоновейшее наше речение:

— Желтая пресса!

Которым за последние месяцы обогатился наш бедный «богатый язык».

Даль, небось, в гробу переворачивается ото всех таких «обогащений».

У него, например, есть и «смертушка», и «смерточка» и «смертность», но даже в прошлом году у него еще не было нашего нового слова:

— Смертник!

Это новость самого последнего сезона, Herbst und Wintermode 1910/11.

И не кажется ли вам, что сам дьявол сочинял для нас эти слова? «Смертник», «Азеф», «Передонов» — в каждом слове слюна тупорылого русского дьявола. И даже в таких (казалось бы: отрадных) речениях, как «скэтинг-ринк», «кабаре», «иллюзион» я отчетливо вижу его печать. «Эпоха смертников и скэтинг-ринков» — вот точная формула для миновавшего года. Как быстро обогащается русский язык!

Не угнаться старику-словарю за всеми молодыми словами!

Я сижу и перелистываю этот словарь... Вот портрет Владимира Даля, приложенный к первому тому. Старый старик, — кожа да кости, — страшная худоба, — и все у него длинное: длинная борода, длинные, длинные пальцы, длинное лицо, — все так и просится в гроб, засохло, закостенело, — но в гроб ему нельзя: прежде нужно закончить словарь:

— Ах, дожить бы до конца «Словаря»! Спустить бы корабль на воду! Отдать Богу на руки, — молился Даль, и работал так, как, может быть, никто никогда не работал в этой нашей превосходной России. Он исписал тысячи и тысячи страниц и, страшно подумать, четырнадцать раз продержал корректуру каждой страницы, — один безо всякой поддержки:

— На все была употреблена одна пара старых глаз! — говаривал он, и стоит только перелистать его книги, чтобы возблагоговеть перед ним навсегда.

Для меня он с детства легенда, сверхъестественный человек — не человек, а волшебная сказка. Как, когда он успел все это прослушать, отметить, впитать в себя, воспринять? Словно не одну, а несколько жизней он прожил, и каждую отдал «Словарю». Но полно, «Словарь» ли это? Скорее это картина, — единственно подлинный репинский портрет того пресловутого сфинкса, имя которому русский народ.

— Довольно нам говорить о народе, пусть он сам поговорит о себе, — о себе, за себя, от своего лица, — как бы решил этот Даль, и словно тысячью ушей вслушался в речи народные, и как некий колоссальный граммофон, точнейшим образом повторил эти речи перед нами.

Теперь Даля принято третировать свысока:

— «Диллетант»! «Самоучка»!

и даже еще презрительнее:

— «Выдумщик»! «Фантазер».

И все это так, конечно, и, конечно, на нем это пятна, но воистину пятна на солнце! Он выдумал слово «колоземица» и выдумал «зреймо», «глазоем», но тысячи-тысячи подлинных слов, которые он первый подслушал, первый с любовью сберег, — оправдают его перед Богом. «Даль» должен сделаться не то, что настольною нашею книгою, а нашей мебелью, нашей домашней утварью.

— «Каково убранство вашей комнаты»?

— «Стол, стул, кровать и Даль», — такой диалог мне вполне понятен... Но...

Но словарь Даля появился в 1861 году — пятьдесят лет тому назад, в год освобождения крестьян. Значит, в этом словаре успела отпечатлеться только патриархальная, закрепощенная Русь, а вся позднейшая культура, — уличная, трактирная, хулиганская, фабрично-заводская, бульварная, — совершенно в нем не отразилась. И когда года четыре назад понадобилось третье издание «Даля», загладить указанный изъян был призван известный профессор И. А. Бодуэн де-Куртенэ.

Кто такой этот профессор — Бодуэн де-Куртенэ?

— «Пан Игнацкий Нецислав Бодуэн де-Куртенэ», «француз по фамилии, поляк родом и кадет в душе», — «ученый хулиган», — «Краковский наемник», — «сумасшедший профессор», — «жалкий маньяк», — вот кто такой появился пред нами в качестве наследника Даля.

Не думайте, ради Бога, что это я свои слова говорю, я просто цитирую «Русское Знамя», «Московские Ведомости», «Киевлянина» и «Новое Время».

По словам этих почтенных органов, г. Бодуэн «учинил над Далем членовредительство», «вывернул его наизнанку», «бодуэнизировал» его, — и ныне пред нами уже не «толковый словарь», а «бестолковый словарь».

И за такие «башибузукские приемы редактирования», и за это «вандальское, истинно-польское отношение к славному труду русского этнографа» г. Бодуэн должен быть предан четвертованию, а его словарь сожжен рукою палача.

Все это было очень остроумно, — эта защита «русского этнографа» от польской интриги тем более, что и сам «русский этнограф» был вовсе не русский этнограф.

Даль, как известно, был датчанин, и если он был датчанин, — если Гильфердинг, и Греч, и Грот были выходцы-инородцы, если создатель славянской грамматики Остен-Востоков был немец, и немец был Фатер, основатель грамматики русской; если, наконец, Шейн, сделавший так много для русского языка, был могилевский

еврей, то почему же господину Бодуэну де-Куртенэ не быть поляком? Почему ему не быть татарином, греком, черногорцем?

Даль был датчанин, и, защищая датчанина от поляка, наши патриоты обнаружили много природного юмора.

Наконец, нужно сказать и то, что г. Бодуэн пальцем не тронул Даля. Все написанное Далем осталось в словаре как было, а г. Бодуэн в особых скобочках иногда вставлял по нескольку слов от себя, кое-что добавлял, кое-что комментировал, не посягнув ни на одну самомалейшую строчку Даля, и, таким образом, все восклицания этих господ о «членовредительстве», о «Дале наизнанку», об издевательстве над памятью Даля тоже испускаются ими pour rire[1].

* * *

Но думаю ли я, в виду этого, что г. Бодуэн де Куртенэ выполнил свой труд превосходно?

О, нет, я этого вовсе не думаю. Напротив, я думаю, что от такого труда он и сам далеко не в восторге.

Г. Бодуэн — человек поэтической складки и любит широчайшие обобщения. Когда ему в ранней юности пришлось однажды составить какой-то словарь, он отнесся к нему с омерзением:

— «Подобное бессмысленное занятие должно было иметь роковое влияние на молодой ум», — повествует он в своей биографии. — «Я стал апатичен, равнодушен ко всему, не находил никакого удовольствия в труде... Правда, я оправился впоследствии, но то, что было раз потрясено, не могло уже никогда возвратиться к своей прежней энергии».

О составлении словаря он рассказывает, как о тяжелой болезни, и это не мудрено.

— «Начавши свою деятельность именно в направлении обобщений, я был теперь сильно парализован в своих стремлениях», — жалуется он, вспоминая словарь.

И при том у него боевой темперамент, — до словарей ли ему! — «Пристрастие к полемике и публицистическим выходкам — одна из характерных черт литературной деятельности Бодуэна де-Куртенэ, повредившая ему очень много, как в практическом, так и в научном отношении», — пишет он сам о себе[2].

«Увлекающийся характер»! — говорит о нем проф. Булич. — «Увлекающийся характер заставляет его разбрасываться и разменяться иногда на стрельбу из пушки по разным воробьям».

---

[1] шутки ради *(франц.)*.

[2] *С. А. Венгеров.* Критико-биографический словарь русских писателей и ученых. Т. V. Спб., 1897.

Горячая голова, полемист, поэт, увлекающийся и разбрасывающийся, — это ли составитель словаря? В предисловии к подновленному Далю он и сам говорит, что взялся за словарь «неохотно». — «И теперь почти сожалею об этом!» Еще бы! Мы все сожалеем об этом. А как бы сожалел об этом Даль, если бы был теперь жив!

* * *

За ту четверть века, которая прошла со времени второго издания Даля, Россия изменилась чрезвычайно.

Крестьянство расслоилось, возникли новые общественные классы, городская культура вошла в свои права, — и ведь не глухонемые подверглись всему этому, ведь сказалось же все это в наших речах и понятиях! Ведь фабричный уже не то говорит о Боге, что говорил Антон Горемыка, — и о чертях не то, и о щах не то, — новый опыт великого народа должен был создать и новое жизнеощущение; новое жизнеощущение — новые слова, новые оттенки слов, новые сентенции, пословицы и т. д. Г. же Бодуэн ничего этого не заметил, прошел мимо всего этого, — и современная эпоха, которую он должен был отразить, так и осталась неотраженной.

Он, даже страшно сказать, проворонил слова:

— Босячество.

— Босячить.

— Босячествовать.

А это ли не современные слова! «Босяк» как социальная категория, как романтический образ, возникший пред нами в конце девяностых годов и окрасивший собою всю эпоху — можно ли об этом забыть!

И не дико ли? Слово «плакат» для г. профессора все еще значит: «паспорт для людей податного сословия»! — и только.

«Паспорт для людей податного сословия»! У нас уже есть плакатные художники, выставки плакатов, — неужели же на этих выставках выставляются паспорта податного сословия!

Говоря о гондолах, г. Бодуэн позабыл гондолу воздушного шара, а перечисляя альбомы, упустил из виду альбом для фотографических карточек, и — шутка ли! — у него нет даже слова, которое так недавно было у всех на устах:

— Бойкот, бойкотировать!

Это ли, согласитесь, не рассеянность!

Но нельзя сказать, чтобы г. Бодуэн так-таки совершенно прозевал всю современную жизнь. Вот, например, что это?! Неужели

я ошибся?! В четвертом томе на столбце 1577 нахожу такие два слова:

— Сергей Городецкий!!!

Ссылка на Сергея Городецкого! До чего это превосходно. Я рад несказанно. Наука снизошла со своих высот, она не посмотрела на то, что г. Городецкий — «декадент» и «щегленок» (как прозвал его К. Д. Бальмонт), она и «щегленка» сделала авторитетом! Как же она отнеслась к Короленке, к Глебу Успенскому, к Чехову, если Сергей Городецкий для нее указчик и опора.

Вот, например, у Глеба Успенского есть милое слово «перекабыльство». Он записал его в тульской губернии. И разъяснил его в «Нравах Растеряевой Улицы» так:

— «Слово это происходит от «кабы». Разговор, в котором «кабы» упоминается часто, — очевидно разговор не дельный. Таким образом, «перекабыльство» — то же, что бестолковое «галдение» в разговоре и бессмыслица в поступках» (Т. 1, с. 7).

Но г. Бодуэн на Глеба Успенского «ноль внимания»! Никакого «перекабыльства» в словаре его нет.

У Чехова, я помню, читал в «Свирели»:

«Прежние баре наполовину генералы были, а нынешние — сплошной *мездрюшка*».

Где это слово у г. Бодуэна? Или это великолепное слово из «Мужиков»:

— Недобытчик! (Мужик, который живет на счет семьи, не зарабатывая).

Какое дело г. Бодуэну до Чехова! У Достоевского есть слова «раскапризиться», «самоотчетность», — как смел г. Бодуэн отвергнуть самого Достоевского!

— «Я вообще читаю очень мало», — признается о себе г. Бодуэн, и зовет самого себя «невежей»[1], но от этого читателю не легче!

Вот у Толстого слова:

— Распустеха.

— Ушлепанный.

— Сверхсильный[2] .

Но, заметив Сергея Городецкого, г. Бодуэн почти не заметил Толстого. И тот иностранец, который прочтя в «Воскресении» слово: «дурашные деньги», заглянет в словарь к Бодуэну за справкой, узнает, что это деньги — «смешные»!

— Земля все иляк! — говорит кто-то у Писемского.

— У, кулугурка! — говорит своей жене Игнат Гордеев.

---

[1] *С. А. Венгеров*. Критико-биографический словарь. Т. V, с. 30.

[2] «Воскресение». 1900, с. 146, 256, 265.

— Без облыни (без обмана), — говорится у Короленка.

Всем этим г. Бодуэн пренебрег и оставил себе одного лишь Сергея Городецкого.

Недавно у Печерского-Мельникова меня поразили слова: «изящный страдалец».

— Послание изящного страдальца преосвященного Аввакума» (т. VII, с. 19).

Что значит «изящный страдалец»? Нет объяснения у г. Бодуэна? Впрочем, г. Бодуэну не до того. Списывая из сомнительных источников разные «уривы» и «ленды», он, например, пропустил такие слова:

Первогильдейный.
Протокольность.
Растерянность.
Голодушный.
Перебултыхнуть.
Захребетничество.
Ритуал. Ритуальный.

Просто не верится, что до таких пределов может дойти ученая «рассеянность». Но вот анекдотический пример. В «Послесловии» к словарю г. Бодуэн говорит:

— «Все лицемеры и *тартюфы*»... «Художник, рисующий так называемый *акт*, т. е. голое тело»... и т. д., и т. д.

Я прочитал эти слова г. Бодуэна и кинулся к словарю. Посмотрю-ка я, что такое «тартюфы», а также почему голое тело называется у художников «акт», но так-таки ничего не увидел.

Г. Бодуэн оказывается даже сам своих слов не замечает, где уж ему заметить чужие! Ни «тартюф», ни «акт» (в качестве «голого тела») в словарь не внесены и болтаются где-то в воздухе. Не мудрено, что г. Бодуэн не заметил ни Чехова, ни Достоевского, ежели он и самого-то себя упускает из виду.

Из «Анны Карениной» он, правда, заимствует кое-какие слова, но только в том случае, если эти слова процитировал предварительно в Берлине некий Körner в «Archiv'e für Slavische Philologie». Не иначе.

Но не правда-ли это чудовищно: ездить за творениями Толстого в Берлин?

Недавно, как я уже указывал, г-жа Чарнолусская, печатая одну вздорную книжку в издательстве «Знание», сделала такую невероятную сноску:

— Tolstoi. L'enfance, l'adolescence (Paris, Stock).

Т. е. нам, россиянам, рекомендовала прочитать Толстовское «Детство и отрочество» непременно в парижском издании. Теперь г. Бодуэн отправляет нас за «Анной Карениной» в Берлин!

Экое, право, перекабыльство!

* * *

Не в беглой, конечно, заметке исчислить все прорехи г. Бодуэна де-Куртенэ. Он, например, позабыл о таком коренном слове, как «дера» (от слова: «драть»).

— «Будет вам дера отличная»! — говорит кто-то у Сологуба. У того же Сологуба есть слова: «отпакостить», «ежеденком», «маляви́ться», «ейкать», «ехидник» — все слова несомненные, неоспоримые, — и такое, например, слово, как «еретица» (в смысле борода) я десять раз слыхал в новгородской губернии.

— «Белая еретица его трусливо затряслась на подбородке»... «Богданов затряс своею серенькою еретицею», — говорится в «Мелком Бесе» — и я думаю борода стала так называться с Петровского времени, но как бы то ни было, и это слово отсутствует у г. Бодуэна[1].

* * *

Но все это пустяки, подробности, а главное о Бодуэне впереди.

Главное заключается в том, что еще во времена Даля и гораздо раньше его словаря появился в Петербурге, так называемый, «Опыт областного словаря» (1852 г.).

Даль, который был глубоким знатоком русских говоров, — усмотрел в этой книге «такую бездну ошибок и опечаток», что в ней «на слово нельзя верить ничему».

«Слова там записаны, — по суждениям Даля — так бестолково, что нет возможности доверять им и пользоваться ими».

Даль кое-что оттуда заимствовал, остальное выкинул прочь и (слушайте! слушайте!) категорически заявил при этом:

— «Выкинутое мною считаю неверным!» (Т. IV, столб. 224).

Господин же Бодуэн через пятьдесят лет пришел, подобрал все отбросы и напихал в этот словарь все, что сам Даль считал неверным, ложным, вздорным, что сам он выкинул, и от этого словарь распух, разбух, переполнился всякой тарабарщиной, — о, в

[1] Говорить ли о «мелочах»: в словах южнорусских множество ударений поставлено неверно: например, биндюх, соб-са-бе, галас и т. д. Вспомнил бы г. Бодуэн хотя бы превосходную строчку Шевченка: «Гармидер, галас, гам у гаі» и т. д.

какой ужас пришел бы Даль, если бы увидел теперь этот свой любимый словарь!

— «Садиха», «садуха», «уриво», «тогосе», «товокать», «сашика», «ленда», «числянка» — весь этот мусор был у Даля в руках, и он мог бы, если б хотел, принять его к себе на страницы, — и раз он его не принял, это «закон», это «заповедь», и г. Бодуэн напрасно похваляется в предисловии, что он эту заповедь нарушил и «внес *все* слова, пропущенные Далем».

Хвастаться такими поступками нечего, и всякий понимает, что гораздо труднее самому подслушать у народа его живые слова и речения, чем, нарушая волю покойного Даля, из запыленных мертвых сборников перепечатывать всякую дрянь...

* * *

Но, Боже мой, и это не беда, и все были бы прямо-таки в восторге от г. Бодуэна, если б у него не было одной положительно-фатальной черты: сверхчеловеческой какой-то бестактности, аляповатости, — неуместности всех его слов и поступков.

В этом он нисколько не виноват. Я уверен: это в нем органическое. Если бы он пел, он пел бы фальцетом; если б играл, то как Яворская. Когда я у него при слове: «Декадент» читаю:

— «Писатель новейшего вычурного и слабосильного направления, где ум за разум заходит».

И когда он пишет при слове «Печать»:

— «Маленький Лев (Лев Львович) опрометью бросился к старому «дьяку печатного дела» (А. С. Суворину)», — то у меня такое чувство, как будто я жую хлеб с песком, — и вряд ли у меня одного.

Когда он говорит об одной части тела, что это та «часть тела», которая во Франции свободна от телесного наказания, — буквально кажется, что он при этом подмигивает. И, главное, это определение неверно, оно ничего не определяет, ибо во Франции и руки, и ноги, и щеки «свободны от телесного наказания», и понадобилось это определение г. Бодуэну только для того, чтобы заявить о собственном либерализме.

Но такая уж звезда у этого человека: либеральничает он тоже фальцетом.

При слове «*Партия*» он, например, ни к селу, ни к городу заявляет:

— «Всякая партия жизнеспособна только в том случае, когда она опирается на массы. Политические партии возможны собственно только в конституционном государстве» и т. д.

При слове «патриот» г. Бодуэн растекается:

«Все эти Крушеваны и Карлы-Амалии-Грингмуты» и т. д., и т. д.

Даже по поводу «пожарных» он приводит чьи-то слова о «Белом переделе» и «патриотизме», о «бесправии» и о «невежестве», и все это коробит не потому что это радикально или консервативно, а потому что это аляповато.

Но г. Бодуэн не виноват. Это в нем органическое. Виноват ли еж, что он колюч, а роза — что она благоухает?

С. Петербург.
1910

НОВЫЙ РУССКИЙ ЯЗЫК

I

Встал бы из могилы, ну хоть Даль, и услышал бы в трамвае такое:

— Наш домкомбедчик спекульнул на косых.

Даль не понял бы ни слова и подумал бы, что это воровской жаргон. Но велико было бы его изумление, когда оказалось бы, что этот воровской жаргон — всеобщий, что все только на этом жаргоне и говорят, что прежнего русского языка уже нет. Все говорят о каких-то мешочниках, танцульках, дорпрофсожах.

Вместо *простите*, говорят «*извиняюсь*», вместо *до свиданья* — «*пока*».

Даль почувствовал бы себя иностранцем и спрашивал бы на каждом шагу:

— Что такое уплотняться? И что такое прикрепляться? И что такое халтурить? И что такое спец? И что такое волынить? И что такое думские деньги?

Вчерашний русский язык стал таким же древним языком, как латинский. В три-четыре года словарь Даля устарел на тысячу лет. Сколько ни перелистывай его, в нем не найдешь ни *Антанты*, ни *саботажа*, ни *буржуйки*, ни *совдепа*.

А те немногие древние слова, которые еще уцелели, перекрашены в новую краску. Например, такое слово, как «разница». Прежде это слово не употреблялось само по себе, а требовало предлога между: разница между чем и чем. А теперь мы постоянно говорим:

— Получили разницу? Когда же нам выдадут разницу?

В какие-нибудь две-три недели у Даля составился бы огромный добавочный том словаря, многообразно отражающего нашу эпоху, потому что, как выразился современный поэт:

В словах, доселе незнакомых,
Запечатлен великий год—
В коротких Циках, Совнаркомах.
И в грузном слове Наркомпрод.

Современному поэту эти слова очень нравятся, хотя он и сам говорит, что они, как бурьян, вырастают на развалинах былого.

Дивлюсь словесному цветенью.
Я все б внимал! И все б глядел!
Слова ложатся вечной тенью
От изменяющихся дел.

Страдая, радуйтесь, поэты!
Как луг узорится молва.
Да разрушаются предметы!
Да созидаются слова![1]

Но обывателю эти слова не по вкусу. Он произносит их немного конфузясь, как будто они неприличные. И словно мстя им за то, что он с утра до ночи вынужден осквернять ими губы и уши рассказывает о них анекдоты.

Анекдотов бездна — ехиднейших. Мы слышали их тысячи раз. О том, что Биржевая Барачная Больница на нынешнем языке — Би-Ба-Бо. О том, что Заместитель Комиссара по Морским Делам — называется теперь — Замком по морде. Что Художники, Литераторы, Артисты, Музыканты на теперешнем языке — просто ХЛАМ. А недавно разыскали чорта: — Чрезвычайный Отдел Разгрузки Транспорта!

Московские негоцианты, назначая друг другу свидание, так и говорят:

— Твербуль Пампуш!

В этом есть что-то малороссийское, смачное, сдобное, пахнущее сметаной и вишнями: Твербуль Пампуш. А на самом деле это — Тверской бульвар, Памятник Пушкину.

Особенность всех этих новых слов заключается в том, что почти каждое из них, по воле случая, приобретает тот или иной н а ц и о н а л ь н ы й колорит: если Твербуль Пампуш кажется сивым хохлом, вроде Тараса Бульбы, то такие шустрые слова, как Пто, Пепо, Лито, Изо, Музо представляются уху французами. Фабком — добродетельный немец. Zu fabkommen — это вполне по-немецки.

А Совнархоз и Совхоз разве не звучат по-испански? А Уоткол чем не американское слово? Тут и Уот Уитмэн и Нью-Йоркская газета «The call». На самом же деле — это уездный отдел коллектива...

[1] Стихи Эммануила Германа в Литературном худож. и политическом сборнике «Радуга». Книга 2—3. Полтава, 1921.

II

Размышляя об этих недавно возникших словах, я с гордостью вспоминаю, что, еще задолго до их появления, пророчески предсказывал их.

Во времена допотопные, в 1913 году, в одной своей тогдашней статье я писал:

«Хочется нам или нет, такие слова неизбежно нагрянут в нашу закосневшую речь... Слова сожмутся, сократятся, сгустятся. Это будут слова — молнии, слова — экспрессы... Такая американизация речи исторически законна и необходима. Ведь, когда мы автомобиль называем *авто*, а метрополитэн *метро*, когда, вместо утомительных слов: конституционно-демократическая партия, мы двусложно говорим *к-д*, а вместо: Южно Русское Общество Торговли Аптекарскими Товарами, говорим инициально *Юротам*, здесь именно разные методы такого сгущения, убыстрения речи»[1].

Это я выписываю не для того, чтобы похвалиться пророческим даром, а чтобы показать, что революция только ускорила тот процесс, который происходил и помимо нее, до нее.

Обыватель же, сам пугаясь своего словотворчества, отмахивается от него анекдотами. В этих анекдотах сказался робкий протест обывателя против чужих ему новшеств.

Но когда же и к какому новшеству обыватель относился не враждебно? О каком новшестве не сочинял анекдотов? Обывателю ли осознать ту огромную языковую революцию, которую теперь переживает Россия? Что если наша деревенская неторопливая речь давно уже нуждается в такой революции? Что если в этой революции залоги великого будущего? Откуда мы знаем, отвергнет ли эти слова единственный блюститель русской речи — народ? Смеем ли мы осуждать их огулом? И даже эти склеенные, неживые слова, вроде мопса и попса (Московский округ путей сообщения, Петербургский округ путей сообщения), в которых мы привыкли ощущать бесплодный канцелярский онанизм, мертвую бюрократическую выдумку, что если и их оправдает история, как неизбежное зло на пути к урбанизации захолустного русского слова?

Не дико ли, что обо всем этом сложном и огромном движении до сих пор судили одни обыватели! А те, кому оно ближе всего, литераторы, художники слова, молчали.

У нас есть лишь анекдоты о новых словах, но нет ни статей, ни исследований, нет даже словаря, в котором были бы возмож-

[1] Альманах «Шиповник», статья «Футуристы».

но полнее представлены эти порождения революционной эпохи. Пусть они — уроды и выкидыши, но и уроды сохраняются в спирте. Их нужно не ругать, но сохранять. Во всяком случае о них полезно думать.

Затевая теперь работу об этом спорном, сложном и в высшей степени любопытном явлении, прошу читателя поделиться со мною и услышанными новыми словами, и своими мнениями об этих словах.

Мне нужны не столько те слова, что склеены в канцеляриях, сколько живые, бытовые, разговорные, те, которые звучат на рынке, в вагоне, в кафэ, в которых отражается не бюрократический механизм, но живой человек.

Материалы прошу направлять по адресу.

Петербург, Моховая, 36; К. И. Чуковскому.

О ЧЕХОВЕ

Глава первая

I

Он был гостеприимен, как магнат. Хлебосольство у него доходило до страсти. Стоило ему поселиться в деревне, и он тотчас же приглашал к себе кучу гостей. Многим это могло показаться безумием: человек только что выбился из многолетней нужды, ему приходится таким тяжким трудом содержать всю семью — и мать, и брата, и сестру, и отца, у него нет ни гроша на завтрашний день, а он весь свой дом, сверху донизу, набивает гостями, и кормит их, и развлекает, и лечит!

Снял дачу в украинском захолустье, еще не видел ее, еще не знает, какая она, а уже сзывает туда всяких людей из Москвы, из Петербурга, из Нижнего.

А когда он поселился в подмосковной усадьбе, его дом стал похож на гостиницу. «Спали на диванах и по нескольку человек во всех комнатах, — вспоминает его брат Михаил, — ночевали даже в сенях. Писатели, девицы — почитательницы таланта, земские деятели, местные врачи, какие-то дальние родственники с сынишками».

Но ему было и этого мало.

«Ждем Иваненко. Приедет Суворин, буду приглашать Баранцевича», — сообщал он Нате Линтваревой из Мелихова в девяносто втором году (15, 365)[1].

А заодно приглашал и ее. Причем из следующих его писем оказывалось, что, кроме этих трех человек, он пригласил к себе и Лазарева-Грузинского, и Ежова, и Лейкина и что у него уже гостит Левитан!

Восемь человек, но и это не все: в доме постоянно ютились такие, которых даже не считали гостями: «астрономка» Ольга Кун-

[1] Первая цифра в скобках означает том, вторая — страницу Полного собрания сочинений и писем А. П. Чехова. М., 1946–1951.

дасова, музыкант Мариан Семашко, Лика Мизинова, Мусина-Пушкина (она же — Дришка, она же — Цикада), какая-то Лесова из Торжка, какая-то Клара Мамуна, друзья его семьи, завсегдатаи и великое множество случайных, безыменных людей.

От этого многолюдства он, конечно, нередко страдал. «С пятницы страстной до сегодня у меня гости, гости, гости... и я не написал ни одной строки» (15, 366). Но даже это не могло укротить его безудержной страсти к гостям. В том же письме, где помещена эта жалоба, он зовет к себе ту же Кундасову, в следующем — Владимира Тихонова, в следующем — Лейкина, в следующем — Ясинского, а из следующего мы узнаем, что у него гостят и Суворин, и Щепкина-Куперник, и таганрогская Селиванова-Краузе!

Звал он к себе всегда весело, бравурно, игриво, затейливо, словно отражая в самом стиле своих приглашений атмосферу молодого веселья, которая окружала его.

«Ну-с, сударь, — писал он, например, редактору «Севера», — за то, что Вы поместили мой портрет и тем способствовали к прославлению имени моего, дарю Вам пять пучков редиски из собственного парника. Вы должны приехать ко мне (из Петербурга! за шестьсот верст! — *К. Ч.*) и съесть эту редиску» (15, 371).

И вот как приглашал он архитектора Шехтеля:

«Если не приедете, то желаю Вам, чтобы у Вас на улице публично развязались тесемки» (белья. — *К. Ч.*) (13, 220).

Таково же его приглашение водевилисту Билибину:

«Вы вот что сделайте: женитесь и валяйте с женой ко мне... на дачу, недельки на две... Обещаю, что Вы освежитесь и великолепно поглупеете...» (13, 164—165).

Дело здесь не в радушии Чехова, а в той огромной жизненной энергии, которая сказывалась в этом радушии.

Зазывая к себе друзей и знакомых, он самыми горячими красками, как бы пародируя рекламу курорта, расписывал те наслаждения, которые их ожидают:

«Место здоровое, веселое, сытое, многолюдное...» (14, 153), «Теплее и красивее Крыма в сто раз...» (14, 153), «Коляска покойная, лошади очень сносные, дорога дивная, люди прекрасные во всех отношениях» (14, 364), «Купанье грандиозное» (13, 221).

Приглашал он к себе очень настойчиво, не допуская и мысли, что приглашаемый может не приехать к нему.

«*Я обязательно*[1] *на аркане*[2] притащу Вас к себе», — писал он бел-

[1] Курсив Чехова. — *К. Ч.*

[2] В текстах Чехова здесь и далее, кроме случаев особо оговоренных, курсив мой. — *К. Ч.*

летристу Щеглову (14, 151). Большинство его приглашений были и вправду арканами, такая чувствовалась в них настойчиво-неотразимая воля.

«*Ненавижу* Вас за то, что Ваш успех мешает Вам приехать ко мне», — писал он одному из приятелей (14, 120).

И другому:

«Если не приедете, то поступите так *гнусно*[1], что никаких мук ада не хватит, чтобы наказать Вас» (14, 350).

И в третьем письме спрашивал Лику Мизинову:

«Какие муки мы должны будем придумать для Вас, если Вы к нам не приедете?» (15, 356).

И угрожал ей дьявольскими пытками — кипятком и раскаленным железом.

И писал сестре об одной из своих сумских знакомых:

«Если она не приедет, то я подожгу ее мельницу» (16, 195).

Эта чрезмерная энергия его приглашений и просьб часто тратились им почти без разбору. Всякого он звал к себе так, словно тот был до смерти нужен ему, хотя бы это был утомительно шумный Гиляровский или мелкотравчатый, вечно уязвленный Ежов.

Напрасно мы перебираем в уме имена старых и новых писателей — ни одного мы не можем припомнить, наделенного таким размашистым и щедрым радушием. Казалось бы, оно гораздо более пристало писателям-барам, владельцам помещичьих гнезд, чем этому внуку крестьянина, сыну убогого лавочника, но ни одна столбовая усадьба и за десять лет не видала под своими древними липами такого нашествия разнообразных гостей, какое было повседневным явлением в «обшарпанном и оборванном» Мелихове.

II

Страстная любовь к многолюдству сохранилась у Чехова до конца его дней. Уже в последней стадии чахотки, когда, «полуразрушенный, полужилец могилы», он приехал на короткое время в Москву, к нему на квартиру стало стекаться так много народу, что с утра до ночи у него не было минуты свободной. «У него непременно в течение дня кто-нибудь бывал», — вспоминает Вл. Ив. Немирович-Данченко и тут же отмечает невероятную странность: «Это его почти не утомляло, во всяком случае, он охотно мирился со своим утомлением».

Если даже тогда, когда туберкулез окончательно подточил его силы, он «почти не утомлялся» от этой нескончаемой вереницы

[1] Курсив Чехова. — *К. Ч.*

гостей, которые, сменяя друг друга, каждый день с утра до вечера приходили к нему со своими докуками, то что же сказать о его юных годах, когда он с жадностью нестерпимого голода набрасывался на новых и новых людей, обнаруживая при этом такую общительность, какой, кажется, не бывало ни у одного человека.

Необыкновенно скорый на знакомства и дружбы, он в первые же годы своей жизни в Москве перезнакомился буквально со всею Москвою, со всеми слоями московского общества, а заодно изучил и Бабкино, и Чикино, и Воскресенск, и Звенигород и с гигантским аппетитом глотал все впечатления окружающей жизни.

И поэтому в молодых его письмах мы постоянно читаем:

«Был сейчас на скачках...», «Ел, спал и пил с офицерией...», «Хожу в гости к монахам...» (13, 144, 87, 65), «Уеду во Владимирскую губернию на стеклянный завод...» (15, 164), «Буду все лето кружиться по Украйне и на манер Ноздрева ездить по ярмаркам...» (14, 61), «Пил и пел с двумя оперными басами...» (13, 208), «Бываю в камере мирового судьи...» (13, 99), «Был в поганом трактире, где видел, как в битком набитой бильярдной два жулика отлично играли в бильярд...» (14, 351), «Был у сумасшедших на елке, в буйном отделении» (16, 196), «Был шафером у одного доктора...» (13, 165), «Богемский... ухаживает слегка за Яденькой, бывает у Людмилочки... Левитан закружился в вихре, Ольга жалеет, что не вышла за Матвея, и т. д. Нелли приехала и голодает. У баронессы родилось дитё...» (13,233).

Без этой его феноменальной общительности, без этой постоянной охоты якшаться с любым человеком, без этого жгучего его интереса к биографиям, нравам, разговорам, профессиям сотен и тысяч людей, он, конечно, никогда не создал бы той грандиозной энциклопедии русского быта восьмидесятых и девяностых годов, которая называется мелкими рассказами Чехова.

Если бы из всех этих мелких рассказов, из многотомного собрания его сочинений вдруг каким-нибудь чудом на московскую улицу хлынули все люди, изображенные там, все эти полицейские, акушерки, актеры, портные, арестанты, повара, богомолки, педагоги, помещики, архиереи, циркачи (или, как они тогда назывались, циркисты), чиновники всех рангов и ведомств, крестьяне северных и южных губерний, генералы, банщики, инженеры, конокрады, монастырские служки, купцы, певчие, солдаты, свахи, фортепьянные настройщики, пожарные, судебные следователи, дьяконы, профессора, пастухи, адвокаты, произошла бы ужасная свалка, ибо столь густого многолюдства не могла бы вместить и самая широкая площадь. Другие книги — например, Гон-

чарова — рядом с чеховскими кажутся буквально пустынями, так мало обитателей приходится в них на каждую сотню страниц.

Не верится, что все эти толпы людей, кишащие в чеховских книгах, созданы одним человеком, что только два глаза, а не тысяча глаз с такою нечеловеческой зоркостью подсмотрели, запомнили и запечатлели навек все это множество жестов, походок, улыбок, физиономий, одежд и что не одна тысяча сердец, а всего лишь одно вместило в себе боли и радости этой громады людей.

И как весело ему было с людьми! С теми, кого он любил. А полюбиться ему было нетрудно, так как, хотя он был человек беспощадно насмешливый и каждого, казалось бы, видел насквозь, он при первом знакомстве с людьми почти всегда относился к ним с полной доверчивостью. И так неистощима была его душевная щедрость, что многих людей он был готов наделять богатствами своей собственной личности. И потому в его письмах мы так часто читаем:

«Славный малый», «душа-человек», «великолепный парень», «симпатичный малый и прекрасный писатель», «милый человечина, теплый», «семья великолепная, теплая, и я к ней сильно привязался», «чу́дное, в высшей степени доброе и кроткое создание», «она так же хороша, как и ее братья, которые положительно очаровали меня», «человечина хороший и не без таланта», «такая симпатичная женщина, каких мало». И т. д.

Казалось бы, что́ такое хозяева дачи, которую ты в качестве дачника снимаешь у них на короткие летние месяцы? Проходит лето, ты возвращаешься в город и забываешь о них навсегда. Но стоило Чехову снять дачу на юге у неведомых ему Линтваревых, и он сразу уверовал, что все они — а их было шестеро — очень милые люди, и на многие годы включил всю семью в круг своих близких друзей, или, по его выражению, «зажег неугасимую лампаду» перед этой семьей.

И то же с семьей Киселевых, у которых он еще раньше три лета подряд снимал подмосковную дачу. Он сдружился не только с ними, но с их детьми, с их гостями и родственниками.

И так же дружески сходился он почти со всеми редакторами, у которых ему случалось печататься, даже с Вуколом Лавровым и Саблиным, не говоря уж об Алексее Суворине.

И до такой степени он был артельный, хоровой человек, что даже писать мечтал не в одиночку, а вместе с другими и готов был приглашать к себе в соавторы самых неподходящих людей.

«Слушайте, Короленко... Будем вместе работать. Напишем драму. В четырех действиях. В две недели».

Хотя Короленко никаких драм не писал и к театру не имел никакого отношения.

И Билибину:

«Давайте вместе напишем водевиль в 2-х действиях!.. Придумайте 1-е действие, а я — 2-е... Гонорар пополам» (13, 174).

И Суворину:

«Давайте напишем трагедию «Олоферн» на мотив оперы «Юдифь», где заставим Юдифь влюбиться в Олоферна... Сюжетов много. Можно «Соломона» написать, можно взять Наполеона III и Евгению или Наполеона I на Эльбе» (14, 234).

И ему же через несколько лет:

«Давайте напишем два-три рассказа... Вы начало, а я конец» (15, 275).

И даже с Гольцевым, профессором-юристом, совершенно непригодным для изящной словесности, он не прочь засесть за писание драмы, «которую, пожалуй, и написали бы, коли тебе хочется. Мне хочется. Подумай-ка» (16, 110).

Это желание великого мастера дружески сотрудничать с любыми, даже самыми малыми авторами было у него непритворно, так как при первой возможности он охотно принимался за такое сотрудничество.

Щепкина-Куперник вспоминает:

«Как-то Антон Павлович затеял писать со мной вдвоем одноактную пьесу и написал мне для нее длинный первый монолог».

А когда А. С. Суворин принял было предложение Чехова и согласился на совместное писание драмы, Чехов со своей обычной энергией, что называется засучив рукава, тотчас же взялся за это дело и детально разработал в длиннейшем письме все десять характеров пьесы, и не его вина, если это дело распалось.

И путешествовать любил он в компании. В Иран он собирался вместе с сыном Суворина, в Африку — с Максимом Ковалевским, на Волгу — с Потапенко, в донецкие степи — с Плещеевым.

«Насчет поездки в Бабкино на Масленой неделе вся моя шайка разбойников решила так: ехать!» — писал он Алексею Киселеву (14, 43).

«Я часто думаю: не собраться ли нам большой компанией и не поехать ли за границу? Это было бы и дешево и весело», — писал он Линтваревой в 1894 году (16, 171).

Работать с людьми и скитаться с людьми, но больше всего он любил веселиться с людьми, озорничать, хохотать вместе с ними. «Ездили мы на четверике, в дедовской, очень удобной коляске, — пишет он Плещееву из Сум в конце восьмидесятых годов. — Смеху, приключений, недоразумений, остановок, встреч по дороге

было многое множество... Ах, если бы Вы были с нами и видели нашего сердитого ямщика Романа, на которого нельзя было глядеть без смеха... Ели мы и пили каждые полчаса... смеялись до колик... После самой сердечной, радостной встречи поднялся общий беспричинный хохот, и этот хохот повторялся потом аккуратно каждый вечер» (14, 128–129).

Хохот был совсем не беспричинный, потому что его причиной был Чехов.

Этого молодого, бессмертно веселого хохота Чехову было отпущено столько, что, чуть только у него среди его тяжелых трудов выдавался хотя бы час передышки, веселье так и било из него, и невозможно было не хохотать вместе с ним. То нарядится в бухарский халат, вымажет себе лицо сажей, наденет чалму и разыгрывает из себя «бедуина», то загримирует себя прокурором, облачится в шитый золотом великолепный мундир, принадлежащий хозяину дачи, и произносит обвинительную речь против друга своего Левитана, речь, которая, по словам его брата, «всех заставляла умирать от хохота». Чехов обвинял Левитана и в уклонении от воинской повинности, и в тайном винокурении, и в содержании тайной кассы ссуд и заранее приглашал на это шутовское судилище другого своего приятеля, архитектора Шехтеля, в качестве гражданского истца.

Сунуть московскому городовому в руки тяжелый арбуз, обмотанный толстой бумагой, и сказать ему с деловито-озабоченным видом: «Бомба!.. неси в участок, да смотри — осторожнее», — или уверить наивную до святости молодую писательницу, что его голуби с перьями кофейного цвета происходят от помеси голубя с кошкой, живущей в том же дворе, так как шерсть у этой кошки точно такой же окраски, или нарядить хулиганом жену Михаила и написать ей медицинское свидетельство, что она «больна чревовещанием», — к этой проказливости его тянуло всегда.

Разбил себе голову пьяный поэт. Чехов приехал лечить его и прихватил с собою одного молодого писателя. «Кто это с вами?» — «Фельдшер». — «Дать ему за труды?» — «Непременно». — «Сколько?» — «Копеек тридцать».

И молодому писателю с благодарностью вручили три гривенника.

В этом чисто детском тяготении ко всяким озорным мистификациям, арлекинадам, экспромтам Чехов был очень похож на другого великого хохотуна и жизнелюбца — на Диккенса.

Приехал Чехов как-то с артистом Свободиным и с компанией других приятелей в маленький городишко Ахтырку. Остановились в гостинице. Свободин, талантливый характерный актер,

стал разыгрывать важного графа, заставляя трепетать всю гостиницу, а Чехов взял на себя роль его лакея и создал такой художественно убедительный образ балованного графского холуя, что люди, бывшие свидетелями этой игры, и через сорок лет, вспоминая о ней, не могли удержаться от смеха[1].

Или едет он в поезде с матерью, сестрой и виолончелистом Семашко. В вагоне вместе с ними находится популярный московский шекспировед Стороженко. Так как сестра Чехова была еще недавно курсисткой, она благоговела перед своим любимым профессором. «Маша, — рассказывает Чехов в письме, — во всю дорогу делала вид, что незнакома со мной и с Семашко... Чтобы наказать такую мелочность, я громко рассказывал о том, как я служил поваром у графини Келлер и какие у меня были добрые господа; прежде чем выпить, я всякий раз кланялся матери и желал ей поскорее найти в Москве хорошее место (прислуги. — *К. Ч.*). Семашко изображал камердинера» (14, 394).

В эти импровизации Чехов вовлекал и других. Когда ему приходила охота представить зубного врача, его брат Михаил надевал женское платье, превращался в смазливую горничную, открывавшую дверь пациентам, а в качестве пациентов выступали пять или шесть человек из обитателей Бабкина. До той поры эти люди, должно быть, и не подозревали в себе артистических склонностей, но Чехов заразил их своим импровизаторским творчеством, и они охотно примкнули к игре. Когда в числе его пациентов бывал его брат Александр, Чехов совал ему в рот огромные щипцы для углей, и начиналась «хирургия», при виде которой, по словам Сергеенко, присутствующие покатывались от смеха. «Но вот венец всего. Наука торжествует. Антон вытаскивает изо рта ревущего благим матом «пациента» огромный больной зуб (пробку) и показывает его публике».

Так и видишь его в это время: высокий, изящный, гибкий, очень подвижной, со светло-карими веселыми глазами, магнетически влекущий к себе всех.

В играх он не любил быть солистом. Все его затеи всегда носили, так сказать, компанейский характер:

«Мы устроили себе рулетку... Доход рулетки идет на общее дело — устройство пикников. Я крупье» (15, 208).

«Был у меня костюмированный бал».

«Затеваем на праздниках олимпийские игры в нашем дворе и, между прочим, хотим играть в бабки» (14, 91—92).

Даже усталых и старых приобщал он к своей неугомонной ве-

[1] *М. П. Чехов.* Вокруг Чехова. Встречи и впечатления, М., 1960.

селости. Долго не мог опомниться старик Григорович, нечаянно попавший в самый разгар кутерьмы, которую вместе со своими гостями устроил Чехов у себя на московской квартире. В эту молодую кутерьму в конце концов втянулся и он, автор «Антона Горемыки», седой патриарх, а потом вспоминал о ней с комическим ужасом, воздевая руки к небесам:

«Если бы вы только знали, что там у Чеховых происходило! Вакханалия... настоящая вакханалия!»[1]

А его ранние письма к родным и друзьям... Читая их, смеешься даже неудачным остротам, ибо они так и пышут веселостью. Возвращает он, например, приятелю взятый у того на время сюртук:

«Желаю, чтобы он у тебя женился и народил множество маленьких сюртучков» (13, 87).

Какой-то пасквилянт написал стишки, где назвал его ветеринарным врачом, «хотя, — сообщает Чехов, — я никогда не имел чести лечить автора» (13, 379).

И, как это часто бывает в счастливых, молодых, сплоченных семьях, в полковых и школьных коллективах, Чехов, разговаривая с близкими, заменял обычные их имена фамильярными кличками. Многие из этих причудливых кличек прилипали к людям на всю жизнь, но он неистощимо придумывал новые, и нередко данное им прозвище оказывалось гораздо точнее, чем то случайное имя, которое у человека было в паспорте.

Лику Мизинову он звал Канталупа, брата своего Александра — Филинюга, детородный чиновник; брата Николая — Мордокривенко, а всего чаще — Косой или Кокоша, а какую-то девицу — Самоварочка.

Иван Щеглов был у него герцог Альба, или Жан, или милая Жанушка; Борис Суворин — Барбарис; Сережа Киселев, гимназист, назывался попеременно то Грипп, то Коклюш.

Музыкант Мариан Ромуальдович был превращен им в Мармелада Фортепьяновича.

Себя самого Чехов величал в своих письмах то Гунияди Янос, то Достойнов-Благонравов, то Бокль, то граф Черномордик, то Повсекакий, то Аркадий Тарантулов, то Дон Антонио, то академик Тото́, то Шиллер Шекспирович Гете.

Клички раздавались родным и приятелям, так сказать, на основе взаимности. И, например, его брат Александр, в свою очередь, называл его Гейним, Стамеска, Тридцать Три моментально. Для Щеглова он был Антуан и Потемкин, для Яворской — адмирал Авелан.

---

[1] *М. П. Чехов*. Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М., 1960.

Здесь дело не столько в кличках, сколько в той «вакханалии» веселости, которая их порождала.

И в тогдашних писаниях Чехова та же вакханалия веселости. «Из меня водевильные сюжеты прут, как нефть из бакинских недр!» — восклицал Антон Павлович в конце восьмидесятых годов (14, 259).

Изобилие кипящих в нем творческих сил поражало всякого, с кем он в то время встречался. «Образы теснились к нему веселой и легкой гурьбой», — вспоминал Владимир Короленко[1]. «Казалось, из глаз его струится неисчерпаемый источник остроумия и непосредственного веселья»[2].

«— Знаете, как я пишу свои маленькие рассказы? — спросил он у Короленко, когда тот только что познакомился с ним. — Вот.

Он оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь — это оказалась пепельница, — поставил ее передо мною и сказал:

— Хотите — завтра будет рассказ... Заглавие «Пепельница»[3].

И Короленко показалось, что над пепельницей «начинают уже роиться какие-то неопределенные образы, положения, приключения, еще не нашедшие своих форм», но уже оживленные юмором.

Всех изумляла тогда именно эта свобода и легкость, с которой бьющая в нем через край могучая энергия творчества воплощалась в несметное множество бесконечно разнообразных рассказов. С самой ранней юности, лет десять — двенадцать подряд, Чехов работал, как фабрика, не зная ни минуты простоя, выбрасывая горы продукции, и, хотя среди этой продукции на первых порах попадалось и некоторое количество брака, в скором времени Чехов, нисколько не снижая своих темпов, стал выпускать, как будто по конвейеру, бесперебойно, один за другим, целые десятки шедевров, написанных с такой виртуозностью, что иному даже крупному таланту, например Василию Слепцову, понадобилось бы на каждый из них никак не меньше полугода работы. А он создавал их без натуги, чуть ли не ежедневно, один за другим: и «Орден», и «Хирургию», и «Канитель», и «Лошадиную фамилию», и «Дочь Альбиона», и «Шило в мешке», и «Живую хронологию», и «Аптекаршу», и «Женское счастье», и мириады других, и в каждом из них уже восьмое десятилетие живет его неумолкающий хохот.

«Чехова, тоже приложение, прочитал две книжки, хохотал как черт, — писал Максиму Горькому какой-то крестьянин. — Ма-

[1] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.
[2] Там же.
[3] Там же.

тери с женой читал то же самое, разливаются — хохочут. Вот — и смешно, а мило!»

Это было очень давно. А уже в наше время, в Москве, студентки первого курса медвуза, собираясь на ночное дежурство, взяли у меня какой-то чеховский том и всю ночь прохохотали до икоты. «Дежурство кончилось, пора расходиться, а мы все еще читаем и смеемся как дуры».

Через столько мировых катастроф, через три войны, через три революции прошла эта юмористика Чехова. Сколько царств рушилось вокруг, сколько отгремело знаменитых имен, сколько позабыто прославленных книг, сколько сменилось литературных течений и мод, а эти чеховские однодневки как ни в чем не бывало живут и живут до сих пор, и наши внуки так же хохочут над ними, как хохотали деды и отцы. Конечно, критики долго глядели на эти рассказы с высокомерным презрением. Но то, что они считали безделками, оказалось нержавеющей сталью. Оказалось, что каждый рассказ есть и в самом деле стальная конструкция, которая так самобытна, изящна, легка и прочна, что даже легионам подражателей, пытавшимся в течение полувека шаблонизировать каждый эпитет, каждую интонацию Чехова, так и не удалось до сих пор нанести этим творениям хоть малейший ущерб. Уже восемьдесят лет заразительный чеховский смех звучит так же счастливо и молодо, как звучал он в Бабкине, на Якиманке, в Сорочинцах, на Садово-Кудринской, на Луке.

III

Когда же этот счастливейший из русских великих талантов, заразивший своей бессмертной веселостью не только современников, но и миллионы еще не рожденных потомков, заплакал от гневной тоски, вызванной в нем «проклятой расейской действительностью», — он и здесь обнаружил свою могучую власть над людьми.

Даже молодой Максим Горький, совершенно несклонный в те годы к слезам, и тот поддался этой власти. Вскоре после появления в печати чеховского рассказа «В овраге» Горький сообщил Чехову из Полтавской губернии:

«Читал я мужикам «В овраге». Если бы вы видели как это хорошо вышло! *Заплакали* хохлы, и я *заплакал* с ними»[1].

[1] *М. Горький* и *А. Чехов*. Переписка, статьи, высказывания. М., 1951. (Курсив мой. — *К. Ч.*)

Это свое соучастие в чеховском плаче Горький отмечал тогда не раз.

«Сколько дивных минут прожил я над Вашими книгами, сколько раз *плакал* над ними», — писал он Чехову еще в первом письме[1].

И снова через несколько лет:

«На днях смотрел «Дядю Ваню», смотрел и — *плакал,* как баба, хотя я человек далеко не нервный»[2].

Горький любил «Дядю Ваню», ходил смотреть его несколько раз и после тридцать девятого его представления сообщил Чехову в письме из Нижнего Новгорода:

«И *плакала* публика и актеры»[3].

Таково было могущество чеховской скорби: даже профессионалы актеры после полусотни репетиций, после тридцати девяти представлений, когда пьеса давно уже стала для них ежедневной привычкой, вместе со зрителями не могут удержаться от слез.

И как любили тогдашние люди покоряться этой чеховской тоске! Какой она казалась им прекрасной, облагораживающей, поэтичной, возвышенной! И главное (повторяю) — какая проявилась в ней необыкновенная сила: не было в литературе всего человечества другого такого поэта, который без всякого нагромождения ужасов, при помощи одной только тихой и сдержанной лирики мог исторгать у людей столько слез!

Ибо то, что многие — главным образом реакционные — критики предпочитали считать мягкой, элегической жалобой, на самом деле было грозным проклятием всему бездушному и бездарному строю, создавшему Цыбукиных, Ионычей, унтеров Пришибеевых, «человеков в футляре» и др.

Словом, в грусти он оказался так же могуч, как и в радости! И там и здесь, на этих двух полюсах человеческих чувств, у него равно великая власть над сердцами.

Но и в грусти и в радости до последнего вздоха оставалось при нем его художественное восхищение миром, которое в виде чудесной награды смолоду дается великим поэтам и не покидает их в самые черные дни.

Сколько мудрейших безуспешно пытались «жизнь полюбить больше, чем смысл ее», — полюбить прежде логики и даже наперекор всякой логике, как упорно тщились они убедить и себя и

---

[1] *М. Горький* и *А. Чехов.* Переписка, статьи, высказывания. М., 1951. (Курсив мой. — *К. Ч.)*

[2] Там же. (Курсив мой. — *К. Ч.)*

[3] Там же. (Курсив мой. — *К. Ч.)*

других, что «пусть они не верят в порядок вещей, но дороги им клейкие, распускающиеся весной листочки», это оставалось одной декларацией и почти никогда не осуществлялось на деле, потому что все клейкие листочки всех на свете лесов и садов не могли заслонить от них мучительного «порядка вещей». А Чехову не нужно было ни малейших усилий, чтобы в те минуты, когда мучительный порядок вещей переставал хоть на миг тяготить его ум, «нутром и чревом» отдаваться очарованиям жизни, и оттого-то в его книгах и письмах так много благодарности миру за то, что этот мир существует.

Превозмогая обожанье,
Я наблюдал, боготворя...

«Так, знаешь, весело было глядеть в окно на темневшие деревья, на реку...» (13, 135), «То есть душу можно отдать нечистому за удовольствие поглядеть на теплое вечернее небо, на речки и лужицы...» (14, 129), «Роскошь природа! Так бы взял и съел ее!» (13, 134).

И он накидывался на нее, как обжора на лакомство. Она казалась ему восхитительно вкусной. Не осталось в России таких облаков, закатов, тропинок, березок, лунных и безлунных ночей, мартовских, августовских, январских пейзажей, которыми не лакомился бы он с ненасытной жадностью; и характерно, что в чеховских письмах гораздо больше говорится о природе, чем, например, в письмах таких общепризнанных поэтов природы, как Тютчев, Майков, Тургенев, Полонский и Фет. Природа для него всегда событие, и, говоря о ней, он, столь богатый словами, чаще всего находил всего лишь один эпитет: изумительная.

«Днем валит снег, а ночью во всю ивановскую светит луна, роскошная изумительная луна. Великолепно» (15, 443).

«В природе происходит нечто изумительное, трогательное, что окупает своей поэзией и новизною все неудобства жизни. Каждый день сюрпризы один лучше другого. Прилетели скворцы, везде журчит вода, на проталинах уже зеленеет трава» (15, 344).

«Погода здесь изумительная, удивительная. Такая прелесть, что и выразить не могу...» (17, 238).

Как возлюбленная для влюбленного, природа была для него каждую минуту нова и чудесна, и все его письма, где он говорит о природе, есть, в сущности, любовные письма.

«Погода чудесная. Все поет, цветет, блещет красотой. Сад уж совсем зеленый, даже дубы распустились... Каждый день родятся миллиарды существ» (14, 355).

Огромна во всех его письмах эта интенсивность восхищения природой:

«Природа *удивительная* до бешенства и отчаяния... Подлец я за то, что не умею рисовать» (14, 140).

«Погода *изумительна*. Цветут розы и астры, летят журавли, кричат перелетные щеглы и дрозды. Один восторг» (16, 361).

«Две трети дороги пришлось ехать лесом, под луной, и самочувствие у меня было *удивительное*, какого давно уже не было, точно я возвращался со свидания» (16, 146).

«Да, в деревне теперь хорошо. Не только хорошо, но даже *изумительно*... У меня ни гроша, но я рассуждаю так: богат не тот, у кого много денег, а тот, кто имеет средства жить теперь в роскошной обстановке, какую дает ранняя весна» (15, 375).

И как темпераментно гневался он на природу, когда она оказывалась не такой изумительной, как этого хотелось ему:

«Погода сволочная... Дорога прескучнейшая, можно околеть от тоски» (13, 226), «Небо глупо, как пробка...» (13, 211).

Вообще связь его с природой была так неразрывна, что он в своих письмах либо проклинал ее, либо радовался ей до восторга, но никогда не чувствовал равнодушия к ней.

Равнодушие вообще было чуждо ему, иначе он не был бы великим художником, и когда однажды, в начале девяностых годов, на короткое время нашла на него полоса равнодушия, даже не равнодушия, а житейской усталости, он почувствовал к себе самому отвращение, словно он болен постыдной болезнью. Так омерзительно было ему равнодушие. Ибо его главное, основное, всегдашнее чувство — жадный аппетит к бытию, любопытство к осязаемому, конкретному миру, ко всем его делам и явлениям. С полным правом он мог бы сказать о себе то, что говорит у него один из самых грустных его персонажей:

«Я готов был обнять и вместить в свою короткую жизнь все, доступное человеку. Мне хотелось и говорить, и читать, и стучать молотом где-нибудь в большом заводе, и стоять на вахте, и пахать. Меня тянуло и на Невский, и в поле, и в море — всюду, куда хватало мое воображение» (8, 218).

Это не беллетристика, а подлинное чеховское чувство, присущее ему во все времена. «И в самом деле мне теперь так сильно хочется всякой всячины, — писал он, например, Суворину в 1894 году, — как будто наступили заговены. Так бы, кажется, все съел: и заграницу, и хороший роман... И какая-то сила, точно предчувствие, торопит, чтобы я спешил...» (16, 155—156). «Мне хочется жить, и куда-то тянет меня какая-то сила. Надо бы в Испанию и в Африку» (16, 152).

Позднее, в 1900 году, уже скованный смертельной болезнью, он говорил молодому писателю:

«Я бы на Вашем месте в Индию укатил, черт знает куда, я бы еще два факультета прошел» (18, 324).

И как горячо возразил он на угрюмую толстовскую притчу «Много ли человеку земли нужно?», где доказывалось, что человеку, хотя он и мечтает о захвате необъятных пространств, нужны только те три аршина, которые будут отведены для его погребения.

«Но ведь три аршина нужны трупу, а не человеку... — писал он в «Крыжовнике». — Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить свои свойства и особенности своего свободного духа» (9, 269).

Ибо «солнце не восходит два раза в день, и жизнь дается не дважды» (8, 226).

Как издевался он над теми писателями, которые, домоседствуя в четырех стенах, наблюдают жизнь с одного лишь Тучкова моста: лежат себе на диване, в номере, а в соседнем номере направо какая-то немка жарит на керосинке котлеты, а налево — девки стучат бутылками пива по столу. И в конце концов писатель начинает смотреть на все «с точки зрения меблированных комнат» и пишет уже «только о немке, о девках, о грязных салфетках» (7, 501).

Сам Чехов уже к тридцатилетнему возрасту побывал и во Владивостоке, и в Гонконге, и на Цейлоне, и в Сингапуре, и в Индии, и в Архипелаге, и в Стамбуле и еще не успел отдохнуть после этой поездки, как уже отправился в Вену, в Венецию, в Рим, в Неаполь, в Монте-Карло, в Париж.

«Ахнуть не успел, как уже невидимая сила опять влечет меня в таинственную даль» (15, 169).

Стоило ему просидеть хоть полгода на месте, и письма его наполнялись мечтами о новой дороге.

«Душа моя просится вширь и ввысь...» (15, 391).

«Мне ужасно, ужасно хочется парохода и вообще воли» (15, 386).

«Кажется, что если я в этом году не понюхаю палубы, то возненавижу свою усадьбу» (15, 390).

И при этом тысячи планов:

«У меня был Л[ев] Л[ьвович] Толстой, и мы сговорились ехать вместе в Америку» (16, 17).

«Все жду Ковалевского, поедем вместе в Африку» (17, 189).

«Поехал бы и на Принцевы острова, и в Константинополь, и опять в Индию, и на Сахалин» (15, 385—386).

«Я бы с удовольствием двинул теперь к северному полюсу, куда-нибудь на Новую Землю, на Шпицберген» (19, 259).

Со свойственной ему энергичной экспрессией описывал он те наслаждения, которые дает ему скитальчество:

«Проплыл я по Амуру больше тысячи верст и видел миллионы пейзажей... Право, столько видел богатства и столько получил наслаждений, что и помереть теперь не страшно» (15, 120—121).

IV

Но его отношение к природе отнюдь не ограничивалось пассивным созерцанием ее «богатств» и «роскошей». Ему было мало художнически любоваться пейзажем, он и в пейзаж вносил свою неуклонную волю к созидательному преобразованию жизни. Никогда не мог он допустить, чтобы почва вокруг него оставалась бесплодной, и с такой страстью трудился над озеленением земли, что, глядя на него, было невозможно не вспомнить тех пылких лесоводов и садовников, которых он изобразил в своих книгах. Создавая в «Дяде Ване» образ фанатика древонасаждения Астрова, Чехов, в сущности, писал автопортрет.

Этот образ лесовода-романтика, поэтически влюбленного в деревья, был так дорог Чехову, что на протяжении нескольких лет он обращался к этому образу трижды.

Сначала — в письме к Суворину, где лесовод появляется в качестве «пейзажиста» Коровина, который в детстве посадил у себя во дворе небольшую березку. «Когда она позеленела и стала качаться от ветра, шелестеть и бросать маленькую тень, душа его [Коровина] наполнилась гордостью: он помог Богу создать новую березу, он сделал так, что на земле стало одним деревом больше!» (14, 197).

Потом Коровин преображается в помещика Михаила Хрущева, который так любит деревья и хлопочет о спасении каждого дерева, что соседи зовут его Лешим. Этого защитника и друга лесов Чехов даже поставил в центре всей пьесы, которая так и была названа — «Леший».

В «Дяде Ване» Хрущев преображается в доктора Астрова, который говорит вслед за Лешим: «Когда я слышу, как шумит мой молодой лес, посаженный моими руками, я сознаю, что... если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я» (11, 204).

Все это Чехов мог бы сказать о себе, потому что в деле озеленения земли, как и во всем остальном, был неутомимо активен. Еще гимназистом он насадил у себя в Таганроге небольшой виноградник, под сенью которого любил отдыхать. А когда поселился в разоренном и обглоданном Мелихове, он посадил там около ты-

сячи вишневых деревьев и засеял голые лесные участки елями, кленами, вязами, соснами, дубами и лиственницами — и Мелихово все зазеленело.

А через несколько лет, поселившись в Крыму, на выжженном пыльном участке, он с таким же увлечением сажает и черешни, и шелковицы, и пальмы, и кипарисы, и сирень, и крыжовник, и вишни и, по его признанию, буквально блаженствует — «так хорошо, так тепло и поэтично. Просто один восторг» (18, 111).

И, конечно, не раз он делится своим счастьем с другими: посылает родственникам семена в Таганрог, чтобы и те развели у себя хоть какой-нибудь сад. И дарит свои деревья соседу, чтобы и у соседа был сад.

В своей любви к деревьям и цветам он стал признаваться смолоду. Едва только вступив на литературное поприще, он начал писать «Ненужную победу» (1882), где словно пунктиром намечена заветная тема его позднейших рассказов и пьес — о диком и бессмысленном истреблении деревьев:

«Ручей должен быть под липами, — [говорит бродячий музыкант, истомленный мучительным зноем]. — Вот она, одна липа! А где же еще две? Их было ровно три, когда я десять лет назад пил здесь воду... Вырубили! Бедные липочки! И они понадобились кому-то!» (1, 252).

«И эта редкая роскошь, — пишет он в «Драме на охоте» два года спустя, — собранная руками дедов и отцов, это богатство больших, полных роз... было варварски заброшено и отдано во власть сорным травам, воровскому топору... Законный владелец этого добра шел рядом со мной, и не один мускул его испитого и сытого лица не дрогнул при виде запущенности и кричащей... неряшливости, словно не он был хозяином сада. Он не заметил голых, умерших за холодную зиму деревьев» (3, 322).

А когда в «Дуэли» он захотел показать, как никчемно было паразитарное существование Лаевского, он раньше всего обвинил его в том, что Лаевский в родном саду «не посадил ни одного деревца и не вырастил ни одной травки».

Когда же он вздумал изобразить гуманиста, проповедующего озлобленным людям мудрое счастье безграничной любви, он вложил эту проповедь в уста садовода, проведшего с цветами всю жизнь, так как садовод показался ему наиболее достойным носителем таких светлых идей («Рассказ старшего садовника»).

В нем самом никогда не угасала потребность сеять, сажать, растить. По словам его жены, он ненавидел, чтобы в его присутствии срывали или срезали цветы. Настойчиво твердит он в своих письмах, что садоводство — его любимое дело. «Мне кажет-

ся, — пишет он Меньшикову в 1900 году, — что я, если бы не литература, мог бы быть садовником» (18, 340).

И своей жене через год:

«Дуся моя, если бы я теперь бросил литературу и сделался садовником, то это было бы очень хорошо, это прибавило бы мне лет десять жизни» (19, 185).

И обращается с шутливым вопросом к одному члену таганрогской управы, нельзя ли дать ему место садовника в городском саду Таганрога (18, 282).

И, словно о важных событиях, сообщает своим друзьям и родным:

«Гиацинты и тюльпаны уже лезут из земли» (16, 323), «Конопля, рицинусы и подсолнухи тянутся до неба» (18, 197), «Мои розы цветут изумительно» (17, 100), «Розы у меня цветут необыкновенно» (16, 252).

А когда в феврале расцвела у него в Ялте камелия, он поспешил сообщить об этом жене телеграммой (18, 339).

В каждом цветке — как и в каждом животном — он чувствовал личность, характер, индивидуальные качества. Это видно из того, что иные породы цветов были ему особенно милы, а к иным питал он враждебные чувства. Не только к людям, но даже к цветам не умел он отнестись равнодушно.

«У Вас 600 кустов георгин, — писал он Лейкину еще в 1884 году. — На что Вам этот холодный, не вдохновляющий цветок? У этого цветка наружность аристократическая, баронская, но содержания никакого... Так и хочется сбить тростью его надменную, но скучную головку» (13, 101).

Больше всего были любы ему цветущие вишневые деревья.

Недаром главным героем своей предсмертной поэтической пьесы он сделал вишневый сад — «весь белый», «молодой», «полный счастья».

Когда Чехов сообщил Станиславскому, что пьеса так и будет называться: «Вишневый сад», он, к удивлению Константина Сергеевича, закатился радостным смехом, и Станиславскому стало понятно, что «речь шла о чем-то прекрасном, нежно любимом»[1].

Еще прекраснее и любимее сад, изображенный Чеховым в «Черном монахе», воплощающий в себе счастье великого садовода Песоцкого.

И оба раза, когда Чехову и в пьесе и в повести понадобилось показать катастрофу всей жизни людей, он изображает ее как ги-

[1] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.

бель их любимого сада. Для садовода Песоцкого гибель сада и смерть — равнозначащи.

Не только к озеленению, оплодотворению земли чувствовал он такую горячую склонность, но ко всякому творческому вмешательству в жизнь.

Натура жизнеутверждающая, динамическая, неистощимо активная, он стремился не только описывать жизнь, но и переделывать, строить ее.

То хлопочет об устройстве в Москве первого Народного дома с читальней, библиотекой, аудиторией, театром.

То добивается, чтобы тут же, в Москве, была выстроена клиника кожных болезней.

То хлопочет об устройстве в Крыму первой биологической станции.

То собирает книги для всех сахалинских школ и шлет их туда целыми партиями.

То строит невдалеке от Москвы одну за другой три школы для крестьянских детей, а заодно и колокольню, и пожарный сарай для крестьян. И позже, поселившись в Крыму, строит там четвертую школу.

Вообще всякое строительство увлекает его, так как оно, по его представлению, всегда увеличивает сумму человеческого счастья.

«Помню его детскую радость, — говорит Станиславский, — когда я рассказал ему однажды о большом строящемся доме у Красных ворот в Москве взамен плохонького одноэтажного особняка, который был снесен. Об этом событии Антон Павлович долго после рассказывал с восторгом всем, кто приходил его навещать»[1].

Однажды Горький прочитал ему свою гордую песню о человеке-строителе, жаждущем преобразить всю планету неустанным земледелием и строительством, и были в этой песне такие слова:

Круг земли пошел бы да всю распахал,
Век бы ходил — города городил,
Церкви бы строил да сады все садил!
Землю разукрасил бы, как девушку...

Песня эта не могла не понравиться Чехову, так как она вполне выражала его собственную веру в спасительность нашего тысячелетнего садоводства и зодчества.

[1] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.

«Если каждый человек на куске земли своей сделал бы все, что он может, как прекрасна была бы земля наша!»[1] — сказал он тогда же Горькому. И записал в своей книжке: «Мусульманин для спасения души копает колодезь. Хорошо, если бы каждый из нас оставлял после себя школу, колодезь или что-нибудь вроде, чтобы жизнь не проходила и не уходила в вечность бесследно» (12, 251).

И мало кому известно, что именно Чехов поставил в Таганроге памятник Петру Первому (на Приморском бульваре). Он вел для этого в Париже переговоры с самим Антокольским, он убедил Антокольского пожертвовать изваянную им статую городу, он организовал ее отливку и бесплатную доставку через Марсельский порт в Таганрог, он выбрал для нее наилучшее место и заранее радовался такому великолепному украшению города: «Это памятник, лучше которого не дал бы Таганрогу даже всесветный конкурс, и о лучшем даже мечтать нельзя. Около моря это будет и живописно, и величественно, и торжественно, не говоря уж о том, что статуя изображает настоящего Петра и притом Великого, гениального, полного великих дум, сильного» (17, 258).

Часто эта деятельность Чехова требовала от него продолжительной черной работы, и когда он, например, строил школы, он сам ведался с каменщиками, конопатчиками, печниками, землекопами, плотниками, закупал все материалы, вплоть до печных изразцов и заслонок, и лично наблюдал за постройкой. Читая иные его тогдашние письма, можно подумать, что это письма профессионального инженера-строителя: столько говорится в них о штабелях, о пилястрах, о цементе, об известке, о фундаменте. Постройки эти вышли образцовыми: «печи голландские, у каждого учителя большая квартира с камином», ибо в строительство, как и во всякую другую работу, Чехов считал своим долгом вкладывать все свои силы.

Нужно ли говорить, что при каждой постройке ему пришлось преодолевать и пассивное сопротивление косного земства, и надувательство подрядчиков, и равнодушие темных крестьян.

А когда он затеял устроить в родном Таганроге общественную библиотеку таких широких масштабов, какие и не снились в ту пору окраинным, «заштатным» городам, он не только пожертвовал туда больше двух тысяч томов своих собственных книг, то есть всю свою личную библиотеку, в которой много уникальных изданий с автографами, имеющими музейную ценность, не только составил для этой библиотеки галерею портретов замечательных деятелей науки и искусства, но четырнадцать лет подряд посылал ей тюками и ящиками закупаемые им груды книг. Напри-

[1] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.

мер, из Ниццы в конце девяностых годов сообщал: «Чтобы положить начало иностранному отделению библиотеки, я купил всех французских классических писателей и на днях послал в Таганрог. Всего 70 авторов, или 319 томов» (17, 241).

Всех французских классиков! Триста девятнадцать томов!

А его работа в качестве земского врача на холере, когда он один, без помощников, должен был обслуживать двадцать пять деревень! А помощь голодающим в неурожайные годы! А работа во время всероссийской статистической переписи! А его многолетняя лечебная практика, главным образом среди подмосковных крестьян!

По свидетельству его сестры Марии Павловны, которая была у него фельдшерицей, он принимал у себя в усадьбе ежегодно свыше тысячи больных крестьян совершенно бесплатно, да еще снабжал каждого из них лекарствами.

Здесь я говорю не о его доброте, а опять-таки о его колоссальной энергии и его страстном стремлении к самому активному вмешательству в жизнь ради того, чтобы люди зажили умнее и счастливее.

Еще в 1888 году, намереваясь приобрести в долг на Хороле какой-то «паршивенький хутор», он писал в Петербург Плещееву: «Если в самом деле удастся купить, то я настрою на берегу Хорола флигелей и дам начало литературной колонии» (14, 154).

Этой колонии он так и не создал, равно как и ночлежного дома, об устройстве которого столько мечтал, равно как и санатория для больных педагогов — с фруктовым садом, огородом и пчельником, о котором сообщает в своих воспоминаниях Горький, но и сделанного им слишком достаточно. Когда он умер, после него осталось не только двадцать томов всемирно прославленной прозы, но и четыре деревенские школы, да шоссейная дорога на Лопасню, да библиотека для целого города, да памятник Петру, да посеянный на пустоши лес, да два замечательных сада.

Всех писем к Чехову сохранилось около семи с чем-то тысяч. Подробный каталог этих писем издан лет двадцать назад Соцэкгизом, и содержание многих из них формулируется такими словами: «Благодарность за полученные от Чехова деньги...», «Благодарность за содействие в получении службы...», «Благодарность за хлопоты о паспорте...» и т. д., и т. д., и т. д.

Иначе и быть не могло. Все отношения к людям сложились у Чехова так, что он брал у них очень мало, а чаще не брал ничего, но давал им без конца и без счету.

Начиная с 1884 года, когда он сообщил курсистке Юношевой: «Работку нашел Вам маленькую, чахоточную, но на плату за слу-

шание лекций, во всяком случае, хватит» (13, 96), — и до последнего месяца жизни он за все эти двадцать лет не провел, кажется, ни единого дня без хлопот о чужих делах.

Если бы я захотел перечислить все стихотворения, рассказы и повести Белоусовых, Кругловых, Менделевичей, Гурляндов, Киселевых, Лихачевых, Островских, Лазаревских, Петровых, которые он пристраивал в разных редакциях, можно было бы подумать, что я пишу не об одном человеке, загруженном по горло работой, а о крупном, хорошо организованном литературном агентстве с целым штатом сотрудников и с отлично налаженной литконсультацией.

Начинающая беллетристка Шаврова прислала ему не три, не четыре, а девять рассказов — девять рассказов один за другим! Он возился с каждым, поправлял их, рассылал по редакциям и в конце концов обратился к ней с просьбой:

«Напишите еще 20 рассказов и пришлите. Я все прочту с удовольствием» (15, 265).

И так как «творчество перло из него, как нефть из бакинских недр», он не ограничивался ролью пассивного оценщика рукописи, а сам, с обычной своей страстной энергией, вмешивался в творческий процесс того автора, который обращался к нему за советом, и щедро дарил ему свои собственные краски и образы.

Попался ему в руки чей-то рассказ «Певичка»:

«В «Певичке» я середину сделал началом, начало серединою и конец приделал совсем новый» (14, 438).

«Вот что: у меня чешутся руки, не позволите ли Вы мне приделать конец к Зильбергрошу?» (15, 168).

Прислал ему писатель Лазарев-Грузинский свой водевиль «Старый друг», Чехов начал было критиковать его рукопись, но потом не выдержал и стал сам сочинять за Лазарева-Грузинского. Сохранилось его письмо (1889 года), где он, так сказать, отодвигает убогого автора в сторону и сам авторствует вместо него.

«Я бы так сделал, — пишет он Лазареву, — входит муж и рекомендует жене старого друга, которого встретил в «Ливорно»: «Напой его, матушка, кофейком, а я на минутку сбегаю в банк и сейчас вернусь»; остаются на сцене жена и Горшков... вернувшийся муж застает разбитую посуду и старого друга, спрятавшегося от страха под стол; кончается тем, что Горшков с умилением, с восторгом глядит на разъяренную супругу и говорит: «Из Вас, сударыня, вышла бы славная трагическая актриса! Вот бы кому Медею играть!» (14, 425).

Пишет за Грузинского целую сцену — и когда ему не нравится тон, которым в рукописи изъясняется один персонаж, он не толь-

ко порицает этот тон, но опять-таки предлагает автору свой вариант и вкладывает в уста персонажу такие слова:

«А какие прежде актрисы были! Взять, к примеру, хоть Лепореллову! Талант, осанка, красота, огонь! Прихожу раз, дай бог память, к тебе в номер — ты тогда с ней жил, — а она роль учит...» И т. д. (14, 424).

Такова была его система работы над рукописями, которые в несметном количестве присылали и приносили ему всевозможные — главным образом бесталанные — авторы. Так много было в нем творческих сил, которые он тратил на других.

Иногда можно было подумать, что у того «литературного агентства», которое воплощал в себе Чехов, были отделения даже в Париже. По крайней мере, он писал в 1898 году Ивану Щеглову из Мелихова:

«В Париже каждую осень французы дают спектакль, на котором разыгрывают одноактные русские пьесы... Будьте милы, пожалейте бедную Францию! Выберите 2—3 и даже 4 пьески, из Ваших одноактных, и пошлите по (такому-то. — *К. Ч.*) адресу...» (17,290).

С таким, же предложением обратился он и к Б. Билибину и к П. П. Гнедичу.

Вообще у этого *агентства* было множество функций. Например, он заставлял всевозможных людей покупать книги того или иного писателя. Встретился с инспектором одного «большого училища» и обязал его купить для школьной библиотеки все сочинения Щеглова. Остановился с одним молодым человеком у книжного киоска на вокзале и заставил его купить книгу Маслова. Лаврова заставил купить новую книгу Лазарева-Грузинского. И сколько приложил он усилий, чтобы актер А. П. Ленский, преподававший в театральном училище, мог получить для своих занятий с учащимися хрестоматию лучших образцов ораторского искусства.

С такой же необыкновенной охотой пристраивал он чужие пьесы в театрах.

В конце восьмидесятых годов, едва только он сошелся с актерами Малого театра и Корша, он стал рассылать своим друзьям-драматургам такие — почти циркулярные — письма:

«Если Вы летом напишете драму, — говорилось в одном письме, — то не пожелаете ли поставить ее на сцене Малого театра в Москве? Если да, то прошу распоряжаться мною» (14, 358).

И в другом: «Нет ли у Маслова пьесы? Я бы поставил ее у Корша» (14, 191).

Он не ждет, чтобы Маслов обратился к нему с просьбой похлопотать перед Коршем о постановке его пьесы в театре. Он да-

же не знает, написал ли Маслов какую-нибудь пьесу. Но он заранее предугадывает желание Маслова и предлагает ему дружескую помощь, которой тот и не думал просить у него.

И в третьем письме к третьему автору:

«Вы пьесу пишете?.. Напишите и уполномочьте меня поставить ее в Москве. Я и на репетициях побываю, и гонорар получу, и всякие штуки» (14, 380).

А когда Суворин, написав свою «Татьяну Репину», в самом деле уполномочил его поставить эту пьесу в Москве, Чехов отдал постановке чужой пьесы едва ли не больше сил и хлопот, чем постановке всех своих собственных. Он преодолел и закулисные дрязги, и несговорчивость самовлюбленных актеров, и эта чеховская постановка оказалась несравненно более тщательной, чем та, которой руководил в Петербурге сам автор.

И позднее, через несколько лет, чуть только пьесы Чехова появились в Художественном театре, он, верный своему всегдашнему обычаю, стал тащить в этот театр других. Русская драматургия обязана главным образом Чехову тем, что Горький написал для Художественного театра «Мещан» и «На дне». «Всех лучших писателей я подбиваю писать пьесы для Худож. театра, — сообщал Чехов жене в 1901 году. — Горький уже написал; Бальмонт, Леонид Андреев, Телешов и др. уже пишут. Было бы уместно назначить мне жалованье, хотя бы по 1 р. с человека» (19, 163).

Но все это дела литературные. Между тем в Чехове замечательно именно то, что он готов был служить и далеким и близким во всяких житейских повседневных делах.

«Буде пожелаете дать какое-нибудь поручение, не церемоньтесь и давайте: я к Вашим услугам», — писал он, например, Линтваревой (14, 211).

И не ей одной, а десяткам других:

«Если хотите, я съезжу посмотреть именье, которое Вам предлагают» (14, 316).

«Не поручите ли Вы мне купить для Вас рыболовных снастей?» (14, 70).

И даже у Лейкина спрашивал:

«Не имеете ли какого поручения?» (14, 125).

«Пройдет время, — вспоминает о нем Сергей Щукин, — забудешь сам, о чем просил, а он вдруг объявляет, что вот наконец он сделал, что нужно, и ответ на просьбу вот какой; удивишься, вспомнишь, и только станет стыдно, что заставил его хлопотать об этом».

Только что выполнив трудное поручение Суворина, он просит не стесняться и дать ему новое:

«Если нужно в ад ехать — поеду... Пожалуйста, со мной не церемоньтесь» (14, 247).

И даже благодарил тех друзей, которые в трудную минуту прибегают к нему:

«Спасибо... что не поцеремонился и обратился ко мне... — писал он Савельеву в 1884 году. — ...Не думай, что ты меня стесняешь и проч. ...Пожалуйста, не церемонься и, главное, не стесняйся...» (13, 92).

И они не стеснялись. Никто не стеснялся.

Он был непоколебимо уверен, что право на нашу помощь имеют не только те, кто солидарен с нами или по сердцу нам, но и такие, как та «мордемондия», которая принесла ему рукопись своего сочинения и просидела у него часа полтора, мешая ему жить и работать, и о которой он писал грубоватому Лейкину:

«Напишите ей... какое-нибудь утешительное слово вроде надежды на будущее... не огорошьте ее холодным и жестким ответом. Помягче как-нибудь... Мордемондия ужасная» (13, 116—117).

В конце 1903 года, когда ему осталось жить всего несколько месяцев, когда при одном взгляде на него было ясно, что даже двигаться, даже дышать ему тяжко, он получил поручение от ялтинской жительницы Варвары Харкеевич взять с собой в Москву ее часики и отдать их в починку мастеру. По приезде в Москву он отнес их часовщику на Кузнецкий, и часовщик две недели испытывал их и, когда Чехов пришел к нему снова, заявил, что они никуда не годятся. И Чехов написал об этом Варваре Харкеевич и тут же, конечно, прибавил, что он охотно попробует продать эти часики и купит ей новые. Она, конечно, согласилась. И он, смертельно больной, снова отправился с ее часиками в часовой магазин и продал их и купил ей другие. И сообщил ей об этой покупке.

«Часы прямо-таки великолепные... Купил я их с ручательством на сто лет, у лучшего часовщика — Буре, торговался долго и основательно» (20, 219).

И, несомненно, Варвара Харкеевич могла быть довольна, что великий писатель выторговал для нее пять или десять рублей и сбыл ее плохие часы. А то, что ему из-за этих проклятых часов пришлось три или четыре раза ходить на Кузнецкий и вести с нею переписку о них, оба они считали совершенно естественным.

Но, конечно, в большинстве случаев он отдавал свои силы не таким тривиальным делам. Можно написать целую книгу о том, как работал он в Ялте в Попечительстве о приезжих больных. Взвалил на себя такую нагрузку, что, в сущности, один-одинешенек являл в своем лице чуть ли не все учреждение, все Попечи-

тельство о приезжих больных! Многие чахоточные приезжали тогда в Ялту без гроша в кармане — из Одессы, из Кишинева, из Харькова лишь потому, что им было известно, что в Ялте живет Антон Павлович Чехов: «Чехов устроит. Чехов обеспечит и койкой, и столовой, и лечением!»

И весь день они осаждали его. Он роптал, ему было мучительно трудно — он и сам в ту пору изнемогал от болезни, — но все же устраивал их и, если они были евреи, выхлопатывал для них право жительства в Ялте.

И почти не отбивался от тех попрошаек, которые, проведав, что он продал издателю полное собрание своих сочинений, так и налетали на него саранчой. Денег у него и тогда было мало, пройдоха издатель надул его бессовестным образом, но все же временно у него оставались какие-то крохи, и он раздавал их десяткам людей.

«Денег у меня расходуется ежедневно непостижимо много, непостижимо! — писал он Ольге Леонардовне Книппер в ту пору. — ...Вчера один выпросил 100 р., сегодня один приходил прощаться, дано ему 10 р., одному дано 100 р., обещано другому 100 р., обещано третьему 50 р. — и все это надо уплатить завтра» (19, 133).

«Один хороший знакомый взял у меня 600 р. «до пятницы». У меня всегда берут до пятницы» (19, 184).

Он и сам сердился на себя за свое расточительство, но, по возможности, никогда никому не отказывал, потому что давать «в долг без отдачи» было давней его специальностью. И делал это до такой степени тайно от всех, что даже близкие люди, например актер Художественного театра Вишневский, считали его «скуповатым»!

«Халата у меня нет, — сообщал он жене, — прежний свой халат я кому-то подарил, а кому — не помню».

Когда он жил в подмосковной деревне, он сказал как-то соседу, учителю:

«Кстати, у меня уток много. Лишние. Возьмите себе. Как же, без уток нельзя».

Чаще всего подарки посылались им в виде сюрпризов по почте, причем почти в каждом сюрпризе сказывалось его зоркое внимание ко вкусам и потребностям разных людей. Таганрогскому доктору Давиду Гордону для его «водолечебной» приемной он послал из Москвы картину; Линтваревым, жителям деревни, — новейший патентованный плуг; тучнеющему артисту Вишневскому — японский аппарат для массажа; иркутскому школьнику Нике

Никитину — карту Забайкалья; Максиму Горькому — карманные часы.

Обрадованный Горький писал ему, что готов кричать всем прохожим: «А знаете ли вы, черти, что мне Чехов часы подарил?»[1]

Второго июня 1904 года, буквально на смертном одре, Чехов хлопочет о каком-то студенте, сыне какого-то дьякона, чтобы того перевели из одного университета в другой.

«Сегодня, — пишет он дьякону, — я уже направил одного господина, который будет иметь разговор с ректором, а завтра поговорю с другим. Возвращусь я в конце июля или в первых числах августа и тогда употреблю все от меня зависящее, чтобы желание Ваше, которому я сочувствую всей душой, исполнилось» (20, 291).

Это, кажется, единственный случай, когда человек, обратившийся к Чехову с просьбой о помощи, не получил того, чего просил, да и то по причине вполне уважительной: ровно через месяц Чехов умер, так и не дожив до тех сроков, которые наметил в письме.

Все остальные просьбы он всегда выполнял, хотя никак невозможно понять, откуда бралось у него для этого время.

Была ли это филантропия? Нисколько. Филантропия баюкает совесть богатых и при помощи мелких или крупных подачек отвлекает голодных от борьбы за уничтожение несправедливого строя.

А Чехов был автором «Острова Сахалина», «Человека в футляре», «Ионыча», «Моей жизни», «Палаты № 6», «Мужиков»; его книги — суровый протест против всей тогдашней бесчеловечной действительности, его деятельная вседневная жалость к *отдельным* обездоленным людям всегда сочеталась у него с широкой борьбой за счастье угнетаемых *масс,* и называть его «типичным филантропом» могут лишь те скудоумцы, которых Герцен называл тупосердыми.

Эти тупосердые почему-то решили, что то или иное участие (порою весьма отвлеченное) в коллективной борьбе с социальной неправдой совершенно освобождает их от всяких забот о каждом отдельном нуждающемся. Но Чехов никогда не забывал, что любовь к человечеству лишь тогда плодотворна, когда она сочетается с живым участием к судьбам *отдельных* людей. Жалость к конкретному человеку была его культом. Даже простые люди, никогда не читавшие Чехова, чувствовали в нем своего «сострадальца». Куприн рассказывает, что когда в Ялте в присутствии Чехова

[1] *М. Горький* и *А. Чехов.* Переписка, статьи, высказывания. М., 1951.

на борту парохода какой-то пришибеев ударил по лицу одного из носильщиков, тот закричал на всю пристань:

— Что? Ты бьешься? Ты думаешь, ты меня ударил? Ты — вот кого ударил! — и указал на Чехова, потому что даже он понимал, что для Чехова чужая боль — своя[1].

V

Восхищаясь этим изумительным отношением Чехова к людям, я все же хочу подчеркнуть и выставить возможно рельефнее не его нежность и ласковость, которые и без того очевидны, а неистощимость его жизненных сил, сказывающуюся во всех его действиях. Мы только что видели сами:

В литературе он работал, как фабрика.

Людям помогал так неутомимо и деятельно, словно был не человек, а учреждение.

Даже гостей принимал у себя в таком беспримерном количестве, словно у него не дом, а гостиница.

И его творческое вмешательство в жизнь — эти его школы, сады, библиотеки, постройки, которым отдавал он весь свой случайный досуг, — так же неопровержимо свидетельствует об избытке его созидательных сил.

И когда я говорю, что еще в ранние годы он жадными своими глазами нахватал столько впечатлений и образов, будто у него была тысяча глаз, это не риторика, а совершенно объективная истина. Если вспомнить, например, каков был диапазон наблюдений у его наиболее одаренных предшественников, мастеров «короткого рассказа» Василия Слепцова и Николая Успенского, гигантское множество тех впечатлений и образов, которые скопил он уже к двадцатипятилетнему возрасту, покажется почти сверхъестественным.

И как юморист он такой же гигант. Первый русский юморист после Гоголя, заразивший своим чеховским смехом не только современников, но и миллионы их внуков и правнуков.

И вот спрашивается: почему же никто до конца его дней не заметил, что он — великан? Даже те, что очень любили его, постоянно твердили о нем: «милый Чехов», «симпатичный Чехов», «изящный Чехов», «изысканный Чехов», «трогательный Чехов», «обаятельный Чехов», словно речь шла не о человеке громадных

[1] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.

масштабов, а о миниатюрной фигурке, которая привлекательна именно своею грациозностью, малостью.

Почему при его жизни и до самого недавнего времени даже любящим его казалось, что слова «огромный», «могучий» совершенно не вяжутся с ним? И главное: почему он сам наперекор очевидности так упорно не желал осознать свою величину?

Здесь перед нами встает одна из выразительнейших черт его личности, которой, пожалуй, не встретишь ни у какого иного писателя.

Глава вторая

...Закатил я себе нарочно непосильную задачу.

...Дрессирую себя по возможности.

Чехов

I

Был в России строгий и придирчивый критик, который с упрямой враждебностью относился к гениальному творчеству Чехова и в течение многих лет третировал его как плохого писаку.

Даже теперь, через полвека, обидно читать его злые и дерзкие отзывы о произведениях великого мастера. «Рухлядь», «дребедень», «ерундишка», «жеваная мочалка», «канифоль с уксусом», «увесистая белиберда» — таковы были обычные его приговоры чуть ли не каждому новому произведению Чехова.

Чеховская пьеса «Иванов» еще не появлялась в печати, а уж он называл ее «Болвановым», «поганой пьесенкой». Даже изумительная «Степь», этот — после Гоголя — единственный в мировой литературе лирический гимн бескрайним просторам России, и та названа у него «пустячком», а о ранних шедеврах Чехова, о таких, как «Злоумышленник», «Ночь перед судом», «Скорая помощь», «Произведение искусства», которые нынче вошли в литературный обиход всего мира, объявлено тем же презрительным тоном, что это рассказы «плохие и пошлые...». О «Трагике поневоле»: «паршивенькая пьеска», «старая и плоская шутка». О «Предложении»: «пресловуто-глупая пьеса...»

Замечательнее всего то, что этим жестоким и придирчивым критиком, так сердито браковавшим чуть ли не каждое творение Чехова, был он сам, Антон Павлович Чехов. Это он называл че-

ховские пьесы пьесенками, а чеховские рассказы — дребеденью и рухлядью.

До нас дошло около четырех с половиною тысяч его писем к родственникам, друзьям и знакомым, и характерно, что ни в одном из них он не называет своего творчества — творчеством. Ему как будто совестно применять к своей литературной работе такое пышное и величавое слово. Когда одна писательница назвала его мастером, он поспешил отшутиться от этого высокого звания:

«Почему Вы назвали меня «гордым» мастером? Горды только индюки» (16, 302).

Не считая себя вправе называть свое вдохновенное писательство творчеством, он во всех своих письмах, особенно в первое десятилетие литературной работы, говорит о нем в таком нарочито пренебрежительном тоне:

«Я нацарапал... паршивенький водевильчик... пошловатенький и скучноватенький...», «Постараюсь нацарапать какую-нибудь кислятинку...», «Спасибо за Ваше доброе, ласковое письмецо... Представьте, оно застало меня за царапаньем плохонького рассказца...», «Накатал я повесть...», «Гуляючи, отмахал комедию...» (14, 222, 247; 23, 365).

«Отмахал», «смерекал», «накатал», «нацарапал» — иначе он и не говорил о могучих и сложных процессах своего литературного творчества — шло ли дело о «Скучной истории», или о «Дуэли», или о «Ваньке», входящем ныне во все хрестоматии, или об «Именинах», написанных с толстовскою силою.

Впоследствии он отошел от такого жаргона, но по-прежнему столь же сурово отзывался о лучших своих сочинениях:

«Пьесу я кончил. Называется она так: «Чайка». Вышло не ахти. Вообще говоря, я драматург неважный» (16, 283).

«Скучища, — писал он о своем рассказе «Огни», — и так много философудрия, что приторно...» (14, 101). «Перечитываю написанное и чувствую слюнотечение от тошноты: противно!» (14, 89).

И хотя в конце восьмидесятых годов он из всех писателей своего поколения выдвинулся на первое место, он продолжал утверждать в своих письмах, что в тогдашней русской беллетристике он, если применять к нему табель о рангах, на тридцать седьмом месте, а вообще в русском искусстве — на девяносто восьмом. Но, должно быть, и в этой цифре почудилось ему самохвальство, потому что вскоре, в письме к своему таганрогскому родственнику, он заменил ее еще более скромной. Речь зашла о композиторе Чайковском. «В Питере и в Москве он составляет теперь

знаменитость № 2, — пишет Чехов. — Номером первым считается Лев Толстой, а я № 877» (15, 143).

Было похоже, что он с юности дал себе строгий зарок всегда и везде скрывать все тяготы своего литературного подвига и никогда ни перед кем не обнаруживать, как торжественно, сурово и требовательно относится он к своему дарованию. Один из самых глубоких писателей, он то и дело твердит о своем легкомыслии. «Из всех ныне благополучно пишущих россиян я самый легкомысленный и несерьезный» (13, 375), — говорит он в 1887 году в письме к Владимиру Короленко, уже после того, как им были написаны такие проникновенные произведения, как «Счастье», «Дóма», «Верочка», «Недоброе дело» и многозначительный рассказ «На пути», в котором тот же Короленко нашел глубокое понимание самой сущности скитавшихся по свету «русских искателей лучшего».

Верный своей системе скрывать от других все громадное, тяжелое, важное, что связано с его литературной работой, он ни за что не хотел допустить, чтобы посторонние знали, что эта работа требует от него такого большого труда. Трудился он всегда сверх человеческих сил, но очень редко, да и то самым близким людям, говорил о том, как трудно ему бывает писать.

«Написал я повесть... возился с нею дни и ночи, пролил много пота, чуть не поглупел от напряжения... От писания заболел локоть и мерещилось в глазах черт знает что». Таких признаний у него было мало, зато всем направо и налево он твердил о своей якобы сверхъестественной лени: «Ленюсь гениально...» (17, 179), «Лень изумительная» (17, 189), «Из всех беллетристов я самый ленивый...» (16, 8), «В моих жилах течет ленивая хохлацкая кровь...» (14, 254), «Ленюсь я по-прежнему...» (13, 221). «Провожу дни свои в праздности...» (15, 329), «Я хохол, я ленив. Лень приятно опьяняет меня, как эфир...» (17, 217), «Хохлацкая лень берет верх над всеми моими чувствами...» (17, 205).

Не желая, чтобы посторонние догадывались об огромности его непосильной работы, он всегда изображал в своих письмах редкие мгновения отдыха как обычное свое состояние.

Когда в 1888 году он получил от Академии наук за свою книгу «В сумерках» премию имени Пушкина, он написал в одном письме:

«Это, должно быть, за то, что я раков ловил» (14, 187).

Конечно, многое объясняется здесь его беспримерною скрытностью, нежеланием вводить посторонних в свою душевную жизнь. «Около меня нет людей, которым нужна моя искренность и которые имеют право на нее», — признался он в наиболее от-

кровенном письме (14, 11). У него издавна вошло в привычку таить от большинства окружающих все, что относилось к его творческой личности, к его писательским исканиям и замыслам, и он предпочитал отшутиться, лишь бы не вводить посторонних в свой внутренний мир. Так что небрежный, иронический тон в отзывах о собственных писаниях порою служил ему для самозащиты от чужого вмешательства в его душевную жизнь.

Но чаще всего здесь проявлялось то «святое недовольство» собою, которое свойственно, кажется, одним только русским талантам.

Это недовольство собою выразилось в нем с наибольшею силою в 1887—1889 годах, когда он впервые ощутил свою славу.

II

Слава его была для него неожиданностью. Еще недавно он терялся в вульгарной толпе третьеразрядных писак малой прессы, всевозможных Попудогло, Билибиных, Лазаревых, «Эмилий Пупов», Кичеевых и других литературных пигмеев. Но в Петербурге к тому времени уже появились сначала одиночки, а потом целые фаланги знатоков и ценителей, которые стали все громче восхищаться его дарованием, и, когда он приехал наконец в Петербург, они, к его удивлению, встретили его такими восторгами, что даже у него, как он признавался впоследствии, «месяца два кружилась голова от хвалебного чада».

«На днях я вернулся из Питера. Купался там в славе и нюхал фимиамы» (14, 59).

«В Петербурге я теперь самый модный писатель», — сообщал он в письме своему провинциальному родственнику (13, 267).

Эти фимиамы сулили ему прочное будущее и раньше всего полное освобождение от изнурительной бедности, которая с детства угнетала его. Еще со студенческих лет ему пришлось содержать и сестру, и брата, и мать, и отца, и теперь он мог впервые свободно вздохнуть после целого десятилетия подневольной поденщины.

Кроме того, эта внезапная слава ввела его в избранный круг самых выдающихся русских людей, о котором не могли и мечтать его соратники по «Сверчкам» и «Будильникам». Уже не какой-нибудь Кичеев, не Лазарев, а Григорович, Владимир Короленко, Терпигорев, Сергей Максимов, Лесков, Яков Полонский, Плещеев, гениальный Чайковский приняли его в свою среду как собрата.

Плещеев писал ему о его повести «Степь», только что прочтя ее в рукописи:

«Это такая прелесть, такая бездна поэзии, что я ничего другого сказать вам не могу и никаких замечаний не могу сделать, кроме того, что я в безумном восторге... Я давно ничего не читал с таким огромным наслаждением... Гаршин от нее без ума... Боборыкин от вас в безумном восторге, считает вас самым даровитым из всех ныне существующих беллетристов».

«Искреннейший ваш почитатель», — подписался в письме к нему Петр Чайковский.

«Антону Павловичу Чехову поклонник его таланта» — с такой надписью подарил ему свою книгу Полонский.

Был только один беллетрист, которого иные журнальные критики ставили рядом с Чеховым, но про него негодующий Григорович воскликнул: «Да он недостоин поцеловать след той блохи, которая укусит Чехова!»[1]

И, как нарочно, именно в это счастливое время дарование Чехова необычайно расцветает и ширится. Вслед за драмой «Иванов», имевшей на александрийской сцене такой громкий успех, так как она сконцентрировала в себе жгучие темы тогдашней эпохи, вслед за рассказом «Припадок», дававшим углубленную трактовку мучительной гаршинской теме о нашей личной вине перед жертвами общественного строя, он напечатал «Скучную историю», о которой даже враждебный ему Михайловский, обнаруживший полную неспособность понять его творчество, тогда же высказал в критической статье, что это «лучшее и значительнейшее» из всего, что до той поры было написано Чеховым.

И тогда же, в этот самый период, вышло первое издание его книги «В сумерках». «Мне сказывали, что книжка Ваша будет блистательной, — сообщал ему Плещеев из Питера, — что не успевают наготовить экземпляров».

Все это были такие удачи, что его друзья и завистники стали называть его Потемкиным. «Счастья баловень безродный», — повторял он сам о себе (14, 201).

В 1889 году в столице с большой помпой открылась выставка картин Семирадского, и среди них особенно шумный успех имела одна, изображавшая обнаженную красавицу Фрину, на которую с восторгом взирает толпа.

«В Питере теперь два героя дня, — писал Чехов, — нагая Фрина Семирадского и одетый я» (14, 312).

---

[1] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.

Но чем пламеннее превозносили его почитатели (один даже назвал его слоном среди всех беллетристов), тем беспощаднее был он к себе и ко всему своему столь высоко ценимому творчеству. Подводя в конце 1889 года итоги своим литературным успехам за этот счастливейший период своей писательской жизни, он говорил в откровенном письме, что у него за спиной «многое множество ошибок и несообразностей, пуды исписанной бумаги, академическая премия, житие Потемкина — и при всем том нет ни одной строчки, которая в моих глазах имела бы серьезное литературное значение... Мне страстно хочется спрятаться куда-нибудь лет на пять и занять себя кропотливым, серьезным трудом. Мне надо учиться, учить все с самого начала, ибо я как литератор круглый невежда» (14, 454).

И в другом письме еще более сурово:

«Сам я от своей работы, благодаря ее мизерности... удовлетворения не чувствую... никогда не рано спросить себя: делом я занимаюсь или пустяками?.. Чувство мое мне говорит, что я занимаюсь вздором» (14, 263).

И вот выдержки из других его писем:

«Нет, не то мы пишем, что нужно!» (14, 128).

«Бывают минуты, когда я положительно падаю духом. Для кого и для чего я пишу? Для публики?.. Нужен я этой публике или не нужен, понять я не могу» (14, 257).

«Мне до тошноты надоело читать Чехова» (14, 231). «Мне не нравится, что я имею успех... обидно, что чепуха уже сделана, а хорошее валяется в складе, как книжный хлам» (14, 209).

Таким образом, во время самых своих блестящих литературных удач этот «баловень счастья» высказывает мучительное недовольство не тем или другим своим произведением, а всей своей литературной работой, всей ее идейной направленностью. Только что завоевав себе первую славу, хочет спрятаться от нее, уйти в тишину, в неизвестность, чтобы там, проработав лет пять над каким-нибудь черным трудом, совершить наконец что-нибудь насущно необходимое людям, потому что, как выразился он в тот же период, «современная беллетристика совсем не нужна». И пояснил в другом месте: она даже в лице лучших своих представителей «помогает дьяволу размножать слизняков и мокриц» (14, 458).

Беллетристика, единственное дело, которому до того времени отдавал он всю душу, художественное изображение современной ему русской действительности, оказывалась в его глазах делом «несерьезным», «ненужным» и «вздорным».

И он решил с этим «вздором» покончить.

«Потягивает меня к работе, но только не к литературной, которая приелась мне» (14, 372).

Этот отказ от служения искусству, это отречение художника от своего мастерства свойственны, кажется, одним только русским — и притом великим — талантам. Нигде в других странах, кажется, никогда не случалось, чтобы люди таких титанических сил, как Гоголь и Лев Толстой, в самом апогее своей славы вдруг начинали презирать то великое, что создано ими, и, считая, что их искусство — никому не нужное дело, принуждали себя к отходу от искусства во имя более плодотворного служения людям.

Теперь то же самое — но, к счастью, ненадолго — случилось и с Чеховым. Только у Гоголя и у Толстого их отказ от творчества был демонстративным и громким, прозвучал на всю Россию, на весь мир, а Чехов, привыкший, по своей чеховской скрытности, не показывать никому своих чувств, отошел от беллетристики молча, без деклараций и проповедей.

Но, может быть, в его горьких высказываниях о ненужности его беллетристики отразилось, как это часто бывает, минутное, скоропреходящее разочарование художника в действенной силе своего мастерства?

Нет, это было чувство глубокое. Иначе оно не толкнуло бы Чехова на один, как тогда говорили, «безумный поступок», или, как мы скажем теперь, самоотверженный подвиг. Я говорю о его тогдашней поездке на остров Сахалин для изучения быта сосланных туда каторжан.

III

Обычно авторы всяких сочинений о Чехове повторяли один за другим, что им не совсем понятно, почему ни с того ни с сего Чехов в 1890 году пустился в этот опасный и утомительный путь.

«Я до сих пор, — утверждает Ежов, — не понимаю поездки Чехова на Сахалин. Зачем он туда ездил? За сюжетами, может быть? Не знаю».

«Причины, вызвавшие Чехова на осуществление исключительно трудной поездки, — пишет Сергей Балухатый, — остаются до настоящего времени недостаточно выясненными».

А между тем стоит только вспомнить то страстное недовольство собою, которое в ту пору с особенной силой охватило писателя, недовольство своим искусством, своими успехами, и его поступок станет вполне объяснимым. Именно потому, что все это дело было так трудно, утомительно, опасно, именно потому, что

оно уводило его прочь от благодушной карьеры преуспевающего и модного автора, он и взвалил на себя это дело.

Как сообщила впоследствии его сестра Мария Павловна, «тогда ходили слухи о тяжком положении ссыльнокаторжан на острове Сахалине. Возмущались, роптали, но тем и ограничивались, и никто не предпринимал никаких мер... Антон Павлович не мог сидеть и спать спокойно... когда знал, что в ссылке мучаются люди. Он сразу решил ехать туда».

Ему было мало описывать жизнь, он хотел переделать ее. Человек, никогда не щадивший себя, он и нынче не дал себе ни малейшей поблажки. Многие другие писатели, чуть только они добивались известности и выкарабкивались из тяжелой нужды, уезжали туристами куда-нибудь в Париж или в Рим, а Чехов вместо этого сослал себя на каторжный остров. За границей в ту пору он еще не бывал, и его очень тянуло туда. В конце восьмидесятых годов — то есть незадолго до сахалинской поездки — он строил десятки планов об увеселительной экскурсии в Европу:

«Пожил бы до июня на Луке, а потом в Париж к француженкам» (14, 364).

«Дураки все мы, что не едем в Париж на выставку... Этак помрешь и ничего не увидишь...» (14, 370).

«Поехал бы на Кавказ или в Париж» (14, 372).

«Приеду в Питер продавать с аукциона свой роман. Продам и уеду в Пиренеи» (14, 366).

«С каким удовольствием я поехал бы теперь куда-нибудь в Биарриц...» (14, 354).

Мог бы отдохнуть где-нибудь у Средиземного моря, а он принудил себя, больного, отправиться в самое гиблое место, какое только было в России. И при этом пояснял кратко: «Надо себя дрессировать!»

«Поездка, — говорил он в письме, — это непрерывный полугодовой труд, физический и умственный, а для меня это необходимо, так как я хохол и стал уже лениться. Надо себя дрессировать» (15, 29).

К своей сахалинской поездке он начал готовиться задолго, проштудировал целую библиотеку ученых томов, а также всевозможных газет и журналов, имеющих хотя бы отдаленное отношение к тому чертову острову, который он собрался посетить. Он изучил геологию Сахалина, его флору и фауну, его историю, его этнографию и параллельно с этим досконально изучил тюрьмоведение, так как хотел вступить в борьбу с русской каторгой не как легковесный публицист, а как серьезный, хорошо вооруженный ученый.

Так он осуществил свой разрыв с опостылевшей ему беллетристикой. Беллетристика давала ему известность и деньги, но «надо же себя дрессировать», и вот он целые месяцы просиживает безвыходно дома и читает «о почве, о подпочве, о супесчанистой глине и глинистом супесчанике».

«В мозгу (от чтения. — *К. Ч.*) завелись тараканы. Такая кропотливая анафемская работа, что я, кажется, околею от тоски...» (15, 24).

И едва он довел до конца «анафемскую» эту работу, он тотчас же отправился туда, куда обычно людей гнали силой, — через всю Сибирь за тысячи и тысячи верст, поехал не по железной дороге, которой тогда еще не было, а на лошадях, в таратайке, в распутицу — по «единственным в мире» кочкам, колеям и ухабам, нередко ломавшим колеса и оси, выворачивавшим из человека всю душу. Его так жестоко трясло всю дорогу, особенно начиная от Томска, что у него разболелись суставы, ключицы, плечи, ребра, позвонки; его чемоданы то и дело взлетали на каждом ухабе, руки-ноги у него коченели от холода, и есть ему было нечего, так как он, по неопытности, не захватил с собою нужной еды, и несколько раз только чудо спасало его от смерти: однажды ночью его опрокинуло и на него налетели две тройки, а в другой раз, идя по сибирской реке, его пароход налетел на подводные камни. Но дело, конечно, не в этих опасностях, а в тех бесчисленных лишениях и муках, которые претерпел он в пути.

Больно читать в его письмах, как, пробираясь по весеннему разливу в тележке, он промочил валенки и должен был в мокрых валенках поминутно выпрыгивать в холодную воду, чтобы придержать лошадей. «Плыву через реку, а дождь хлещет, ветер дует, багаж мокнет, валенки... опять обращаются в студень» (15, 81), и ко всему этому злая бессонница от невозможности вытянуться в неудобном возке.

И все же он пробирается вперед и вперед, и, конечно, он не был бы Чеховым, если бы после всех этих мук не написал с какой-то станции одному из знакомых:

«Путешествие было вполне благополучное... Дай бог всякому так ездить» (15, 115).

Здесь сказалась обычная его неохота говорить посторонним о своих испытаниях и подвигах. Между тем то был воистину подвиг. Каторгу русские писатели изучали и прежде, но изучали почти всегда поневоле, а чтобы молодой беллетрист в счастливейший период своей биографии сам добровольно отправился по убийственному бездорожью за одиннадцать тысяч верст с единственной целью — принести хоть какое-нибудь облегчение бесправ-

ным, отверженным людям, хоть немного защитить их от произвола бездушно-полицейской системы, — это был такой героизм, примеров которого немного найдется в истории мировой литературы.

И как застенчив его героизм! Этот подвиг был совершен Чеховым втихомолку, тайком, и Чехов только о том и заботился, чтобы посторонние не сочли его подвига подвигом.

IV

Он отправился на Сахалин не от какой-нибудь организации, не по командировке распространенной и богатой газеты, а на свой собственный счет, без всяких рекомендательных писем, в качестве обыкновенного смертного, не имея никаких привилегий. И когда он промок под дождем и, прошагав несколько верст по ужасной дороге по колена в воде, попал вместе с каким-то генералом в избу, генералу предоставили постель, генерал переоделся в сухое белье, а он, Чехов, должен был лечь на пол в промокшей насквозь одежде!

И там, на Сахалине, он взвалил на себя столько работы, что, конечно, из всех тамошних каторжников самым каторжным работником был в эти месяцы он.

Собирая материалы для своей будущей книги, он предпринял чудовищно трудное дело: перепись всего населения этого огромного острова, который вдвое больше Греции. Перепись была бы по силам большому коллективу работников, а он сделал ее почти без помощников, переходя из одной избы в другую, из одной тюремной камеры в другую.

Мудрено ли, что поездка на каторгу вконец расшатала его и без того некрепкое здоровье. К тому же он простудился на обратном пути и стал кашлять гораздо сильнее, чем прежде. Его слишком ранняя смерть, несомненно, объясняется тем, что в тот самый период, когда он еще мог вылечиться от начавшегося у него туберкулеза, он несколько месяцев кряду провел в таких невыносимо тяжелых условиях, которые и для здорового могли оказаться губительными. Кроме того, эта поездка буквально разорила его, так как он истратил на нее все свои деньги (одним ямщикам пришлось платить вдвое и втрое, да и случайные дорожные спутники обокрали его как могли), и снова ввергла его в долгую нужду. Даже через четыре года после поездки он пишет:

«Я истратил на поездку и на работу столько денег и времени, сколько не получу назад и в 10 лет» (16, 113).

Еще позднее, когда он случайно очутился в глуши, в убийственно изнурительных условиях, у него в письме к Горькому вырвалась запоздалая жалоба:

«О, это ужасно, это похоже на мое путешествие по Сибири!»

Но в то время, когда он вернулся из путешествия, кашляющий, с перебоями сердца, он о своих странствиях стал говорить в обычном ироническом тоне. «Да, Сашичка, — писал он своему старшему брату. — Объездил я весь свет, и если хочешь знать, что я видел, то прочти басню Крылова «Любопытный». Какие бабочки, букашки, мушки, таракашки!» (15, 141).

Из его бесчисленных друзей и знакомых ни один, буквально ни один, даже отдаленно не понял ни смысла, ни цели его поездки на каторгу. Даже Суворин, в ту пору ближайший к нему человек, и тот отнесся к ней с фамильярной игривостью и прислал ему в Иркутск телеграмму:

«Не хвались. До Стэнли далеко» (15, 103).

А его брат Александр, неугомонный остряк, тотчас же по его возвращении приветствовал его такими словами:

«Кругосветный брат, дошли до меня слухи, что ты, шляясь по свету, растерял и последний умишко и возвратился глупее, чем уехал»[1].

И Буренин откликнулся на его путешествие в таких беззлобных, но фамильярных стишках:

Талантливый писатель Чехов,
На остров Сахалин уехав,
Бродя меж скал,
Там вдохновения искал.
Но, не найдя там вдохновенья,
Свое ускорил возвращенье.
Простая басни сей мораль:
Для вдохновения не нужно ездить вдаль.

Во всех этих откликах много развязности и ни тени уважения к только что завершенному Чеховым великому делу.

Дружеское хихиканье продолжалось в кругу его близких и после. Отвечая на одно из неизвестных нам писем Суворина, Чехов дважды упоминает о том, что Суворин злорадно смеется над его сахалинскими очерками, над их «солидностью», «ученостью», «сухостью». И Чехов возражает Суворину:

«Печатать «Сахалин» в журнале, конечно, не следует... книжка же, я думаю, пригодится на что-нибудь. Во всяком случае, Вы напрасно смеетесь» (16, 112).

---

[1] Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова. М., 1939.

Лишь после смерти Чехова нашелся авторитетный ученый, известный профессор М. А. Членов, который заявил в университетской газете, что «Остров Сахалин» в будущем, «когда у нас откроется столь необходимая нам кафедра этнографически-бытовой медицины, будет, конечно, служить образцом для произведений этого рода».

Но при жизни Чехова университетские медики только пожали плечами, когда кто-то заикнулся о том, чтобы за эту «образцовую книгу» автору дали ученую степень. Кому? Вчерашнему Антоше Чехонте? Невозможно! Главной же причиной отказа было, конечно, обличительное содержание книги.

Чехов писал «Сахалин», когда талант его был в полном цвету, и нет сомнения, что великий писатель мог бы создать эмоциональную книгу потрясающей силы, но он, как это бывало в русском искусстве не раз, «наступил на горло собственной песне». Значительную роль здесь сыграла цензура: если бы Чехов написал эту книгу по-чеховски, как он, например, впоследствии написал «Мужиков», она не могла бы появиться в печати.

Незадолго до этого Чехов, как мы только что видели, мучительно пережил недовольство собою и всей своей «ненужной» беллетристикой и высказывал упорное желание спрятаться куданибудь подальше от этого «вздора», чтобы «занять себя кропотливым, серьезным трудом». Вот он и спрятался — сначала в сибирскую глушь и на каторжный остров, а потом в публицистически-научную книгу, которая отняла у него около года работы, растянувшейся с перерывами на несколько лет.

Главная чеховская тема сказалась и здесь — о вопиющей бессмысленности и ненужности мук, которыми одни люди поодиночке и скопом почему-то терзают других. С неотразимой наглядностью он подробно, неторопливо, методично и тщательно, с цифрами и фактами в руках показывает, какая неумная чепуха — вся эта царская каторга, это бездарное издевательство имущих и сытых над бесправной человеческой личностью. Характерно, что многие тогдашние публицисты и критики и после «Сахалина» продолжали твердить, что Чехов — беспринципный, безыдейный писатель, равнодушный к интересам и нуждам русской общественной жизни.

Между тем Чехов и здесь, как и в других своих книгах, — борец за народное счастье. Еще собираясь на Сахалин, он писал: «Не дальше как 25—30 лет назад наши русские люди, исследуя Сахалин, совершали изумительные подвиги, за которые можно боготворить человека», — и нужно ли доказывать, что к числу этих русских принадлежал и он сам. Ни Михайловский, ни его подго-

лоски, обвинявшие Чехова в постыдном равнодушии к социальным вопросам, не принесли своей родине и тысячной доли тех жертв, которые принес ей Антон Чехов одной своей сахалинской поездкой.

Самое писание этой книги было для него тяжким трудом. Этот труд он выполнял очень долго, ибо вскоре его снова потянуло к искусству, и те настроения, которые вызвали его временный отход от беллетристики, были совершенно изжиты.

Когда наконец книга была им написана, он сразу же перестал вспоминать о своей поездке. Словно ее никогда не бывало. Во всех трех томах его переписки с женой «Остров Сахалин» упоминается только однажды, да и то внешним образом — просто как заглавие книги. «Не видно было, чтобы он любил вспоминать об этом путешествии, — сообщает Потапенко. — По крайней мере, я, проведший с ним немало дней, ни разу не слышал от него ни единого рассказа из того мира»[1].

Даже в тех редких случаях, когда он бывал вынужден излагать для печати свою биографию, поездка на Сахалин занимала в ней самое незаметное место и о трудностях этой поездки не упоминалось ни словом. Здесь — обычное нежелание Чехова выставлять свои заслуги напоказ...

V

С кем протекли его боренья?
С самим собой, с самим собой...

Б. Пастернак

Вообще из всех людей, когда-либо встречавшихся с Чеховым, не было, кажется, ни одного, кто, вспоминая о нем, не отметил бы этой его глубоко народной черты: лютой ненависти к самовозвеличению и чванству. Нельзя было поверить, что тот, перед кем благоговеет вся страна, может до такой степени не ощущать своей славы.

Впрочем, мало сказать, что он не ощущал своей славы. Он боролся с ней, он вычеркивал ее из своей биографии, он готов был драться за то, чтобы отвоевать себе право быть самым обыкновенным, безвестным.

Он словно задачу перед собою поставил: стушеваться, не выпячивать ни перед кем своего «я», не угнетать никого своими заслугами. «Когда обо мне пишут, это меня неприятно волнует» (17, 345).

---

[1] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.

Не извлекать из своего дарования никаких привилегий, чтобы оно не вставало преградой между ним и другими людьми. Никогда, ни при каких обстоятельствах не разрешать себе ни зазнайства, ни чванства.

«Читать о себе какие-либо подробности, а тем паче писать для печати — для меня это истинное мучение», — признавался он тысячу раз (18, 242).

Когда в девяностых годах редакция газеты «Неделя» попросила его сообщить ей несколько автобиографических данных, он так и заявил в письме к редактору:

«Для меня это нож острый. Не могу я писать о себе самом» (16, 114).

И сильно рассердился, когда «Всемирная иллюстрация» (петербургский журнал) назвала его в одном из своих анонсов «высокоталантливым». Чехов в письме к редактору запротестовал против такого эпитета и тут же высказал свое убеждение, что лучшая реклама для писателя — скромность.

Руководимый Горьким журнал «Жизнь», сообщая читателям, что Чехов согласился сотрудничать в нем, напечатал его имя крупнее, чем имена других своих сотрудников. Чехов написал в редакцию журнала:

«Пожалуйста, не печатайте в объявлениях меня так длинно. Право, это не принято. Печатайте в одну строку со всеми, по алфавиту» (18, 304).

Когда печаталось полное собрание его сочинений, он как об особой услуге просил издателя не печатать при этом собрании ни его портрета, ни его биографии. И настоял на своем: его биографии в этом издании нет, хотя давняя традиция требовала, чтобы на первых страницах первого тома полного собрания сочинений непременно была биография автора.

«С. А. Толстая сняла Толстого и меня на одной карточке; я выпрошу у нее и пришлю тебе, и ты никому не давай переснимать, боже сохрани», — пишет он в 1901 году жене (19, 165).

Переберите все фотоснимки, где он вместе с другими людьми. Почти всегда, за двумя или тремя исключениями, он в тени, сзади всех, за спиной у других или в лучшем случае сбоку. Сидеть в центре какой-нибудь группы, в качестве первой фигуры, было ему нестерпимо. Всю жизнь он свято выполнял то суровое правило, которое еще юношей предписал своему слабовольному брату, наставляя не только его, но и самого себя:

«Истинные таланты всегда сидят в потемках, в толпе, подальше от выставки» (13, 197).

По воспоминаниям Вас. Ив. Немировича-Данченко Чехов «терпеть не мог разговоров о своих произведениях.

— Давайте о другом. Тоже нашли предмет!..

Терпеть не мог похвал его таланту».

Это видно и по его переписке с писателями, в которой он так много говорил им об их сочинениях и почти ничего — о своих.

Вообще было бы неплохо, если бы молодые писатели, подробно изучив биографию Чехова, сделали ее образцом своего поведения, потому что эта биография есть раньше всего учебник писательской скромности.

В январе 1900 года Академия наук избрала его своим почетным членом. То была высшая почесть, доступная тогдашнему писателю. Но этой почести он словно не заметил. Лишь однажды подписался под шутливым домашним письмом: «Академик Тото́», да чуть было не вписал свое высокое звание в паспорт жене:

«Хотел я сначала сделать тебя женою «почетного академика», но потом решил, что быть женою лекаря куда приятнее» (19, 129–130).

И написал: «Жена лекаря». Лекарь — это было самое неприметное, заурядное звание, потому-то он и не хотел променять его ни на какое иное.

«Новый человек, не знавший раньше писателя, едва ли выделил бы его из ряда его собеседников»[1], — свидетельствовал священник С. Щукин. «В какой-нибудь компании его было трудно отличить от других», — вспоминал о нем в некрологе Суворин, которому Чехов жаловался еще в восьмидесятых годах:

«Никто не хочет любить в нас обыкновенных людей... А это скверно...» (14, 240).

Вряд ли был на свете другой знаменитый писатель, который тратил так много усилий, чтобы всегда оставаться незаметным в толпе, в рядах «обыкновенных людей». Он ни разу не выступал на эстраде или хотя бы в самом тесном кругу с чтением своих произведений. И в театре на всех спектаклях занимал места главным образом в задних рядах.

Одно лишь условие поставил он той библиотеке, которой жертвовал тысячи книг:

«Пожалуйста, никому не говорите о моем участии в делах библиотеки» (16, 372).

А когда библиотека попросила его, чтобы он прислал ей свою фотографию, он пообещал прислать портрет Альфонса Доде (17, 212).

---

[1] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.

Всем памятен рассказ Станиславского, как на репетиции своего «Вишневого сада» Чехов, несмотря на просьбы актеров, отказался занять подобающее ему место за режиссерским столом, а спрятался в зрительном зале, в задних рядах, в потемках, так что тот, кто разглядел бы его там, не поверил бы, что это автор пьесы.

До последних дней его преследовало недовольство собою, то самое, что в молодости заставило его называть свои пьесы пьесенками, а свои рассказы — дребеденью и вздором.

Он был уже общепризнанным классиком, написал «Архиерея» и «Невесту», но даже с близкими не говорил о своих писательских работах и замыслах. «Дуся моя, — писал он жене, — мне до такой степени надоело все это, что кажется, что и тебе и всем это уже надоело, и что ты только из деликатности говоришь об этом...» (20, 60).

«Я тебе ничего не сообщаю про свои рассказы, которые пишу, потому что ничего нет ни нового, ни интересного. Напишешь, прочтешь и увидишь, что это уже было, что это уже старо, старо» (20, 54).

И вечная его забота всегда и везде: как бы не обидеть другого своею славою, своим превосходством. Был у него знакомый писатель В. А. Тихонов, человек, не лишенный способностей, но Чехов и он — это Эльбрус и пригорок, и вот в каком тоне Чехов зовет его погостить:

«Драгоценный Владимир Алексеевич!.. Я не приглашаю Вас к себе в деревню, так как это бесполезно. Вы гордец и надменны и высокомерны, как Навуходоносор. Если бы Вас пригласил принц Кобурский или хедив Египетский, то Вы поехали бы, приглашение же незначительного русского литератора вызывает у Вас презрительную улыбку. Жаль. Гордость мешает Вам ехать ко мне, а между тем какая у меня сметана, какие агнцы, какие огурцы будут в мае, какая редиска!» (16, 125—126).

Чтобы как-нибудь не обидеть «незначительного русского литератора» высокомерным отношением к нему, Чехов называет незначительным себя самого и вообще держится с Тихоновым до такой степени на равной ноге, словно и сам он — не Чехов, а Тихонов.

У него была одна манера: говоря с каким-нибудь третьестепенным писателем, употреблять выражение «мы с вами», чтобы тот, не дай бог, не подумал, будто Чехов считает себя выше его. «Когда Суворин видит плохую пьесу, — писал он тому же Тихонову, — то он *ненавидит*[1] автора, а *мы с Вами* только раздражаемся и ноем; из сего я заключаю, что Суворин годится в судьи и в гончие,

[1] Курсив Чехова — *К. Ч.*

а *нас* (меня, Вас, Щеглова и проч.) природа сработала так, что мы годимся быть только подсудимыми и зайцами» (14, 306).

И вскоре после того, как Вагнер назвал его слоном среди беллетристов, Чехов написал Тихонову:

«Я, вопреки Вагнеру, верую в то, что каждый из нас в отдельности не будет ни «слоном среди нас» и ни каким-либо другим зверем и что 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 «восьмидесятые годы» или «конец XIX столетия». Некоторым образом, артель» (14, 327).

Эта чрезмерная деликатность не раз побуждала его просить у людей прощения даже за то, в чем и не могло быть обиды.

«Как-то в Париже за обедом, — писал он одному из своих богатых приятелей, — Вы, уговаривая меня остаться в Париже, предложили мне взаймы денег, я отказался, и мне показалось, что этот мой отказ огорчил и рассердил Вас, и мне показалось, что, когда мы расставались, от Вас веяло холодом. Быть может, я и ошибаюсь. Но если я прав, то уверяю Вас, голубчик, честным словом, что отказался я не потому, что мне не хотелось одолжаться у Вас...» и т. д., и т. д., и т. д. (15, 298).

Чехов был, кажется, единственный человек, просивший у своих друзей извинения за то, что не берет у них денег!

Такую же сверхделикатность он проявил и по отношению к своим должникам, которые, взяв у него деньги «на несколько дней», не спешили отдать их в срок. Однажды дело дошло до того, что, стремясь избавить своего должника от чувства неловкости, он попытался уверить его, будто он сам, Чехов, такой же неаккуратный должник.

«Пожалуйста, — писал он, например, беллетристу Ежову, — не считайте меня лютым кредитором. Те сто рублей, которые Вы мне должны, я сам должен и не думаю заплатить их скоро. Когда уплачу их, тогда и с Вас потребую, а пока не извольте меня тревожить и напоминать мне о моих долгах» (15, 458).

И когда в апреле 1894 года он вдруг у себя в усадьбе почувствовал, что падает в обморок, ему пришла мысль, которая при таких обстоятельствах, кажется, не приходила еще никому:

«Как-то неловко падать и умирать при чужих» (16, 145).

Даже умереть он хотел деликатно, чтобы не причинить другим никакого конфуза.

И так высоко ценил деликатность в других.

«Хорошее воспитание, — писал он, — не в том, что ты не прольешь соуса на скатерть, а в том, что ты не заметишь, если это сделает кто-нибудь другой» (12, 218–219).

VI

Но едва ли кто-нибудь из восхвалителей чеховской нежности, деликатности, скромности подметил и осознал до конца, что часто здесь наряду с его природными качествами сказывалось то, что он сам называл «дрессировкой».

«Надо себя дрессировать», — писал он перед своим героическим путешествием на Сахалин (15, 29).

«Дрессировать», воспитывать себя, предъявлять к себе почти непосильные моральные требования и строго следить за тем, чтобы они были выполнены, — здесь основное содержание его жизни, и эту роль он любил больше всего — роль собственного своего воспитателя. Только этим путем он и добыл нравственную свою красоту — путем упорного труда над собою. До нас случайно дошло его собственное признание в том, что одну из лучших черт своей личности он воспитал в себе сам. Когда его жена написала ему, что у него уступчивый, мягкий характер, он ответил ей (в письме 1903 года):

«Должен сказать тебе, что от природы характер у меня резкий, я вспыльчив и проч. и проч., но я привык сдерживать себя, ибо распускать себя порядочному человеку не подобает. В прежнее время я выделывал черт знает что» (20, 44—45).

«Я, каюсь, слишком нервен с семьей. Я вообще нервен. Груб часто, несправедлив», — признавался он брату в юности (13, 51).

Тем-то и поучительна биография Чехова, что этот сильный, волевой человек, смолоду, по его словам, выделывавший «черт знает что», мог подавить свою вспыльчивость, выбросить из души все мелочное и пошлое и выработать в себе такую деликатность и мягкость, какими не обладал ни один из писателей его поколения.

И его легендарная скромность, его постоянное стремление к безвестности, к освобождению от славы есть тоже не только инстинкт, но и результат «дрессировки».

«Я человек честолюбивый по самые уши», — признавался он в одном интимном письме. «Я только прикидывался равнодушным человеком, но волновался ужасно» (14, 300), — писал он после петербургской постановки «Иванова». Уже из того, как воспринял он в 1896 году знаменитый провал своей «Чайки», видно, как много значил для него литературный успех. «К успеху своих произведений он был очень чувствителен», — свидетельствует в чеховском некрологе Суворин. «Чехов очень самолюбив, — записал Суворин у себя в дневнике, — и когда я высказал ему свои впечатле-

ния о причинах провала «Чайки», он выслушивал их нетерпеливо. Пережить этот неуспех без глубокого волнения он не мог».

Так что когда Чехов гнал от себя свою славу, он гнал то, что манило его всегда. Да и было бы противоестественно, если бы человек такого жизнелюбия, такой феноменальной общительности оставался равнодушен к приманкам и очарованиям славы. Вспомним, что в его ранних письмах еще попадаются строки, где он не по-чеховски хвалится своими успехами, а порою даже, опять-таки не по-чеховски, хлопочет об упрочении своей литературной известности[1].

Вспомним, как страстно накинулся он в конце своей жизни на злополучного Николая Эфроса только за то, что этот давнишний его почитатель, друг его семьи, энтузиаст и летописец Художественного театра, пересказывая в газете содержание «Вишневого сада», допустил в своем пересказе мелкие (и вполне простительные) отклонения от текста. «У меня такое чувство, — писал Чехов, — точно меня помоями опоили и облили», «Скажи Эфросу, что я с ним больше не знаком», «Что это за вредное животное» и т. д. (20, 164, 162, 161).

Это не могло бы случиться, если бы Чехов в ту пору не был так мучительно болен. Та узда, в которой он держал себя всю свою жизнь, тогда из-за его болезни ослабла, и благодаря этому нам стало еще более ясно, как суров был во все прочее время его неусыпный контроль над собой. Два писателя, имевших возможность наблюдать его ближе и дольше других, Леонтьев-Щеглов и Потапенко, оба отметили в своих мемуарах, что к Чехову не с неба свалилось его благородство.

«В тот первый период жизнерадостной юности и неугомонных успехов, — пишет Леонтьев-Щеглов, — Чехов обнаруживал по временам досадные черты какой-то студенческой легкомысленной заносчивости и даже, пожалуй, грубоватости. Но уже в третий его приезд в Петербург этих резких диссонансов как не бывало».

По словам Потапенко, во многих воспоминаниях Чехов изображается «существом, как бы лишенным плоти и крови, стоящим вне жизни, — праведником, отрешившимся от всех слабостей человеческих, без страстей, без заблуждений, без ошибок... Нет, Чехов не был ни ангелом, ни праведником», а его привлекательные душевные качества явились, по наблюдению Потапенко, «резуль-

[1] См., например, его письмо к М. Ег. Чехову. — *А. П. Чехов*. Полн. собр. соч. и писем. Т. 13, с. 205 и след.

татом мучительной внутренней борьбы, трудно доставшимися ему трофеями»[1].

То же самое подметил в нем и Сергеенко. Он не виделся с Чеховым несколько лет и при новой встрече нашел его «*с дисциплинированной волей* и с постоянно действующим внутренним метрономом»[2].

Но когда этот метроном хоть на мгновение прекращал свою всегдашнюю «деятельность», в характере Чехова обнаруживались такие черты, которые в обычное время ему неизменно удавалось подавлять и обуздывать. Вспомним его запальчивые письма о своем «благовестителе» Д. В. Григоровиче — после истории с «Лешим» (14, 416, 420) или его мелочные и пресные письма к жене, совершенно лишенные обаятельной чеховской сдержанности и его безупречного литературного вкуса (19 и 20).

Читая эти немногие, если можно так выразиться, античеховские письма, мы видим, как велика была его работа над собой, чтобы стать тем Чеховым, каким мы знаем его по огромному большинству его писем, по всем его книгам и бесчисленным мемуарам о нем.

Воспитывал он себя всю жизнь, но особенно круто — в восьмидесятых годах. И знаменательно, что именно в этот период в его переписке начинают все чаще встречаться слова: «невоспитанность», «воспитание», «воспитанные люди», «воспитывать». Видно, что эта тема горячо занимает его. Он пишет еще в 1883 году:

«У наших гг. актеров все есть, но не хватает одного только: «*воспитанности*» (13, 54).

И позже:

Публика «... дурно *воспитана...*» (14, 257).

«Человек... *воспитанный* и любящий не позволит себе...» и т. д. (14, 277).

«Недостаток же у тебя только один... Это — твоя крайняя *невоспитанность*» (13, 196).

«Мы можем сделать неравенство незаметным. В этом отношении многое сделают *воспитание* и культура» (12, 199).

«Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, *невоспитанную*» (18, 89).

И. т. д. и т. д. В устах Чехова эти слова имели в то время особенный смысл. Воспитанным называл он того, кто, подобно ему, долгими усилиями воли сам вырабатывал в себе благородство.

---

[1] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.

[2] *П. А. Сергеенко.* О Чехове. Сб.: О Чехове. М., 1910. (Курсив мой. — *К. Ч.*).

В этом самовоспитании, в этой победе человека над своими инстинктами он видел отнюдь не самоцельную психогимнастику, а долг каждого человека перед всеми другими людьми, так как общее благо, по его убеждению, в значительной мере зависит от личного благородства людей.

Выйдя из рабьей среды и возненавидев ее такой испепеляющей ненавистью, которая впоследствии наполнила все его книги, он еще подростком пришел к убеждению, что лишь тот может победоносно бороться с обывательским загниванием человеческих душ, кто сам очистит себя от этого гноя. И так как два основных порока всякой обывательской души показались ему особенно мерзкими: надругательство над слабыми и самоуничижение пред сильными, — именно их он и решил истребить в себе начисто. Первый из них в его бесчисленных формах — грубость, заносчивость, чванство, надменность, высокомерие, зазнайство, самохвальство, спесивость — он словно выжег в себе каленым железом, со вторым же справиться было гораздо труднее. Потребовались героические усилия воли, чтобы рожденный в приниженном, скопидомном быту, где кланялись каждой кокарде и пресмыкались перед каждым кошельком, мог выработать в себе такую великолепную гордость. Об этом повествует он сам в знаменитом письме к Суворину:

«Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек (то есть сам Чехов. — *К. Ч.*), сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без калош, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и Богу и людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества, — напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая» (14, 291).

Признание поразительное, и не мудрено, что все пишущие о Чехове так часто цитируют эти слова, смакуют их и любуются ими.

Но при том мало кто отмечает, что в этих словах говорится о чуде. Ведь, казалось бы, если тебе с детства привито рабье низкопоклонство перед каждым, кто хоть немного сильнее тебя, если ты, как и все «двуногое живье» той эпохи, воспитывался в лакействе, если тебя еще в родительском доме приучили пресмыкаться перед богатством и властью, льстить им, поддакивать им, то, как

бы ты ни старался подавить в себе эту холопью привычку, она, хочешь не хочешь, будет сказываться до конца твоих дней даже в твоих жестах, улыбках, интонациях речи. И то, что Чехов добился победы и здесь, свидетельствует об одном его редкостном качестве, о котором будет сказано ниже, на дальнейших страницах. А покуда отметим и несколько раз подчеркнем, что Чехову удалось — как не удавалось почти никому — это полное освобождение своей психики от всяких следов раболепства, подхалимства, угодничества, самоуничижения и льстивости. Принято обычно считать, что чувство собственного достоинства есть чувство природное и приобрести его путем воспитания нельзя. А Чехов приобрел его именно этим путем. Хоть и заглушенное влияниями мещанской среды, оно было присуще Антону Павловичу с самого раннего детства (о чем есть немало свидетельств в письмах и воспоминаниях старшего брата), но все же нужна была гигантская воля, чтобы свести эти влияния к нулю.

Переберите все его письма — ни в одном не найдете ни единой строки, где бы хоть на йоту унизился он перед другими людьми или ради каких бы то ни было выгод сказал хоть одно подобострастное слово. Уже в одном из самых ранних, полудетских своих писем он учит брата Михаила самоуважению:

«Не нравится мне одно: зачем ты величаешь особу свою «ничтожным и незаметным братишкой». Ничтожество свое сознаешь? Не всем, брат, Мишам надо быть одинаковыми. Ничтожество свое сознавай, знаешь где? Перед Богом, пожалуй, пред умом, красотой, природой, но не перед людьми. Среди людей нужно сознавать свое достоинство. Ведь ты не мошенник, честный человек? Ну и уважай в себе честного малого и знай, что честный малый не ничтожность» (13, 29).

И через несколько лет с таким же требованием обратился он к своему старшему брату, который, сойдясь с женщиной без благословения церкви, всячески заискивал перед богомольным отцом, чтобы тот взглянул на его незаконную связь благосклонно.

Чехов почувствовал рабье самоуничижение и здесь.

«Извини, братец, — писал он в 1883 году. — ...Ты не идешь против рожна, а как будто бы заискиваешь у этого рожна... Какое дело тебе до того, как глядит на твое сожительство тот или другой раскольник? Чего ты лезешь к нему, чего ищешь? Пусть себе смотрит, как хочет... Ты знаешь, что ты прав, ну и стой на своем... В (незаискивающем) протесте-то и вся соль жизни, друг... А я бы на твоем месте, будь я семейный, никому бы не позволил...» и т. д. (13, 49–50).

Уже к середине восьмидесятых годов Чехов окончательно выдавил из себя последние «капли раба», и его уважение к себе стало заметнейшей чертой его личности.

Характерно, что хотя со многими, особенно смолоду, держался он как будто нараспашку, хотя и называл свои пьесы пьесенками, а свои рассказы — пустяками, никто не дерзал фамильярничать с ним, хлопать его по плечу. Исключение, пожалуй, составлял его брат Александр, да и тот под своими разухабисто-дерзкими шутками таил глубокую почтительность к нему. Видно было, что Чехов в совершенстве усвоил науку быть уступчивым, не будучи смиренным, и быть снисходительным, не будучи кротким. При всей своей деликатности он никогда не боялся обидеть другого, если тот хоть в микроскопической степени задевал его чувство уважения к себе.

В 1888 году один бездарный, но довольно влиятельный критик, много писавший о нем, пригласил его заочно к себе в гости, уверенный, что юный беллетрист будет рад завязать с ним знакомство и тем обеспечить себе максимальное благожелательство его будущих критических отзывов в самой авторитетной московской газете. Но Чехов, охотно посещавший всех и каждого, наотрез отказался приехать к нему. Тот обиделся. Чехов тогда же написал одному из их общих знакомых, что эта обида кажется ему вздорной претензией.

«Быть у него я не мог, — писал он, — потому что незнаком с ним. Во-вторых, я не бываю у тех людей, к которым я равнодушен, как не обедаю на юбилеях тех писателей, которых я не читал. В-третьих, для меня еще не наступило время, чтобы идти в Мекку на поклонение...» (14, 79).

Чувство, продиктовавшее это письмо, вряд ли кто-нибудь решится назвать кротостью. Это чувство боевое, воинственное. Оно всегда возникало у Чехова, когда ему приходилось становиться на страже своей писательской чести. Чехов предпочитал быть неучтивым и резким, лишь бы не проявить в какой бы то ни было мере заискивание перед теми, кто считается силой и властью.

Неподалеку от чеховского Мелихова находилось богатое имение Отрада, принадлежавшее графу Орлову-Давыдову. Осенью 1896 года Чехову понадобилось встретиться с графом по важному делу, но Чехов на первых порах предпочел отказаться от встречи:

«Ведь если он примет меня, как вельможа, и станет говорить со мной юпитерским тоном, свысока, то я не стану разговаривать и уйду» (16, 364).

Здесь он не разрешал себе никаких компромиссов. И от всей души презирал тех писателей, которые не умели воспитать в себе такую же гордость. Когда беллетрист Ясинский стал как ни в чем не бывало сотрудничать в той самой газете, где его только что выругал Виктор Буренин, Чехов написал о Ясинском:

«Своим появлением в «Новом времени» он плюнул себе в лицо. Ни одна кошка во всем мире не издевалась так над мышью, как Буренин издевался над Ясинским и... и что же? Всякому безобразию есть свое приличие, а посему на месте Ясинского я не показывал бы носа не только в «Нов[ое] время», но даже на Малую Итальянскую» (где помещалась редакция этой газеты. — *К. Ч.*) (14, 45).

Или вспомним его многолетние отношения с Сувориным. Суворин в ту пору был и сила и власть: издатель самой распространенной в России газеты, человек с огромными связями и притом колоссально богатый. Чехов сошелся с ним, как с самым близким товарищем. Конечно, и враги, и псевдодрузья, и завистники стали упорно твердить, что он извлекает из дружбы с Сувориным множество всяких — главным образом денежных — выгод, ибо в ту пору уже никто не дружил с Сувориным бескорыстно.

Людям, не знавшим Чехова, эта клевета казалась похожей на правду, так как Суворин любил меценатствовать. У Суворина всегда был открыт кошелек для писателей, якшавшихся с ним. Уйму денег перебрали у него Маслов, Скальковский, Ясинский, Гиппиус, князь Барятинский, Мережковский, Потапенко... Одному Амфитеатрову он в короткое время дал не меньше восемнадцати тысяч. И потому казалось вероятным, что его любимейший сотрудник, самый близкий к нему человек, тоже пользуется его тороватостью.

Никто не знал тогда и никто не поверил бы, что все невыгоды этой пагубной дружбы Чехов взвалил на себя, а все выгоды предоставил Суворину. Еще в самом начале их близости Суворин, видя, что Чехов нуждается в деньгах, предложил ему щедрый аванс, но Чехов, чтобы раз навсегда пресечь подобные поползновения Суворина, написал ему такие щепетильные строки:

«Скажу Вам откровенно и между нами: когда я начинал работать в «Новом времени», то почувствовал себя в Калифорнии... и дал себе слово писать возможно чаще, чтобы получать больше, — в этом нет ничего дурного; но когда я поближе познакомился с Вами и когда Вы стали для меня своим человеком, мнительность моя стала на дыбы, и работа в газете, сопряженная с получкой гонорара, потеряла для меня свою настоящую цену... я стал бояться,

чтобы наши отношения не были омрачены чьей-нибудь мыслью, что Вы нужны мне как издатель, а не как человек...» (14, 159).

Казалось бы, ситуация довольно обычная: гордый бедняк, оберегая духовную свою независимость, не желает пользоваться благодеяниями богатого друга. Но не прошло и трех лет, как эти денежные отношения гордого бедняка к богачу приняли парадоксальный, почти невероятный характер. Оказалось, что не Чехов пользуется щедротами своего богатого друга, как об этом упорно злословили в тогдашних газетно-журнальных кругах, а, напротив, богатый друг все больше и больше денег извлекает из дружбы с Чеховым.

Около двенадцати лет Суворин был почти монопольным издателем чеховских книг. Едва ли он стремился в данном случае к какой-нибудь чрезмерной наживе, но самый аппарат его издательской фирмы был поставлен так хищнически, что за все те годы, когда она печатала «Каштанку», «Хмурых людей», «Мужиков», «Детвору» и т. д., Чехов, по самым умеренным выкладкам, получил вдвое меньше того, что мог бы получить у другого издателя, особенно если принять во внимание, что Суворин, по своей всегдашней расхлябанности, издавал книги спустя рукава и с такими большими антрактами, которые были сущим разорением для автора.

В конце концов это стало ясно и Чехову, но он предпочел оставаться меценатом Суворина, лишь бы Суворин не сделался его меценатом[1]. Эта дружба, кроме огромных моральных убытков (так как газета Суворина в то время стала откровенно реакционной газетой), принесла ему тяжкий материальный ущерб. Зато когда дружба распалась, он мог с удовлетворением сказать, что в той атмосфере рабьего подхалимства, карьеризма и местничества, которая тогда окружала Суворина, ему, Чехову, единственному удалось сохранить до конца свое человеческое достоинство.

Такая же свобода от рабьих инстинктов — во всех его поступках, всегда.

Была у него незнакомая родня на Урале, и, когда проездом через Екатеринбург он захотел познакомиться с нею, обнаружилось, что все это — самодовольные и чванные люди. Тогда он написал своей сестре:

«Прасковью Парамеyовну, Настасью Тихоновну, Собакия Семеныча и Матвея Сортирыча видеть я не буду» (15, 67).

---

[1] «Если бы... я был хозяином своих книг, — писал он Лейкину в 1889 году, — то мои бы «В сумерках» и «Рассказы» теперь продавались бы не третьим изданием, а восемнадцатым» (14, 432).

И наотрез отказался от всякого с ними знакомства.

«Чехов был человек гордый», — вспоминает о нем театральный критик А. Кугель, с которым, по его же словам, автор «Чайки» не желал разговаривать, так как Кугель считался «грозою театров» и перед ним трепетали актеры и авторы пьес.

Такой же гордости требовал Чехов от всех.

«Зачем, зачем Морозов Савва пускает к себе аристократов? — возмущался он в одном позднем письме. — Ведь они наедятся, а потом... хохочут над ним, как над якутом. Я бы этих скотов палкой гнал» (19, 247).

К смирению и кротости он был совершенно не склонен. В том-то и заключалось редкое своеобразие его гармонического духовного облика, что, воспитав в себе беспредельную снисходительность к людям, он никогда не доводил ее до подобострастия, самоуничижения и кроткой уступчивости. Ибо чувство человеческого достоинства, добытое им с таким трудом, всегда было регулятором его поведения.

Каких только *надо* не было в том нравственном кодексе, которому он подчинил свою жизнь! Одна из его ранних анонимных статей заключает в себе требование «искренно радоваться всякому чужому успеху, так как всякий, даже маленький, успех есть уже шаг к счастью и к правде» (7, 506).

И вся его биография свидетельствует, что он ни разу не уклонился от этого почти неисполнимого правила: действительно приучил себя радоваться всякому чужому успеху. И вот два замечательных *надо,* которые он тотчас же после своей сахалинской поездки предъявил к себе с особенной требовательностью:

«Работать надо, а все остальное к черту. Главное — надо быть справедливым, а остальное все приложится» (15, 131).

VII

И было бы, конечно, очень странно, если бы, воспитывая себя, этот человек не пытался перевоспитать и других. Воспитывать всех окружающих было его излюбленным делом, причем он с удивительным простосердечием верил в педагогическую силу наставлений и проповедей, или, как он выражался, «нотаций».

«Судьба сделала меня нянькою, и я volens nolens[1] должен не забывать о педагогических мерах» (14, 376).

[1] Волей-неволей *(лат.).*

Даже флиртуя с красавицей Ликой Мизиновой, он среди всяких шуток и вздоров пишет ей такую нотацию:

«У Вас совсем нет потребности к правильному труду. Потому-то Вы больны, киснете и ревете и потому-то все Вы, девицы, способны только на то, чтобы давать грошовые уроки... В другой раз не злите меня Вашей ленью и, пожалуйста, не вздумайте оправдываться. Где речь идет о срочной работе и о данном слове, там я не принимаю никаких оправданий. Не принимаю и не понимаю их» (15, 412).

Даже своей жене он пишет в любовном письме:

«*Нельзя, нельзя* так, дуся, несправедливости *надо* бояться. *Надо* быть чистой в смысле справедливости, совершенно чистой» (19, 326).

Эти «нельзя» и «надо» он ставил пред всеми близкими в качестве непререкаемых заповедей, потому что такие же заповеди ставил всегда перед собой. Даже Леонтьеву-Щеглову пытался он — уже в самом конце своей жизни — внушить элементарные чувства самоуважения и гордости:

«Вас... волнуют гг. Буренин и К°, но зачем, зачем Вы около них, то есть зачем ставите себя в зависимое от них положение, отчего не уходите, если презираете? Не обижайте себя, милый Жан, не обижайте Вашего дарования... будьте свободны, вырвитесь на волю!..» (19, 220).

Это началось еще тогда, когда он был Антоша Чехонте. Трудно представить себе, что в то самое время, когда он именовал себя в письмах легкомысленнейшим из всех беллетристов, стремящимся «учинить какое-нибудь трулала», когда он устраивал у себя на дому «вакханалии» и вся его квартира, по выражению Щеглова, «так и сотрясалась от хохота», он вел тяжелую подспудную работу над перевоспитанием семьи.

«В нашей семье, — вспоминает его брат Михаил, — появились вдруг неизвестные мне дотоле резкие, отрывочные замечания: «Это неправда», «Нужно быть справедливым», «Не надо лгать» и так далее[1].

Так как с двадцатилетнего возраста он сделался кормильцем и главой всей своей обширной семьи, воспитанников у него оказалось немало: четыре брата, да сестра, да отец.

Сестра поддалась его воспитанию сразу. Отец, мелкий деспот, закоренелый в тиранстве, был тверд как кремень, но Чехов в конце концов перевоспитал и его. С братьями было труднее. Братья — даровитые люди, беллетрист Александр и живописец-жан-

[1] *М. П. Чехов.* Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М., 1960.

рист Николай — оказались дряблыми натурами, и напрасно Чехов обрушивал на них всю могучую свою педагогику, они трусливо убегали от нее, и оба погибли зря, растратив свои дарования впустую.

Их духовное банкротство служит наглядным свидетельством, какова была бы судьба их великого брата, если бы у него не было той дисциплины, которой он подчинил свою жизнь.

Характерно, что «нотации» почти всегда чередовались у него с безоглядными шутками, так что ничего постного, унылого, вегетарианского, ханжеского не было в этом упорном наставничестве. Его письма к брату Александру, если в них не говорится о делах, в огромном своем большинстве слагаются из двух элементов, казалось бы, невозможных ни в какой педагогике: из самых забубенных острот и самых суровых моральных сентенций. Сюжетов для этих сентенций у Чехова было множество, и порою весьма неожиданных. Узнав, например, что Александр увлекается южными яствами, Чехов настойчиво убеждает его:

«Не ешь, брат, этой дряни! Ведь это нечисть, нечистоплотство... По крайней мере, Мосевну (дочь Александра. — *К. Ч.*) не корми чем попало... Воспитай в ней хоть желудочную эстетику. Кстати, об эстетике. Извини, голубчик, но будь родителем не на словах только. Вразумляй примером... На ребенка прежде всего действует внешность, а вами чертовски унижена бедная внешняя форма... Кстати, о другого рода опрятности. Не бранись вслух. Ты и Катьку (кухарку. — *К. Ч.*) извратишь, и барабанную перепонку у Мосевны запачкаешь своими словесами» (13, 80). И т. д., и т. д., и т. д.

Трудно поверить, что это старшему брату читает нотацию младший. Но воля младшего доминировала в этой семье, и старшие считали естественным полное подчинение ей.

В письмах Александра к Антону есть очень любопытное признание. Александр был уже четырнадцатилетним верзилой, когда девятилетний Антон поступил в приготовительный класс. И вот этот приготовишка так гордо и строго обошелся со своим братом-подростком, что тот навсегда перестал ощущать себя старшим.

«Тут впервые, — пишет Александр, — проявился твой самостоятельный характер, мое влияние, как старшего по принципу, начало исчезать...»

Старшего это очень задело. Он не мог уступить своего авторитета без боя и, чтобы снова покорить себе младшего, «огрел» его жестянкою по голове. Младший побрел к отцу. Для чего? Очевидно, для того, чтобы пожаловаться. В этом не было никакого со-

мнения. Сейчас выйдет свирепый отец, и не миновать Александру порки. Но Антон не пожаловался. «Через несколько часов, — вспоминает в своем письме Александр, — ты величественно в сопровождении Гаврюшки прошел мимо дверей моей лавки с каким-то поручением фатера[1] и умышленно не взглянул на меня. Я долго смотрел тебе вслед, когда ты удалялся, и, сам не знаю почему, заплакал...»

Таким образом, влияние младшего брата на старшего началось еще с детских лет. И когда Александру, старшему, шел уже четвертый десяток, младший все еще делал попытки перевоспитать и облагородить его.

«В первое же мое посещение, — писал он Александру в 1889 году, — меня оторвало от тебя твое *ужасное*[2], ни с чем не сообразное обращение с Н[атальей] А[лександровной] и кухаркой. Прости меня великодушно, но так обращаться с женщинами, каковы бы они ни были, недостойно порядочного и любящего человека» (14, 276—277).

«Я прошу тебя вспомнить, — продолжает он в том же письме, — что деспотизм и ложь (отца. — *К. Ч.*) сгубили молодость твоей матери. Деспотизм и ложь исковеркали наше детство до такой степени, что тошно и страшно вспоминать. Вспомни те ужас и отвращение, какие мы чувствовали во время оно, когда отец за обедом поднимал бунт из-за пересоленного супа или ругал мать дурой... Деспотизм преступен трижды»[3] (14, 278).

Возможно, что эта неустанная проповедь все же хоть в малой степени обуздала беспутного «Сашечку», но Николай совершенно отбился от рук.

«Балалаечней нашего братца (Николая. — *К. Ч.*) трудно найти кого другого, — печалился Чехов. — И что ужаснее всего — он неисправим... Николка... шалаберничает; гибнет хороший, сильный русский талант, гибнет ни за грош» (13, 46—47).

Чехов пытается спасти и его и пишет ему письмо за письмом, и среди этих писем есть одно, наиболее подробное, где Антон Павлович дает в развернутой форме весь кодекс своей антимещанской морали. Хоть это письмо приводилось не раз, мы не можем не воспроизвести его в наиболее существенных выдержках, так как здесь четко вскрывается та дисциплина, которую применял он к себе самому.

---

[1] Ф а т е р (нем. Vater) — отец.

[2] Курсив Чехова. — *К. Ч.*

[3] Не может быть сомнения в автобиографичности такого рассказа, как «Тяжелые люди».

Как и всякий педагог по призванию, жаждущий облагородить себя и других, Чехов оптимистически верил в чудотворную власть педагогики. Его брат Михаил вспоминает, что в споре с В. А. Вагнером, известным зоологом, послужившим прототипом для фон Корена, Чехов горячо утверждал, что воспитание сильнее наследственности, что воспитанием мы можем победить даже дегенеративные качества человеческой психики, которыми, как думали в те времена, словно судьбой, предопределяются наши поступки.

Потому-то в 1886 году он и обратился к гибнущему Николаю с этим суровым письмом, которое и теперь может служить как бы курсом практической этики для многих нравственно шатких людей.

«Недостаток же у тебя только один, — говорится в письме. — Это — твоя крайняя невоспитанность...

Воспитанные люди, по моему мнению, должны удовлетворять следующим условиям:

1) Они уважают человеческую личность, а потому всегда снисходительны, мягки, вежливы, уступчивы... Они не бунтуют из-за молотка или пропавшей резинки; живя с кем-нибудь, они не делают из этого одолжения, а уходя, не говорят: с вами жить нельзя! Они прощают и шум, и холод, и пережаренное мясо, и остроты, и присутствие в их жилье посторонних...

2) Они сострадательны не к одним только нищим и кошкам. Они болеют душой и от того, чего не увидишь простым глазом... Они ночей не спят, чтобы помогать Полеваевым, платить за братьев-студентов, одевать мать.

3) Они уважают чужую собственность, а потому и платят долги.

4) Они чистосердечны и боятся лжи, как огня. Не лгут они даже в пустяках. Ложь оскорбительна для слушателя и опошляет в его глазах говорящего. Они не рисуются, держат себя на улице так же, как дома, не пускают пыли в глаза меньшей братии. Они не болтливы и не лезут с откровенностями, когда их не спрашивают... Из уважения к чужим ушам, они чаще молчат.

5) Они не уничижают себя с той целью, чтобы вызвать в другом сочувствие. Они не играют на струнах чужих душ, чтоб в ответ им вздыхали и нянчились с ними. Они не говорят: «Меня не понимают!» или: «Я разменялся на мелкую монету!»... потому что все это бьет на дешевый эффект, пошло, старо, фальшиво...

6) Они не суетны. Их не занимают такие фальшивые бриллианты, как знакомства с знаменитостями, рукопожатие пьяного Плеваки, восторг встречного в Salon'e, известность по портер-

ным... Они смеются над фразой: «Я представитель печати!!», которая к лицу только Родзевичам и Левенбергам. Делая на грош, они не носятся со своей папкой на сто рублей и не хвастают тем, что их пустили туда, куда других не пустили... Истинные таланты всегда сидят в потемках, в толпе, подальше от выставки... Даже Крылов сказал, что пустую бочку слышнее, чем полную...

7) Если они имеют в себе талант, то уважают его. Они жертвуют для него покоем, женщинами, вином, суетой... Они горды своим талантом. Так, они не пьянствуют с надзирателями мещанского училища и с гостями Скворцова, сознавая, что они призваны не жить с ними, а воспитывающе влиять на них. К тому же они брезгливы...

8) Они воспитывают в себе эстетику. Они не могут уснуть в одежде, видеть на стене щели с клопами, дышать дрянным воздухом, шагать по оплеванному полу, питаться из керосинки. Они стараются возможно укротить и облагородить половой инстинкт... Они не трескают походя водку, не нюхают шкафов, ибо они знают, что они не свиньи. Пьют они, только когда свободны, при случае... Ибо им нужна mens sana in corpore sano[1].

И т. д. Таковы воспитанные... Чтобы воспитаться и не стоять ниже уровня среды, в которую попал, недостаточно прочесть только Пиквика и вызубрить монолог из Фауста. Недостаточно сесть на извозчика и поехать на Якиманку, чтобы через неделю удрать оттуда...

Поездки на Якиманку и обратно не помогут. Надо смело плюнуть и резко рвануть. Иди к нам, разбей графин с водкой и ложись читать... хотя бы Тургенева, которого ты не читал... ...самолюбие надо бросить, ибо ты не маленький... 30 лет скоро! Пора!

Жду... Все мы ждем...» (13, 196—198).

В этом письме освещен, как прожектором, тот изумительный педагогический метод, при помощи которого Чехов воспитывал себя самого. И если чудом представляется нам этот юношеский кодекс морали, в тысячу раз чудеснее то обстоятельство, что Чехову удалось подчинить этому кодексу всю свою жизнь, что каждое правило, которое изложено им в этом письме, не осталось на бумаге, как часто бывает со всеми подобными правилами, но было выполнено им до конца, и так как ни в тогдашней общественной жизни, ни в окружающих людях он не мог найти для своего самовоспитания ни малейшей опоры, он должен был искать эту опору только в себе самом. Предъявлять к себе труднейшие, почти невыполнимые требования может, конечно, каждый, но неу-

[1] Здоровый дух в здоровом теле *(лат.)*.

коснительно выполнять их в течение всей своей жизни может лишь тот, у кого самый твердый характер, самая могучая воля.

Наконец-то я могу произнести эти слова: *могучая воля*. С каким удовольствием вписываю я их сюда, в мою книжку! Все, что было сказано до сих пор, говорилось с единственной целью заявить наконец эту еретическую правду о Чехове и продемонстрировать ее с такой наглядностью, чтобы даже несмышленые поняли, что основой основ его личности была могучая, гениально упорная воля. Эта воля сказывалась в каждом факте его биографии и раньше всего, как мы видели, в том, что, создав себе с юности высокий идеал благородства, он властно подчинил ему свое поведение. В России было много писателей, жаждавших построить свою жизнь согласно велениям совести: и Гоголь, и Лев Толстой, и Некрасов, и Лесков, и Глеб Успенский, и Гаршин, и мы восхищаемся их тяготением к «правильной», праведной жизни, но даже им этот нравственный подвиг был иногда не под силу, даже они порою изнемогали и падали. А с Чеховым этого, кажется, никогда не бывало: стоило ему предъявить к себе то или иное требование, которое диктовала ему его совесть, и он выполнял его.

«Я презираю лень, как презираю слабость и вялость душевных движений» (17, 59), — сказал он сам о себе. И мы только что видели это своими глазами: едва в конце восьмидесятых годов он пришел к убеждению, что его художественная деятельность не нужна для России, он круто оборвал ее в то самое время, когда она несла ему славу и прочие житейские блага, в которых он так сильно нуждался.

«Я еду — это решено бесповоротно» (15, 15), — писал он Плещееву накануне сахалинской поездки, ибо все его решения всегда носили бесповоротный характер. «Решить для него — значило сделать», — свидетельствует о нем Игнатий Потапенко. Необходима была железная воля, чтобы, испытывая невыносимые муки от езды по бездорожью Сибири, не повернуть откуда-нибудь из Томска домой, а проехать до конца все одиннадцать тысяч верст. Но ярче всего эта могучая воля сказывается в писательстве Чехова. Великолепная самостоятельность всех его вкусов и мнений, его дерзкое презрение к тогдашним интеллигентским — уже окостенелым — идеалам и лозунгам, которое так отпугнуло от него кружковую либеральную критику, деспотически требовавшую, чтобы он подчинял свое вольное творчество ее сектантским канонам, — какой нужен был для этого сильный характер!

Какая, в самом деле, нужна была сила духа, чтобы среди нетерпимых, узколобых людей, воображающих себя либералами, развернуть свое знамя, на котором написано крупными буквами:

«Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индиферентист... Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах, и мне одинаково противны как секретари консисторий[1], так и Нотович с Градовским. Фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке, в литературе, среди молодежи. Мое святое святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода — свобода от силы и лжи» (14, 177).

Как бы мы ни оценивали этот вызов эпохе, этот бунт против ее святынь и канонов, — а жизнь очень скоро показала, что вся эта свобода была иллюзорной, — мы должны признать, что в ту пору нужна была неслыханная смелость для такого отстаивания личной свободы. Пусть даже впоследствии выяснилось, что Чехов был во многом неправ, эта внутренняя свобода убеждений и верований была отвоевана им навсегда и чувствовалась всеми до конца его дней как одна из привлекательнейших черт его личности.

Это ощущал в нем Горький, который писал ему с удивлением и радостью:

«Вы, кажется, первый свободный и ничему не поклоняющийся человек, которого я видел».

«Между нами Вы — единственно вольный и свободный человек, и душой, и умом, и телом вольный казак, — писал ему Владимир Тихонов в восьмидесятых годах. — Мы же все «в рутине скованы, не вырвемся из ига».

«Первый свободный человек», «единственный свободный человек» — сколько нужно было смелости, чтобы в тогдашней России заслужить такое почетное звание.

Свобода Чехова от тирании готовых идей и общепризнанных догматов всякому бросалась в глаза. Даже юный московский студент А. Тугаринов, не отличавшийся большой проницательностью, и тот в одном из своих писем к нему не мог не отметить этой чудесной и редкостной особенности его дарования.

«Главный элемент творчества (говорится в письме. — *К. Ч.*) – чувство личной свободы, — чего нет у русских авторов», — замечает Ваш профессор Николай Степанович из «Скучной истории». Очевидно, профессор не читал Вас...»[2]

То есть из русских писателей вы один обладаете личной свободой.

---

[1] К о н с и с т о р и я — главная канцелярия церковного ведомства.

[2] Письмо от 7 марта 1898 г. «Из архива А. П. Чехова». Публикация Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина.

О том же говорил Чехову беллетрист В. Л. Кигн (Дедлов) в письме от 21 ноября 1903 года:

«Что касается самого важного для крупного таланта, сметь быть правдивым, так это свойство у Вас все растет. Вы смотрите жизни прямо в глаза, не мигая, не бегая глазами. Вы смотрите своими глазами, думаете своей головой, не слушая, что говорят о жизни другие, не поддаваясь внутреннему искушению видеть то, что хотелось бы видеть. Это искусство самое трудное, а в авторах самое редкое».

Иван Бунин в своих воспоминаниях о Чехове тоже восхищается его духовной свободой и говорит, что в основе этой свободы было великолепное спокойствие Чехова. «Может быть, именно оно, — пишет Бунин, — дало ему в молодости возможность не склоняться ни перед чьим влиянием и начать работать так беспритязательно и в то же время так смело, без всяких контрактов со своей совестью».

Мне сдается, что одного спокойствия для этого мало: чтобы в рабьем обществе завоевать себе максимум возможной в ту пору свободы, нужна была раньше всего необыкновенная, упорная воля. И разве не такая же воля ощущается в нем как в писателе, как в новаторе литературного стиля! Замечательно, что нигде, ни в беседах, ни в письмах, он ни разу не назвал себя новатором. Между тем и в драме, и в беллетристике он произвел революцию и бился за созданную им новую форму нисколько не меньше, чем, например, Золя за свою. В драме ему было бы очень нетрудно угодить общепринятым вкусам: он виртуозно владел внешней динамикой быстрого действия и вообще всеми ходовыми театральными формами, но он властно отверг эти формы и, не сделав ни малейшей уступки, завоевал себе право на собственный стиль.

Даже в самом лаконизме его творчества, этих стальных конструкциях, которые делают короткий рассказ динамичнее любого романа, в его власти над словом, в том, как смело и победоносно распоряжается он своим материалом, чувствуется напряженная мускулатура гиганта.

Всюду, везде, до конца — несгибаемая, могучая воля.

Эта воля наглядно сказалась даже в языке его книг.

Язык его ранних писаний отличается большими погрешностями. Чехов в течение нескольких лет систематически избавлялся от них. И здесь, в усовершенствовании языка, одно из самых удивительных чудес его творчества. В самом деле, невозможно понять, как этот южанин, в юности лишенный вкуса, совершенно оторванный от стихии того языка, на котором писали Толстой и Тургенев, не знавший элементарных его законов и требований,

стал после пяти-шести лет поденной литературной работы недосягаемым мастером русского слова, раз навсегда овладевшим тайнами его причуд и оттенков?

Именно как властелин русской речи он возвысился над всеми другими современными авторами и стал непререкаемым авторитетом, учителем для младшего поколения писателей: для Горького, Бунина, Куприна, Леонида Андреева.

Еще так недавно, в самом начале восьмидесятых годов, в писаниях молодого Чехонте читателей не могли не коробить такие уродливые провинциализмы, как

«она *выглядывает* стройной» (1, 361),
«она скучает *за* мной» (12, 10),
«*одел* фрачную пару» (5, 383),
«дамы *одели* шали» (6, 508),
«*займите* мне сто рублей» (1, 171),
«*занимала* нам во все лопатки деньги» (1, 200),
«*злодеями* обуял панический страх» (2, 339),
«Кузьма Егоров подходит к Стукотею, *нагинает* его» (1, 240),
«*похилившееся* крыльцо» (4, 525),
«*спускался* вуаль» (1, 325),
«*квадратный* сажень» (1,373),
«*сильная* хмель» (4, 69) и т. д., и т. д., и т. д.

От большинства этих оборотов и слов так и разит южнорусским мещанством. Это тот чуждый северянам, искаженный язык, который Чехов впитал в себя с самого раннего детства. Он слышал этот язык и в семье, и на улице. Другого языка он не знал.

Вдобавок ко всему этому его ранние вещи, написанные с безоглядною скоростью, изобиловали, как и всякая скоропись, неряшливыми, нескладными фразами:

«физиономия... *кивнула губами*» (1, 248),
«удары *друг друга* по спине» (1, 371),
«говорить *на* жениха «ты» (1, 220),
«*жестикулируя... лицом*» (2, 76),

и даже:

«*Красивейшая* женщина, *полная красоты*» (1, 249),
«*Соединять воедино*» (1, 169).

Вообще в лексиконе раннего Чехова то и дело зияли прорехи. Смешивая, например, слово «статист» со словом «статистик», он говорил, что статисты не подсчитали количества женщин, обитающих в одном городке (1, 368).

Кто бы мог ожидать, что пройдет всего несколько лет, и этот словесный неряха достигнет такого совершенства в обладании русскою речью, что станет одним из величайших стилистов, чья

проза к концу восьмидесятых годов по лаконичности языка, по изобретательной силе и, главное, по благородному изяществу стиля может быть приравнена к пушкинской.

История нашей литературы не знает другого примера такого разительного перерождения писательской личности. Даже между ранними виршами молодого Некрасова и его позднейшими стихами не лежит такая глубокая пропасть, как между первыми и позднейшими произведениями Чехова. Безвкусица заменилась у него строгим, взыскательным вкусом, неряшливый словарь — классически-благородным, музыкальным и ясным до хрустальной прозрачности.

Еще одно свидетельство гениально-настойчивой воли писателя, направленной на самовоспитание, на неослабную дисциплину ума.

И если бы мы ничего не знали о Чехове, а только проследили бы по его переписке, как он в предсмертные месяцы, наперекор своей страшной болезни, снова и снова садится за стол и между приступами тошноты, кровохарканья, кашля, поноса пишет холодеющей, белой, как из гипса, рукой свою последнюю пьесу — по две строчки в день, да и то с перерывами, так что рукопись по целым неделям лежит у него на столе, а он глядит на нее издали, томится и мается и не может вписать в нее ни единого слова и все же заканчивает работу в назначенный срок, все же побеждает свои немощи творчеством, — если бы мы видели Чехова только в эти предсмертные месяцы, мы и тогда убедились бы, что это — героически волевой человек. Писание «Вишневого сада» в тех условиях, в каких происходило оно, представляло для него такие же непреодолимые трудности, как и поездка на каторжный остров, — но и там и здесь он не отступил перед ними. «Слабость и вялость душевных движений» были чужды ему даже у края могилы.

VIII

Но почему я так много толкую об этом? Разве это не очевидно для каждого? В том-то и чудо, что нет. Если бы я вздумал цитировать те статьи и брошюры о Чехове, где его изображали «слабовольным», «пассивным», «бесхарактерным», «недеятельным», «вялым», «бессильным», «анемичным», «инертным», «дряблым», мне понадобились бы сотни страниц. Вся критика восьмидесятых, девяностых годов только и долбила об этом.

Даже люди, лично его знавшие, как, например, Н. М. Ежов (которого, впрочем, сам Чехов считал глуповатым), то и дело пи-

сали о нем: «Как человек бесхарактерный...», «Он, как всякий слабый человек...».

Даже к выпущенному в 1929 году полному собранию его сочинений была приложена большая статья, где вся характеристика Чехова сводится именно к этому. Статья долго служила введением ко всему творчеству Чехова, и в ней было черным по белому сказано, что Чехов и в жизни, и в творчестве был человеком «безвольным» (!), «пассивно-сенситивным» (?), «впечатлительной и слабой (?!) натурой».

Эта статья, основанная на полном пренебрежении к истине, написана вульгарным социологом В. М. Фриче, который пытался подкрепить свою злую неправду о бесхарактерности и безволии Чехова анекдотически нелепой подтасовкой цитат.

Неправда эта дожила до нашей эпохи. Даже такой осторожный и, казалось бы, авторитетный ученый, как профессор Н. К. Пиксанов, и тот в своем предисловии к переписке Короленко и Чехова пишет словно о факте, не требующем никаких доказательств, что Чехов был «болезненно вял» (?!), что он «избегал (?) вмешиваться (!) во внешнюю (!) жизнь» (!) и что в этом отношении он будто бы антипод Короленко[1].

Если слова «болезненно вял» необходимо понять в том смысле, что Чехов во время болезни становился физически слаб, то ведь это бывает со всеми больными, хотя Чехов, как мы только что видели, упорным напряжением воли преодолевал даже свой страшный недуг, а если слова «болезненно вялый» приклеиваются в данном случае к Чехову как некий постоянный эпитет, то следовало бы отклеить его возможно скорее, так как, повторяю, этот несуразный эпитет находится в кричащем противоречии со всеми фактами биографии Чехова. Лишь при полном незнании этих фактов достопочтенный ученый мог так далеко отклониться от истины.

Об эпохе Чехова принято говорить, будто это эпоха сплошного безволия, хилости, окоченения, косности интеллигентских кругов. Это справедливо, но только отчасти: в России никогда не могло быть сплошного безволия; не забудем, что именно восьмидесятые годы дали русскому обществу таких несокрушимых людей, как Миклухо-Маклай, Пржевальский, Александр Ульянов и — Чехов.

Я так много распространяюсь об этом, ибо из дальнейшего нам предстоит убедиться, что человеческая воля, как величайшая

---

[1] *А. П. Чехов* и *В. Г. Короленко*. Переписка. Редакция Н. К. Пиксанова. Музей имени А. П Чехова в Москве. 1923.

сила, могущая сказочно преобразить нашу жизнь и навсегда уничтожить ее «свинцовые мерзости», есть центральная тема всего творчества Чехова и что сказавшаяся в его книгах необычайная зоркость ко всяким ущербам, надломам и вывихам воли объясняется именно тем, что сам он был беспримерно волевой человек, подчинивший своей несгибаемой воле все свои желания и поступки.

Я исходил из уверенности, что внутренний смысл настойчивой чеховской темы о роковых столкновениях волевых и безвольных людей гораздо отчетливее уяснится для нас, если мы твердо усвоим, что этой же темой была насыщена и его биография.

В последующих этюдах, посвященных писателю, когда мы будем говорить об эпохе, которая его создала, мы увидим, что эта чеховская тема о борьбе человеческой воли с безволием есть основная тема той эпохи. Потому-то Чехов и сделался наиболее выразительным писателем своего поколения, что его личная тема полностью совпала с общественной.

И так как с этой темой неразрывно связана другая тема восьмидесятых годов — о праве человеческой личности уйти от социальной борьбы с уродствами, жестокостями и неправдами окружающей жизни, — я, прежде чем говорить о творчестве Чехова, счел необходимым показать, что в нем самом, в его жизненной практике, во всех его отношениях к людям не только не было ни тени равнодушия, но, напротив, его деятельное вмешательство в жизнь было так интенсивно, что рядом с ним многие из тогдашних писателей кажутся какими-то Обломовыми.

IX

— Думал, значит, себе на пользу, но нет, погоди, на свете неправдой не проживешь.

Сотский в рассказе «По делам службы»

Здесь будет уместно отметить еще одну чудесную черту в психическом облике Чехова. Черта эта определяла собою характер всего его творчества. Эту черту я назвал бы: максимализм правдивости.

Даже общепринятую, мелкую, казалось бы, безобидную ложь он преследовал с необычайной суровостью.

Об этом свидетельствуют все его книги.

У него есть, например, откровенно тенденциозный рассказ «Именины» (1888), все содержание которого сводится к единст-

венной заповеди: не лги никому, никогда, ни при каких обстоятельствах.

Это даже не рассказ, а моральная притча о том, как смертельно опасна и пагубна самая невинная ложь. Здесь все до единого лгут. Лжет консерватор, и лжет либерал, гости лгут хозяевам, хозяева — гостям и друг другу. Какая-то эпидемия лжи, круговая порука лжецов.

«К чему я улыбаюсь и лгу?» — негодует сама на себя героиня этой повести Ольга Михайловна.

Но инерция общей лжи гораздо сильнее человека, человек не властен противиться ей, и вот, подчиняясь этой могучей инерции, беременная женщина долгалась до того, что ее фальшивое радушие вконец изнурило ее, результатом чего и явился мертворожденный ребенок.

Такова схема этой дидактической повести, а мы уже видели на предыдущих страницах, что Чехов, вопреки застарелому мнению о нем, будто он — бесстрастный художник, замкнувшийся в чистом искусстве, очень любил воспитывать, обличать, поучать, проповедовать и вообще был одним из самых тенденциозных писателей. Недаром в жизни, в быту, во всех своих отношениях к близким он, как мы знаем, всегда тяготел к этой роли наставника, педагога, исправителя нравов.

Его дидактики упорно не замечали читатели восьмидесятых, девяностых годов, потому что он не выпячивал ее, как это требовалось литературным каноном предыдущей эпохи, но нам, его детям и внукам, до очевидности ясно, что в огромном большинстве его книг слышится учительный голос.

Правда, порою нужна была особая чуткость, чтобы услышать и уразуметь этот голос, но бывали у Чехова и очень элементарные повести, доступные самым наивным умам, и там его дидактика была обнажена до предела.

Такова, например, «Попрыгунья». Здесь выведен русский ученый, который так изумительно скромен, что даже его жена, суетная, мелко честолюбивая женщина, вечно льнувшая ко всяким знаменитостям, и та до самой его смерти не могла догадаться, что он-то и есть великий человек, знаменитость, герой, гораздо более достойный ее поклонения, чем те полуталанты и псевдоталанты, которых она обожала.

Бегала за талантами всюду, искала их где-то вдали, а самый большой, самый ценный талант был тут, в ее доме, рядом, и она прозевала его! Он — воплощенная чистота и доверчивость, а она предательски обманула его — и тем загнала его в гроб. Виновница его смерти — она.

Здесь, как и в «Именинах», даже самая малая, самая тривиальная, самая, казалось бы, невинная ложь неминуемо ведет к катастрофе.

Вы думаете, это пустяк, что хорошая женщина поддалась той инерции лжи, которая царит в ее доме, с утра до вечера лжет и фальшивит, принимая праздничных гостей? Нет, потому что она по вине этой мелкой лжи совершает убийство, отнимает жизнь у родного ребенка. И вы думаете, это пустяк, что взбалмошная, ничтожная женщина лжет своему любящему мужу? Нет, потому что своею ложью и душевною дрянностью она опять-таки совершает убийство, заставляет его пренебречь своей жизнью ради ее тряпок и причуд.

Оба рассказа написаны для того, чтобы убедить нас при помощи наглядных ситуаций и образов, что даже минимальный обман влечет за собой грозные катастрофы и бедствия.

И чеховская повесть «Дуэль» есть такая же пламенная апология правды. Ее главный герой Лаевский в припадке покаяния говорит о себе, что вся его жизнь «ложь, ложь и ложь» (7, 411). Преодолев эту ложь, он утешает себя бодрой надеждой на неизбежное торжество справедливости. «В поисках за правдой, — думает он, — люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, *доплывут до настоящей правды*» (7, 429).

Здесь Чехов не признавал никаких компромиссов. Еще незрелым юнцом он напечатал довольно нескладный рассказ «Он и она», в котором попытался отнестись снисходительно к некоему моту и пьянице — лишь за то, что тот был боевым правдолюбцем, никогда не мирившимся с ложью.

За это жена героя прощает ему все прегрешения.

«Когда кто-нибудь, — говорит она, — (кто бы то ни было) скажет ложь, он поднимает голову и, не глядя ни на что, не смущаясь, говорит:

— Неправда!

Это его любимое слово... Не всякий умеет сказать это хорошее, смелое слово, а муж мой произносит его везде и всегда» (1, 367).

Рассказ написан неумелой рукой, и, может быть, поэтому в нем с особенной прямолинейностью высказана заветная мысль писателя: человек должен «всегда и везде» бросать в лицо кому бы то ни было «хорошее, смелое слово»: «Неправда!»

Сам Чехов в те юные годы тоже охотно прощал человеку все слабости, если замечал у него такое же пристрастие к правде. Су-

ществовал в Москве исписавшийся, вечно нетрезвый стихотворец Лиодор Пальмин, и, конечно, многим казалось нелепостью, что Чехов отдает ему столько часов своего воистину драгоценного времени.

Чехов в одном из писем объяснил эту странность так:

«...можете быть уверены, что за все 3—4 часа беседы Вы не услышите ни одного слова лжи» (13, 168).

«Ложь» было самым ругательным словом в чеховском словаре.

«Что за ужас иметь дело со лгунами! — писал он одному из таких же лгунов о каком-то художнике, пытавшемся продать ему имение. — ...Продавец художник лжет, лжет, лжет без надобности, глупо — в результате ежедневные разочарования. Каждую минуту ждешь новых обманов... Художник делает вид, что предан мне всей душой, но в то же время учит мужиков обманывать меня» (15, 333).

И замечательно: почти все его разочарования в людях, к которым он был искренне привязан в ранние годы своей писательской жизни — а таких разочарований выпало ему на долю немало, — объясняются именно тем, что эти люди в огромном своем большинстве оказались далеко не такими приверженцами полной и безоглядной правдивости, какими он считал их вначале. Каждый из них отталкивал его от себя своей лживостью. Всякий свой разрыв с ними он мотивировал тем, что они оказались лгунами.

Раньше всего «затрещала» его привязанность к Лейкину, редактору журнала «Осколки», в котором Чехов усердно сотрудничал еще со студенческих лет. Присмотревшись к нему несколько ближе, Чехов писал своему старшему брату:

«...скотина, чуть не задавил меня своею ложью».

И снова через месяц:

«...Хромому черту не верь. Если бес именуется в Св[ященном] писании отцом лжи, то нашего редахтура можно именовать, по крайней мере, дядей ее» (13, 170).

«Вообще лгун, лгун и лгун» (13, 171).

Та же причина заставила Чехова порвать с Григоровичем, к которому он на первых порах отнесся, как известно, с порывистой и почтительной нежностью.

«Ваше письмо, мой добрый, горячо любимый благовеститель, — писал он Григоровичу в середине восьмидесятых годов, — поразило меня как молния... Как Вы приласкали мою молодость, так пусть Бог успокоит Вашу старость» (13, 191).

Но прошло несколько лет, и Чехов стал писать о своем «благовестителе» так:

«Те, которые давали обед приезжавшему Григоровичу, говорят теперь: как много мы лгали на этом обеде и как много *он*[1] лгал» (16, 118).

И в другом:

«Вчера приходил Григорович... врал» (15, 149).

И снова:

«Врет он» (15, 136).

Об одной из своих пьес, находившихся в то время в руках Григоровича, Чехов иронически спрашивал:

«...не сгорела ли она со стыда за ложь Григоровича?» (14, 419).

И сделал из всего этого единственный вывод:

«Был когда-то... Григорович, да сплыл» (14, 409).

Это написал он поэту Плещееву, к которому долго относился с такой же сыновней привязанностью. Но когда Плещеев, получив на старости лет очень большое наследство, стал разыгрывать из себя чванного барина, когда оказалось, что он тоже далек от чеховского идеала правдивости, Чехов отошел и от него.

«Плещеева к черту!» — писал он в 1890 году (15, 131).

«Это гроб, а гробы тем скучнее, чем богаче они убраны» (15, 388).

«Надо быть большой овцой, чтобы серьезно относиться к его симпатиям и верить в его дружбу» (15, 400).

Это он написал своему другу Суворину, не предвидя, что через несколько лет придется написать то же самое и о нем, о Суворине, к которому он на первых порах надолго прилепился душой, неизменно восхищаясь его «искренностью», «страстью», «чуткостью» (14, 135). Лишь к середине девяностых годов ему мало-помалу удалось разглядеть, что это — падший, растленный, циничный и, главное, фальшивый старик, весь продавшийся реакционному лагерю, не стоивший ни одного из тех простодушно-доверчивых писем, которые Чехов писал ему в таком изобилии.

В конце концов его окончательное суждение об «искреннем», «страстном» и «чутком» Суворине свелось все к тому же беспощадному приговору, который был вынесен им и другим своим недавним друзьям:

«Суворин лжив, ужасно лжив, особенно в так называемые откровенные минуты» (19, 43).

---

[1] Курсив Чехова. — *К. Ч.*

Конечно, были и другие причины, которые заставили его порвать приятельские связи с Сувориным, но можно ли сомневаться, что «ужасная лживость» его бывшего друга сыграла здесь не последнюю роль?

Вообще большой, до сих пор не разгаданной загадкой представляется то обстоятельство, что Чехов, такой зоркий психолог, так долго не мог разобраться в тех людях, которые окружали его, и лишь потом, словно внезапно прозревший, увидел, что верить в их дружбу немыслимо.

«Новых привязанностей нет, — признавался он в 1892 году, — а старые ржавеют мало-помалу и трещат под напором всесокрушающего времени» (15, 454).

Правда, с некоторыми из своих прежних друзей он все еще по привычке продолжал переписываться, но душевная тональность его переписки стала совершенно иной. И оттого так разительно непохожи последние три тома его писем на первые три. Словно написаны другим человеком,

Из присущей ему деликатности он нередко сохранял в письмах этого второго периода видимость былого дружелюбия, — но уже никому не писал нараспашку, стал холоднее и замкнутее, и, главное, повторяю, из его писем совершенно исчезла та богатая словесная живопись, которой буквально сверкали первые три тома, — вплоть до середины девяностых годов. Там он был готов без конца рисовать для друзей и родных все, что ни попадется ему на глаза: крестный ход, казацкую свадьбу, вагонного попутчика, степь; здесь — ни красок, ни образов, словно ему уже не с кем делиться щедротами своей чеховской живописи. Письма стали корректны, деловиты и кратки.

Нужно ли говорить, что то горькое разочарование в своих прежних друзьях, которое ему довелось испытать, всякий раз вызывало в нем мучительную душевную боль?

«Меня окружает, — писал он сестре 14 января 1891 года, — густая атмосфера злого чувства, крайне неопределенного и для меня непонятного. Меня кормят обедами и поют мне пошлые дифирамбы и в то же время готовы меня съесть. За что? Черт их знает. Если бы я застрелился, то доставил бы этим большое удовольствие девяти десятым своих друзей и почитателей. И как мелко выражают свое мелкое чувство!.. Не люди, а какая-то плесень» (15, 148—149).

Окончательно он убедился в злостном двуличии этих людей в тот убийственный для его гордости день, когда на петербургских казенных подмостках так громко провалилась его «Чайка»,

«Те, — писал он, — с кем я до 17 окт[ября] дружески и прия-

тельски откровенничал, беспечно обедал, за кого ломал копья (как, например, Ясинский), — все эти имели (в зрительном зале. — *К. Ч.*) странное выражение, — ужасно странное» (16, 413).

То было выражение злорадства. Как и всяким завистникам, этим людям было чрезвычайно приятно тяжкое горе того, кому до той поры изъявляли притворную преданность.

Не странно ли, что Чехов лишь к середине девяностых годов окончательно убедился в двуличии этих людей и понял, что даже подруга его сестры, поэтесса, над которой он до недавнего времени так благодушно подтрунивал, тоже пропитана лживостью: «Она хитрит, как черт, но побуждения так мелки, что в результате выходит не черт, а крыса» (16, 207).

Словом, приближаясь к концу своей литературной дороги, Чехов мог бы с полным правом сказать о себе то, что позднее было сказано другим великим правдолюбцем — Ал. Блоком:

Было время надежды и веры большой —
Был я прост и доверчив, как ты.
Шел я к людям с открытой и детской душой,
Не пугаясь людской клеветы.
А теперь тех надежд не отыщешь следа,
Все к далеким звездам унеслось.
И к кому шел с открытой душою тогда,
От того отвернуться пришлось.

До какого лицемерия доходили мнимые друзья и почитатели Чехова, мне привелось убедиться, когда, приехав в Петербург за год до смерти писателя, я в несколько дней перезнакомился и с Щегловым-Леонтьевым, и с Ясинским, и с Гнедичем, и с Тихоновым-Луговым, и с Альбовым, и с Баранцевичем, и с другими представителями той писательской группы, которая казалась мне наиболее близкою к Чехову. Меня сильно удивила ее ничем не прикрытая враждебность к нему. Только Владимир Алексеевич Тихонов и Василий Иванович Немирович-Данченко говорили о нем с непритворным сочувствием. Остальные были явно ущемлены его славой.

В июле 1896 года Владимир Тихонов, как мы недавно узнали, писал о Чехове в своем дневнике:

«А сколько завистников у него между литераторами завелось: Альбов, Шеллер, Голицын, да мало ли!.. А некоторые из них, например, мой брат, мне просто ненавистен за эту зависть и вечное хуление имени Чехова. Но кто мне всех противнее... так это И. Л. Леонтьев (Щеглов): ведь в самой преданной дружбе перед

Чеховым рассыпался, а теперь шипеть из-за угла начал. Бесстыдник!»[1]

Владимир Тихонов был гораздо талантливее своего самовлюбленного брата — Алексея Лугового, автора претенциозных романов, очень обижавшегося, если при нем хвалили, например, Льва Толстого. Он совершенно искренне считал себя непризнанным гением. Когда в разговоре с ним я стал изливать свой восторг перед Чеховым, он насупился и сердито сказал: «Дутая знаменитость!» И поспешил перевести разговор на другое.

Весною 1899 года Горький писал о Чехове: «Как скверно и мелочно завидуют ему разные «собратья по перу», как они его не любят»[2].

О том, как относятся к нему все эти Ясинские, Луговые, Михайловы-Шеллеры, Чехов понял с большим запозданием. Сам он был так непричастен ко лжи, что всякий раз, когда ему случалось натолкнуться на ложь окружающих, удивлялся ей, как большой неожиданности. И каждый, кого уличал он в обмане, переставал существовать для него.

Людям заурядной житейской морали такое требовательное правдолюбие Чехова не могло не казаться чрезмерным.

Особенно ненавидел он фразистость, напыщенность речи. Когда в его рассказе «Бабье царство» милая Анна Акимовна, жаждущая искренних и простых отношений с людьми, приезжает к безработному чиновнику Чаликову, чтобы спасти его от нищеты, Чаликов произносит фальшивые, театральные фразы:

«— Ручку! Ручку святую!.. Сон! Прекрасный сон! Дети, разбудите меня!.. Провидение услышало нас! Пришла наша избавительница, наш ангел...».

«Что он ломается? — подумала Анна Акимовна с досадой» — и тотчас же решила про себя: «не дам я им полторы тысячи» (8, 301—302).

И дала рублей сорок, не больше.

То есть оштрафовала его за фальшивость речей.

«Выкиньте слова «идеал» и «порыв». Ну их!» — советовал Чехов одной юной писательнице (15, 320).

В каждой напыщенной речи ему виделась ложь.

«Ты пишешь, — писал он жене, — что ровно трое суток будешь держать меня в своих объятиях. А как же обедать или чай пить?» (20, 75).

---

[1] Из дневника *В. А. Тихонова.* — Сб.: Литературное наследство. Т. 68. М., 1960.

[2] *А. М. Горький.* Письма к Е. П. Пешковой. М., 1955.

Шутка была благодушная, но в ней сказалась обычная ненависть Чехова к пышным излияниям чувств, искажающим реальную правду подлинных людских отношений[1].

Часто он видел ложь даже там, где, на поверхностный взгляд, не было никакого нарушения истины. Ибо даже истина, настаивал он, может ощущаться как ложь, если она внушена человеку каким-нибудь фальшивым побуждением.

Изолгавшаяся мать обманутого жизнью подростка (в рассказе «Володя») нисколько не грешит против правды, когда сообщает соседям о своем близком родстве с одной генеральской семьей. Володя, по словам Чехова, «знал отлично, что maman говорит правду; в ее рассказе... не было ни одного слова лжи, но тем не менее, все-таки (продолжает Чехов. — *К. Ч.*) он чувствовал, что она лжет. Ложь чувствовалась в ее манере говорить, в выражении лица, во взгляде, во всем.

— Вы лжете! — повторил Володя и ударил кулаком по столу с такой силой, что задрожала вся посуда и у maman расплескался чай. — Для чего вы рассказываете про генералов и баронесс? Все это ложь!» (6, 159).

Даже правда, по убеждению Чехова, может ощущаться как ложь, если за этой правдой скрываются какие-нибудь лицемерные помыслы.

Таков был чеховский максимализм правдивости.

X

Этот максимализм правдивости сослужил Чехову великую службу в его борьбе (как сказал бы Белинский) с «гнусной расейской действительностью».

Когда в 1888 году Чехов начал свой великий поход против лжи, царившей во всех жизненных отношениях тогдашних лю-

[1] У него в его произведениях, на этих тысячах и тысячах страниц, я нашел всего лишь одну напыщенную и звонкую фразу, чуждую его суровой поэтике. Это риторическая фиоритура в конце «Дяди Вани» о небе в алмазах, которое Соня обещает Войницкому. В молодости я воспринял эту фразу как измену Чехова себе. Обывателям эта фраза пришлась по душе, и в свое время не было таких юбилейных речей и газетных статеек о Чехове, где не поминалось бы это античеховское «небо в алмазах». Оно стало легкой поживой для множества банальных стихотворцев. Мне запомнились с того времени такие стихи А. М. Федорова:

Средь ослепленных и безглазых
Один прозрел он горний свет
И нам оставил как завет:
«Увидим ангелов и небеса в алмазах».

дей, и написал для «Северного вестника» обличительный рассказ «Именины», о котором я сейчас говорил, редактор журнала по прочтении рукописи сообщил молодому писателю, что считает его рассказ безыдейным:

«...Я не вижу в Вашем рассказе никакого направления», — писал он (7, 544).

Чехов поспешил возразить:

«Разве в рассказе от начала до конца я не протестую против лжи? Разве это не направление?» (14, 181).

Слова Чехова едва ли убедили редактора, который, как легко догадаться, счел чеховский «протест против лжи» всецело относящимся к узкой области личной морали. Между тем в том повальном лганье, которое изображено в «Именинах», Чехов видел всероссийское зло, ибо ложью были в то время, как ядом, пропитаны все поры общественной жизни. Вспомним хотя бы знаменитую концовку «Человека в футляре», где слышатся проклятия всему социальному строю, основанному на лицемерии и лжи:

«Видеть и слышать, как лгут... и тебя же называют дураком за то, что ты терпишь эту ложь; сносить обиды, унижения, не сметь открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей, и самому лгать, улыбаться, и все это из-за куска хлеба, из-за теплого угла, из-за какого-нибудь чинишка, которому грош цена, — нет, больше жить так невозможно!» (9, 265).

Вот какой громадный политический смысл таился в чеховских обличениях лжи. Чехов имел полное право назвать свой протест против нее «направлением». Общественная мораль, твердил он, только тогда и сильна, когда она опирается на высокое благородство каждого.

Чехов никогда не отделял личной морали от общественной. Люди, нечестные в своем личном быту, не могут быть, по утверждению Чехова, искренними борцами за социальную правду. Оттого он так презирал либеральных фразеров, которые, собравшись за ресторанным столом, любили в пьяных речах похваляться своей горячей любовью к народу.

Чехов так и записал в дневнике:

«Обедать, пить шампанское, галдеть, говорить речи на тему о народном самосознании, о народной совести, свободе и т. п., в то время, когда кругом стола снуют рабы во фраках, те же крепостные, и на улице, на морозе ждут кучера, — это значит лгать Святому Духу» (12, 335).

Больше всего опутала всероссийская ложь темную народную массу. И все же то был единственный общественный слой, в кото-

ром сквозь всю его темноту и забитость Чехов видел тяготение к правде и глубокую веру в нее.

«Каким бы неуклюжим зверем ни казался мужик, идя за своею сохой, и как бы он ни дурманил себя водкой, все же, приглядываясь к нему поближе, — говорит в «Моей жизни» интеллигентный маляр Мисаил, — чувствуешь, что в нем есть то нужное и очень важное, чего нет, например, в Маше и в докторе, а именно, он верит, что *главное на земле – правда, и что спасение его и всего народа в одной лишь правде, и потому больше всего на свете он любит справедливость»* (9, 166—167).

И вполне закономерную роль правдолюбца играет в рассказе человек из народа, маляр, изрекающий тоном философа:

«Тля ест траву, ржа — железо, а лжа — душу» (9, 126).

То же в рассказе «По делам службы», где изображен старый крестьянин, замученный бессмысленной и беспросветной работой, и все же, как говорится у Чехова, сохраняющий «глубокую веру» «*в то, что на этом свете неправдой не проживешь»* (9, 348).

О том же — поэтические строки в повести «В овраге»:

«И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна и все же в божьем мире правда *есть и будет,* такая же тихая и прекрасная, и все на земле только и ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью» (9, 400).

Конечно, дело было гораздо сложнее, чем можно изобразить в этой краткой главе. Я очень далек от намерения выставлять Чехова каким-то сусальным праведником. Чехов был живой человек, очень сложный, не чуждый человеческих ошибок и слабостей, и если я так настойчиво подчеркиваю только одно его душевное свойство — непримиримую ненависть ко всяческой лжи, то лишь потому, что этой ненавистью в моих глазах обусловлен основной характер его стиля, его языка, всей его литературной манеры.

Он и сам в одном из своих писем определял литературное творчество как свободное служение неограниченной правде. «Художественная литература, — писал он, — потому и называется художественной, что рисует жизнь такою, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная» (13, 262).

И можно ли сомневаться, что без этого культа безусловной, безбоязненной, ничем не прикрашенной правды Чехову никогда не удалось бы создать тот смелый, беспощадно правдивый, новаторский стиль, который и сделал его величайшим реалистом эпохи.

Благодаря такому максимализму правдивости Чехов единственный из всего своего поколения имел драгоценное право по-

вторить вслед за Толстым, что герой всех его писаний, которого он любит всеми силами души, которого старается воспроизвести во всей красоте его и «который всегда был, есть и будет прекрасен, — правда» («Севастопольские рассказы»).

Теперь, когда мы чуть-чуть отгребли от Чехова весь мусор заскорузлых полуправд и неправд, скопившихся за восемьдесят лет вокруг его имени, мы можем своими глазами, по-новому, свободные от всякой рутины, вглядеться в его гениальное творчество.

Глава третья

I

Хотя на поверхностный взгляд Чехов кажется одним из наиболее ясных, простых и общедоступных писателей, расшифровать его подлинные мысли и образы оказалось непосильной задачей для критиков четырех поколений.

Уже та разноголосица, какую вызывало в печати почти каждое новое произведение Чехова, показывает, как многосмысленна, сложна и трудна кажущаяся его простота.

«Двадцать лет непонимания» — лучшее заглавие для статей и рецензий о Чехове, печатавшихся в современной ему журналистике.

Не много знает история литературы более вопиющих ошибок, чем те, какие были допущены критиками в оценке чеховских рассказов и пьес.

Грубейшая из этих ошибок, самая тупая и злая, возникла еще во второй половине восьмидесятых годов, едва только Чехов появился в печати со своими первыми книгами.

В пору моей юности эта ошибка была уже давнишним шаблоном, повторяющимся, как узор на обоях, во множестве газетно-журнальных статей.

Об этой-то ошибке мне и хочется напомнить теперь, так как, опровергая ее, мы лучше всего уясним себе подлинную правду о художнических методах Чехова, о самом существе его поэтики, о тех кажущихся простыми, но на деле сложнейших приемах, которые с новаторской смелостью он применял в своем творчестве.

Ошибка эта заключается в следующем.

Как и всякий великий писатель, Чехов был мелиоратором жизни. Он не просто описывал жизнь, но жаждал переделать ее, чтобы она стала умнее, человечнее, радостнее. Но его художни-

ческие методы были так сложны и тонки, рассчитаны на такую изощренную чуткость читателя, что многие — особенно люди предыдущей эпохи, из так называемого поколения «отцов», — не только не поняли, куда зовет, чему учит и что проповедует Чехов, но именно вследствие неумения читать его книги, вследствие непривычки к его новаторским методам вообразили, будто он вообще ничего не проповедует, никуда не зовет, ничему не учит, ни на что не жалуется, ничего не желает.

Все его взволнованное и горячее творчество показалось им праздною игрою таланта, постыдно равнодушного к скорбям и тревогам людей, уводящего читателя прочь от борьбы, в область самоцельного искусства.

Удивительна эта массовая слепота его критиков! Из всех беллетристов своего поколения Чехов был самым воинствующим и чаще других ополчался против зол и неправд окружающей жизни. Между тем влиятельнейший критик эпохи счел себя вправе назвать его «бесчеловечным писателем», которому будто бы «все едино, что человек, что тень, что колокольчик, что самоубийца». На всю Россию прозвучали тогда звонкие и хлесткие строки, напечатанные в самой распространенной либеральной газете:

«Господин Чехов... не живет в своих произведениях, а так себе гуляет мимо жизни и гуляючи ухватит то одно, то другое»... «Господин Чехов с холодною кровью пописывает, а читатель с холодною кровью почитывает»[1].

Это обвинение в постыдном равнодушии к людям, как нарочно, было предъявлено Чехову в то самое время, когда он, кашляя, трясся в убогой тележке по сибирским колеям и ухабам, чтобы помочь сахалинским отверженным.

Автор этой статьи, знаменитый народник Николай Константинович Михайловский, на протяжении пятнадцати лет третировал Чехова как поверхностного, безыдейного писателя, который будто бы только и делает, что «беспечно сидит на берегу житейского моря» и, «вытаскивая из него штуку за штукой, одна другой забавнее», с беззаботным весельем озирает окружающую пошлость, а если зовет куда-нибудь своих современников, то лишь к серенькому заурядному быту и обывательскому тусклому житью. В чеховском «Иванове» критик увидел борьбу с героическими идеалами прошлого, «идеализацию отсутствия идеалов», от которого «плесневеет душа».

Михайловский в ту пору был властителем дум большинства передовой интеллигенции. Его отзывы почтительно подхватыва-

[1] «Русские ведомости», 1890, № 104.

лись всей столичной и провинциальной прогрессивной печатью, и стоило ему сказать слово о каком-нибудь литературном явлении, уже множество его учеников и приверженцев на все лады повторяли его приговор в своих газетных и журнальных статейках.

То же произошло с первыми его статьями о Чехове. В качестве подголоска выступил раньше других критик Михаил Протопопов, невыносимо бойкий, развязный писатель, почему-то присвоивший себе почетную роль блюстителя старых заветов. С нагловатою своею бурсацкою грубостью он так и заявил в «Русской мысли», что если в своих повестях и рассказах Чехов не зовет ни к каким идеалам, то это происходит потому, что «в доме повешенного не говорят о веревке». По словам Протопопова, никаких идеалов у Чехова нет, во всем, что он пишет, «полное отсутствие верховной цели», «примирение с жизнью, но не в высшем, а в вульгарном ее значении, — примирение с процессом, а не с идеалом жизни».

Вскоре таким же обвинителем Чехова выступил и Петр Перцов, впоследствии ярый пропагандист символизма и мистики, а в ту пору правоверный народник.

Его статья о Чехове «Изъяны творчества», повторила, как послушное эхо, все тот же приговор Михайловского.

«Чехову, как писателю, — говорил П. Перцов, рабски копируя статейку своего принципала, — действительно все равно — колокольчики звенят, человека ли убили, шампанское ли пьют или кто-нибудь ни за что ни про что в тюрьму попал. Все это для него безразличные и отдельные (?) явления».

Эти дружные отзывы вполне выражали общее мнение о Чехове тогдашних либеральных кругов. В те же годы беллетрист А. И. Эртель, автор известного романа «Гарденины», в письме к В. А. Гольцеву писал мимоходом, как о чем-то бесспорном, не подлежащем сомнению, — о «культе нравственного безразличия» у Чехова.

Об этом говорили ему прямо в лицо. Бездарный беллетрист Ф. Ф. Тищенко, «человек с громадным самомнением», пришел однажды к нему в номер гостиницы, разбудил его и — сообщает Чехов — «стал отчитывать меня за то, что у меня нет идей» (17, 196).

Старый поэт-петрашевец А. Н. Плещеев, сердечно привязавшийся к Чехову, в одном из писем к нему, говорил:

«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» (14, 518).

И даже в девятисотых годах, когда Чехов уже написал свои лучшие книги и жить ему оставалось всего лишь несколько месяцев,

позднейший подголосок Михайловского, его истолкователь, ученик и последователь Н. С. Русанов, напечатал в журнале учителя, как бы подводя итог всем суждениям о Чехове, что Чехов — писатель без чести и совести, так как ему, Чехову, будто бы и прежде была малодоступна нравственная оценка человеческих действий, а впоследствии, под влиянием неблагоприятных условий, она у него «окончательно атрофировалась и превратилась в аморальность».

Так и было напечатано черным по белому: «Чехов — писатель глубоко аморальный; он живет с своими созданиями действительно по ту сторону добра и зла»[1].

Аморальность Чехова, по уверению журнала, дошла до того, что он уже не способен понять, что подло и что благородно. Нравственный калека, урод, у которого от долгого бездействия совершенно атрофировалась совесть.

Этими бесстыжими словами поздние эпигоны народничества проводили Чехова в могилу.

Даже через десять лет после смерти Чехова в «Энциклопедическом словаре» Ф. Павленкова, пользовавшемся в ту пору огромным успехом среди широких читательских масс, напечатана все та же оскорбительно-лживая формула, преследовавшая Чехова всю жизнь.

«Отсутствие определенного миросозерцания, определенных требований и взглядов — вот отличительные стороны творчества Чехова». Павленков — идейный издатель Герцена, Писарева, Шелгунова, Решетникова, Глеба Успенского — принадлежал к тому же «поколению отцов», что и Николай Михайловский, и безыдейность Чехова была для него аксиомой.

Но для нас, тогдашней молодежи, Чехов был совершенно иным, и мне памятно то чувство обиды и боли, какое вызывали во мне, обыкновеннейшем провинциальном подростке, все эти многолетние нападки на Чехова, порою принимавшие характер хорошо организованной травли.

Теперь даже странно вспомнить, что был в его жизни период, когда он был объявлен в печати клеветником на народ, бросающим в него отвратительной грязью. Я живо помню те взрывы негодования и ярости, которые были вызваны его «Мужиками».

---

[1] «Русское богатство», 1902, № 1. Н. С. Русанов напечатал статью под своим обычным псевдонимом В. Г. Подарский. Помню, как мне, молодому читателю, было горько видеть эти оскорбительные нападки на Чехова в журнале, которым руководил (наряду с Н. К. Михайловским) В. Г. Короленко. Впоследствии, когда я познакомился с Владимиром Галактионовичем, он объяснил мне, что в «Русском богатстве» он заведовал лишь беллетристикой, а публицистика и критика были в ведении Н. К. Михайловского. Статья Русанова шла по отделу публицистики.

Для этого существовало немало причин, и одна из них — далеко не последняя — заключается в том, что он как художник всецело полагался на свою гениальную живопись, на язык своих динамических образов, в которых он и воплощал свой жизнеутверждающий пафос и одушевляющую его веру в народ, а критики и читатели, еще не усвоившие его сложных новаторских методов, не привыкшие к его сдержанной, якобы бесстрастной, якобы эпической речи, требовали от него деклараций, публицистических лозунгов, где были бы обнажены его авторские оценки людей и событий. Этого он не делал почти никогда, так как у него, повторяю, вся ставка была на его многоговорящие образы.

Вообще грубость, разнузданность, наглость и даже свирепость критических суждений о нем кажется теперь невероятной.

«Такие рассказы, — говорилось в одной из тогдашних рецензий, — например, как «Разговор с собакой», «Егерь», «Сонная одурь», «Кухарка женится», «Репетитор», «Надлежащие меры» и многие другие, — похожи скорее на полубред какой-то или болтовню ради болтовни об ужаснейшем вздоре, нежели на маломальски отчетливое изложение осмысленной фабулы. Конечно, подобного сорта творчество дается легко, но и век его не простирается дольше однодневной (!) жизни на газетных столбцах»[1].

Можно себе представить, какой жгучий стыд испытал бы автор этой позорной рецензии, если бы теперь, через восемьдесят лет после появления ее в печати, встал из своей всеми забытой могилы и увидел, что те «полубредовые» произведения Чехова, которым он сулил скоропостижную смерть, живут и сейчас полнокровною жизнью, окруженные всемирным почетом и славою, а «полубредовыми» оказались его строки о Чехове и «однодневкой» оказался он сам.

Не менее оскорбительны были те отзывы, которые Чехову пришлось прочитать о своем бессмертном рассказе «Дуэль»:

«Фальшью, даже пошлостью веет на нас от всего конца повести»[2].

«Жидкость сюжета производит особенно комическое впечатление, когда автор желает придать своим людишкам значение социальных типов»[3].

Для вас это только история, далекое, давно забытое прошлое, но я, современник Чехова, был свидетелем всех этих тупых кривотолков и переживал их, повторяю, как личную боль.

---

[1] *Ф. Змиев.* «Новь», 1886, № 11.
[2] *А. Скабичевский.* «Новости», 1892, № 44.
[3] *А. Амфитеатров.* «Каспий», 1892, № 15.

II

Нынче трудно представить себе, что такое был Чехов для меня, подростка девяностых годов.

Чеховские книги казались мне единственной правдой обо всем, что творилось вокруг.

Читаешь чеховский рассказ или повесть, а потом глянешь в окошко и видишь как бы продолжение того, что читал, все жители нашего города — все, как один человек, — были для меня персонажами Чехова. Других людей как будто не существовало на свете. Все их свадьбы, именины, разговоры, походки, прически и жесты, даже складки у них на одежде были словно выхвачены из чеховских книг.

И всякое облако, всякое дерево, всякая тропинка в лесу, всякий городской или деревенский пейзаж воспринимались мною как цитаты из Чехова.

Такого тождества литературы и жизни я еще не наблюдал никогда. Даже небо надо мной было чеховское.

Может быть, потому, что в его произведениях так полно выражалось наше собственное ощущение мира, я, провинциальный мальчишка, считал его величайшим художником, какой только существовал на земле.

Помню, в гимназии, говоря о «Коляске» Гоголя, я выразился, к негодованию учителя, что она так хороша, будто написал ее Чехов.

Ту же хвалу я воздал и лермонтовскому рассказу «Тамань».

И если в романе или рассказе Тургенева мне особенно нравился какой-нибудь зорко подмеченный образ, написанный свежей, энергичной, уверенной кистью, я говорил: «Это совсем как у Чехова!»

Я тогда не знал его жизни и даже не догадывался, сколько было в ней героизма, но во всех его книгах, в самом языке его книг, феноменально богатом, разнообразном, пластическом, я чуял бьющую через край могучую энергию творчества.

Главное, нельзя было и вообразить себе другого писателя, который в ту давнюю пору был бы для меня роднее, чем он.

Всеведущими казались мне гении, создавшие «Войну и мир» и «Карамазовых», но их книги были не обо мне, а о ком-то другом. Когда же в «Ниве», которую я в ту пору выписывал, появилась чеховская повесть «Моя жизнь», мне почудилось, будто эта жизнь и вправду *моя,* словно я прочитал свой дневник, — жизнь неприкаянного юноши девяностых годов.

И рассказ «Володя» был весь обо мне, так что даже стыдно бы-

ло читать его вслух, и я не переставал удивляться, откуда Чехов так знает меня, все мои мысли и чувства.

И когда я знакомился с каким-нибудь новым лицом, я мысленно вводил его в чеховский текст, и лишь тогда мне становилось понятно, хорош этот человек или плох.

Чехов был для меня и моих сверстников мерилом вещей, и мы явственно слышали в его повестях и рассказах тот голос учителя жизни, которого не расслышал в них ни один человек из так называемого поколения отцов, привыкших к топорно-публицистическим повестям и романам.

Каким-то загадочным образом — я тогда не понимал почему — его творчество было для нас моральною проповедью, и этой проповеди мы подчинялись так охотно и радостно, как не подчинились бы самым громким нравоучительным лозунгам.

Казалось бы, весь поглощенный своей артистической живописью, он меньше всего притязал на роль проповедника, идейного вождя молодежи, а между тем от многих темных и недостойных поступков нам удалось уберечься лишь потому, что он, словно щелоком, вытравлял из нас всякую душевную дрянность.

Других учителей у меня не было. Легальные марксисты долго оставались для нас неизвестными. Боевые программы публицистов народничества к тому времени уже окончательно выродились в плоские, бескрылые прописи, а модное в ту пору толстовство, воплотившееся в наших краях в секту косноязычных, самодовольных и унылых святош, отталкивало своей пресной бесцветностью.

И мне оставалось единственное прибежище — Чехов. И всех людей я делил тогда на два враждующих стана: на тех, кто «чувствует Чехова», и на тех, кто «не чувствует Чехова». И мне даже совестно вспомнить, какую наивную ненависть внушала мне та порода людей, для которых Чехов был чужой. А таких в ту пору было много, и раньше всего — большинство стариков.

Те, кому тогда было за сорок, у кого в волосах была проседь, составляли дружную оппозицию Чехова. Широкий успех его книг казался им общественным несчастьем. «Хуже всего то, что у него есть талант», — говорили они и считали своей священной обязанностью «спасать» от него молодежь. Меня они «спасали» не раз — те из них, которые относились ко мне благосклонно.

Я хорошо помню этих запоздалых народников. В нашем городе их было немало. Очень волосатые люди с дремучими бородами и густыми кустами бровей, они все, как один, были крепко уверены, что Чехов — реакционный писатель, потакающий соци-

альному злу. Один из них жил у нас во дворе, по соседству, — заядлый курильщик, седобородый добряк. Едва только он и его благодушная старуха жена узнали о моей «одержимости Чеховым», они с какой-то брезгливою жалостью взглянули на меня, как на опасно больного, и пытались вылечить меня от этой тяжелой болезни. В качестве античеховских снадобий они стали предлагать мне свои любимые журнальные повести Засодимского, Бажина, Омулевского, Михайлова-Шеллера. Но какими сусальными, убого фальшивыми показались мне эти якобы «идейные» книги на фоне сурово правдивой и утонченной чеховской живописи.

Рутинная проповедь этих нравоучительных книг была так схематична, навязчива, что из молодого протеста против их затхлой дидактики я готов был поступать наоборот — наперекор их проповеди.

Главная беда этих книг была в том, что к началу девяностых годов из слова «идеал» уже окончательно выветрилось его прежнее боевое значение, которое было присуще ему в шестидесятых и семидесятых годах, и в пору моей юности оно уже стало абстракцией, лишенной какого бы то ни было реального смысла. Уже у Надсона оно звучало пустышкой — лишь как неизменная рифма к столь же абстрактному слову «Ваал».

Вообще так называемая «идейная повесть» — живокровная в шестидесятых годах — повесть Чернышевского, Решетникова, Помяловского, Василия Слепцова, насыщенная классовой борьбой той великой эпохи, превратилась у эпигонов народничества в пустопорожнюю, мертвую схему, по существу глубоко реакционную, лживую.

Так что, в сущности, неспособность поколения «отцов» понять высокую ценность чеховского гениального творчества была вполне закономерным явлением.

К самому концу его жизни «отцы» частью вымерли, частью утратили былое влияние. В критике все еще кое-где раздавались их нападки на «безыдейность» и «нравственное безразличие» Чехова, но к ним уже никто не прислушивался.

III

Новое поколение читателей отнеслось к Чехову совершенно иначе: с самой нежной и благодарной любовью. Критики в газетно-журнальных статьях стали восторженно отзываться о нем. Казалось, что в итоге его колоссальной, неутомимой, нечеловече-

ски трудной работы к нему пришло наконец — хоть и поздно — полное признание его современников.

Но на самом деле никакого признания (или хотя бы понимания) не было. Чехов снова сделался жертвой ошибки, так как в основе большинства дифирамбов, которыми теперь прославляли его, лежало опять-таки глубоко неверное, ложное представление о нем. Подобно тому как в восьмидесятых и девяностых годах критики ополчались на мнимого Чехова, так и теперь, «на рубеже двух столетий», они расточали свои похвалы не тому подлинному, реальному Чехову, который написал «Остров Сахалин», «Мою жизнь», «Ионыч», а другому, несуществующему, выдуманному ими писателю.

Эта вторая ошибка в оценке духовного облика Чехова — равно как и первая — не была заблуждением одного или двух рецензентов. То была ошибка всеобщая, стадная, и заключалась она в том, что его безапелляционно причислили к певцам безнадежной тоски и что именно такую тоску объявили его величайшим достоинством. В ней, и только в ней, эти новые читатели Чехова захотели во что бы то ни стало увидеть силу и красоту его творчества, что особенно рельефно сказалось в тех некрологах, статьях и стихах, которые были вызваны смертью писателя. Я не стану цитировать эти статьи, а процитирую только стихи, так как в стихах более сжато и кратко говорится то самое, что многословно сказано в статьях.

Стихи эти (и статьи) поражают своей одинаковостью. В то время как один стихотворец, например, говорил:

Спи с миром, великий и чистый певец
Великой и чистой печали... —

(Г. Вяткин)

другой вслед за ним — слово в слово:

Одинокой души одинокий певец,
Полюбивший печаль обездоленных дней...

(Дм. Цензор)

И то же самое читаем у третьего:

Так ты учил, певец печали,
Певец тоски страны родной...
И струны чуткие рыдали,
И мы рыдали за тобой...

(Эм. Бескин)

И четвертый, и пятый, и шестой, и седьмой — все они славили Чехова как самого слезливого плакальщика:

И нищету ума, и сон наш безмятежный,
И скуку жизни всей — слезами ты встречал.

(Сергей Якимов)

Несколько позднее появилась в печати любопытная книга «На памятник Чехову». В одном из ее отделов составители собрали стишки, которые, как сообщено в предисловии, показались им созвучными творчеству Чехова.

Эти стишки целиком состояли из таких трафаретов эпигонской надсоновщины, как «мелодия слез одиноких», «льется звон печальный, словно панихидный», «и падают слезы, и гибнут бесследно», «о, мы знали тоску, мы умели страдать, нас холодная тьма обвивала кольцом...»[1]

Подумать только, что эта слякоть, всегда столь ненавистная Чехову, считала себя солидарною и созвучною с ним и что тогдашний читатель жаждал чествовать, любить и хвалить именно этого — загримированного Надсоном — Чехова!

Я нарочно цитирую здесь не солистов поэзии, а массовый, дружный хор тех дюжинных, гуртовых, безличных, почти безымянных писателей, которые, являясь, так сказать, подголосками общепризнанных идей своей эпохи, всегда воспроизводят с максимальною точностью общеобразовательные иллюзии, предрассудки, миражи создавшего их поколения.

Именно в силу их безличия и дюжинности в их стишках лучше всего отразилось то трафаретное, штампованное мнение о Чехове, которое было канонизировано тогдашней эпохой. Скопом, гуртом, друг за другом высказывали они свое любование красивостью чеховской скорби, эстетикой чеховских мук, и когда один, например, обращаясь к Чехову, писал:

Всюду, где тоскует *красота*,
Скорбь твоя росою разлита, —

(А. Амфитеатров)

другой восхищался тем, что в произведениях Чехова, —

Красота и страданье сплелись
В неразрывном узоре...

(Як. Годин)

[1] Сборник «На памятник А. П. Чехову». СПб. 1906.

Не обошлось, конечно, без моветонно-красивого слова «аккорд», которое было так отвратительно Чехову:

Последний вздох — аккорд печальный
Его души многострадальной...

(А. Лукьянов)[1]

Многострадальность Чехова, как его ценнейшее качество, воспевали один за другим все эти середняцкие авторы: и Башкин, и Яков Годин, и Вербов, и Андрусон, и Лукьянов, и Ольга Чюмина, и Изабелла Гриневская.

Стишки вполне выражали ходячее мнение либеральствующей читательской массы. Это до нищеты обедняло многокровную поэзию Чехова, но так как каждый общественный слой творит своих литературных кумиров по образу своему и подобию, нельзя удивляться тому, что вся либеральная интеллигенция конца девяностых годов создала для себя фантастический и очень далекий от истины облик слезоточивого «певца безнадежности» и с благоговением увенчала его.

Случилось то, что очень часто случается с большими писателями: самые чуждые Чехову люди, те, кого он презирал и ненавидел всю жизнь, либералы всевозможных мастей и оттенков, раз навсегда отказавшиеся от всякого участия в жизненных битвах, — они-то и завопили: он наш!! Он — трогательный, лучезарный апостол тоски и отчаяния.

Для большинства тогдашних почитателей Чехова чеховская тоска была, так сказать, самоцелью, требующей от них лишь бездейственного, молитвенно-умильного размягчения души[2].

Нельзя даже представить себе, что в этих слюнявых стишках оплакивается тот силач и счастливец, который за двадцать лет до того кинулся в жизнь, как в море, готовый помериться с каждой волной, куда бы она ни швырнула его, великолепный пловец, для которого были истинным счастьем и ветер, и пена, и солнце, и зыбь.

Многие охотно забывали, что помимо всего остального Чехов — один из величайших юмористов России. В глазах современ-

---

[1] В повести «Три года» Чехов характеризовал бездарного писателя тем, что тот «любил употреблять такие выражения, как... аккорд таинственных созвучий» (8, 433).

[2] Впрочем, в 1905 году революционная обстановка заставила кое-кого из поэтов увидеть в чеховской тоске предреволюционные чувства:

«Но ты пришел: как ангел белоснежный / И нам сказал, задумчивый и нежный, / Что эта Ночь — предвестница Зари» (*М. Пустынин,* с. 70). Или: «И голос скорбного певца осенней ночи молчаливой / Так властно к новой жизни звал — свободной, светлой и красивой» (*А. Караскевич,* с. 63).

ников юмористика Чехова была как бы грехом его молодости, в котором он якобы вскоре раскаялся, оплошностью, которую ему пришлось искупать. Для них она лишь сильней оттеняла его безысходную скорбь. Если судить по тогдашним стихам, творческая биография Чехова вполне исчерпывалась следующей бесхитростной формулой:

Он в мир пришел с веселым смехом, —
Ушел с печальною слезой...

(Гарольд)

Эта формула многократно варьировалась в газетно-журнальных стихах того времени:

Сперва смеялся он, веселый, как дитя,
Потом нахмурился и застонал, рыдая...

(Л. Мунштейн)

Еще при жизни Чехова эта формула стала общераспространенным шаблоном. В одной харьковской брошюре, напечатанной в 1900 году, пошлый и бездарный стихотворец Алеев начал такими строками свои куплеты, посвященные Чехову:

Весельчак жизнерадостный, — ныне
Стал мрачней он осенних ночей.

Таково было гуртовое, сплошное, массовое, тысячеголосое суждение о Чехове, которое хором высказывали либеральные его почитатели в конце девяностых и в начале девятисотых годов, ибо они жаждали во что бы то ни стало найти в его творчестве оправдание своей собственной немощи.

Этим людям, которые в силу своей политической косности раз навсегда уклонились от борьбы против «царующего зла», не могло не прийтись по душе именно такое — слащаво-сентиментальное — истолкование чеховщины, озаряющее поэтическим светом их собственную окоченелость и дряблость.

Те бесчисленные шаблонные вирши, образцы которых я сейчас приводил, очень далеки от подлинного Чехова. Они могут представлять интерес лишь для тех, кто хотел бы изучить механизм приспособления ложных идей к нуждам данного социального слоя. Этот механизм всегда одинаков: тщательно затушевываются десятки важнейших особенностей того или иного явления и выдвигается на первое место одна какая-нибудь второстепенная, боковая черта, которую и объявляют центральной и даже, пожалуй, единственной.

Сам Чехов всегда отвергал роль всероссийского нытика, которую навязали ему современники.

Еще в юности он горячо осудил тех писателей, которые, по темпераментному его выражению, «помогают дьяволу размножать слизняков и мокриц» (14, 458). И, конечно, он не мог не возмущаться, что эти слизняки и мокрицы увидели в нем одного из своих.

Вообще он терпеть не мог, чтобы ему приписывали какую-то особенную «чеховскую» грусть и тоску. В 1901 году его жена Ольга Книппер написала ему:

«Душа начинает ныть, когда я вспоминаю о твоей тихой тоске, которая у тебя, кажется, так глубоко сидит в душе».

Он ответил ей с обычной энергией:

«Какой это вздор... Никакой у меня тоски нет и не было» (19, 122).

Если же и случалось ему пожаловаться в письме на тоску, он тут же торопился отметить, что эта жалоба происходит отнюдь не от его пессимистического отношения «к мировому порядку», а от случайных обстоятельств жизни. «Мне скучно, — писал он Горькому в 1900 году, — не в смысле... тоски существования, а просто скучно без людей, без музыки, которую я люблю, и без женщин, которых в Ялте нет. Скучно без икры и без кислой капусты» (18, 336).

Конечно, полагаться на подобные признания нельзя, так как здесь слишком явно сказалось обычное стремление Чехова скрыть от посторонних свой внутренний мир. Ведь если бы даже и томила его «тоска существования», он все равно в разговоре с другими прикрылся бы тоскою «по кислой капусте».

Но так или иначе, нам ясно одно: писатель в глазах современников остался до конца своих дней незнакомцем. Ими был выдуман, для собственных надобностей, свой собственный Чехов, нисколько не похожий на подлинного. — Чехов, укладывающийся в очень простую, коротенькую, элементарную схему, в которую свято уверовали обыватели девяностых годов, так как она вполне соответствовала их убогой духовной природе.

IV

То была массовая слепота, массовый гипноз, эпидемия. Среди этих слепых чуть ли не единственным зрячим оказался автор своеобразного стихотворения о Чехове, совершенно непохожего на все остальные и, в сущности, враждебного им.

Стихотворение прошло незамеченным, так как в нем не было ни «унылых аккордов», ни «мелодии слез», но была, пусть и неполная, правда о Чехове, совершенно свободная от той дешевой банальщины, которой требовал тогдашний читатель.

Стихотворение суховатое, без всяких эмоций, без лирики. Оно похоже на беглый карандашный набросок. И все же в нем видится мне подлинный Чехов, такой, каким он был на самом деле, хоть и воспринятый только с одной стороны.

Поэт зарисовал его в Ялте. Чехов, больной, одинокий, вышел из своего белого дома и бродит по саду.

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

Дни Чехова уже сочтены, и он хорошо это знает.

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

Самое удивительное в этих строках — неожиданное слово: «улыбаясь». Помню, когда я читал эти строки впервые, оно поразило меня больше всего: как может человек улыбаться, думая о собственных похоронах? Разгадка этой странности — в заглавии. Стихотворение называется «Художник». По мысли автора, Чехову как художнику до такой степени было любо и весело воссоздавать в своем воображении ту или иную картину материального мира, все ее краски, очертания и образы, что он с улыбкой рисовал перед собою даже картину своих похорон — всю до мельчайших деталей: и солнечные блики на черных одеждах священников, и желтые огоньки восковых погребальных свечей:

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

Автор стихотворения — Иван Бунин, близко знавший Чехова. Конечно, приведенные строки всего лишь предположение, догадка, но все же, мне сдается, здесь очень верно подмечено и выдвинуто на первое место самое что ни на есть основное в лично-

сти и творчестве Чехова: его ненасытный, никогда не ослабевающий, жгучий, живой интерес ко всякому проявлению жизни, ко всякому ее воплощению в зримых и осязаемых образах.

Зримый и осязаемый образ — главный ресурс его творчества и, как мы ниже увидим, главнейший посредник между ним и читателем.

Даже думая о своих похоронах, художник не может не радоваться зрительным образам, встающим перед ним при этой мысли.

Мало было в русской литературе художников, которые так услаждались бы образами, так жаждали бы их подмечать, так охотились бы за ними повсюду — и, главное, обладали бы таким непревзойденным искусством высказывать при помощи простых и, казалось бы, незатейливых образов самые сложные, тонкие, почти неуловимые мысли и чувства.

Здесь была основа основ его творчества, и хотя невозможно сводить, вслед за Иваном Буниным, все внутреннее содержание Чехова к этой одной-единственной черте его духовного склада, мы, принимаясь за изучение его художнических приемов и методов, должны с самого начала сказать, что именно она в его творчестве доминирует над всеми другими.

Всякий кусок жизни со всеми своими запахами, красками, звуками, формами неотразимо привлекал к себе Чехова — будет ли то человек, или птица, или морская волна, или облако, — и для него было истинным счастьем запечатлевать эти образы в слове, ибо каждый из них был дорог ему как находка, как подарок, как обогащение души.

И не было в окружающей жизни самой ничтожной и мелкой детали, которою вздумалось бы ему пренебречь.

Со стороны это чрезмерное внимание к деталям могло даже показаться порою диковинным. Кто, например, кроме Чехова, стал бы в письме к домочадцам сообщать ни с того ни с сего, как именно держит свой рот во время произнесения слов тот или иной незнакомый субъект, встреченный случайно в вагоне.

Но Чехову это так интересно, что он в одном из своих писем к родным сообщает как немаловажное сведение, что некий пассажир в его поезде «прежде, чем сказать слово, долго держит раскрытым рот, а сказав слово, долго рычит по-собачьи: э-э-э-э» (13, 304–305).

И в том же письме об одной таганрогской девице:

«Когда она смеется, то нос ее прижимается к лицу, а подбородок, морщась, лезет к носу» (13, 309).

И сестре через несколько лет:

«Был в парикмахерской и видел, как одному молодому человеку целый час подстригали бородку. Вероятно, жених или шулер» (15, 186).

И какое, например, было дело старику издателю Суворину до всех многочисленных членов той захолустной семьи, у которой Чехов снял дачу в конце восьмидесятых годов!

Но Чехову эти люди (как и всякие другие) до того любопытны, что он исписывает мелким почерком семь или восемь страничек письма, подробно сообщая, что одна из хозяек дачи, костистая, как лещ, мускулистая, сильная, мужского телосложения, загорелая, горластая, а другая «шагает взад и вперед по темной аллее, как животное, которое заперли», а третья обладает такими-то и такими-то качествами, а братья у них такие-то, а мать добрая, сырая старуха (и тут же следует изображение матери), — словом, написал чуть не целую галерею портретов, изображающих каждого из хозяев дачи, на которой он собирался провести два-три месяца (14, 115—118).

Или пишет он, например, тому же Суворину большое письмо о разных серьезных материях и вдруг на полуслове прерывает себя, чтобы сообщить о забавных повадках котенка, который только что попался ему на глаза (14, 225).

У кого из нас не барахтался под ногами котенок! Но невозможно и представить себе, чтобы мы в своих письмах к пожилым, озабоченным, по горло погруженным в житейские дрязги друзьям описывали внешность котенка, появившегося в нашей квартире, его прыжки, его глаза, его шерсть.

Животные были Чехову так же интересны, как люди, — начиная этим котенком и кончая мангустами, привезенными им на пароходе из Индии.

«Интереснейшие звери» — называет он их и торопится описать забавные нравы и Леонтьеву-Щеглову, и брату, и Суворину, простодушно уверенный, что эти звери и для них — «интереснейшие» (15, 134, 138, 141, 203).

Но этого мало. Нельзя и представить себе, чтобы он в своих письмах хоть раз умолчал о самой обыкновенной собаке, которая так или иначе вошла в его быт: тут и Тузик, и Цербер, и Корбо, и Волчок, и Белоножка, и Гапка, и Розка, и Хина, и Бром, и Мюр, и Мерилиз, и фатоватый Пулька, и добродушный Барбос, и «умный Каштанка», и «проклятый Мухтар», «на роже которого вместо шерсти висит грязная пакля» (13, 323), и та безымянная длинная такса, которая, как он сообщал своей матери, похожа на мохнатую гусеницу (17, 144), — целая стая собак всевозможных мастей и пород.

Вообще все в жизни было для него так любопытно, что он с охотничьим азартом выслеживал, как дорогую добычу, каждый, казалось бы, заурядный факт окружавшей его обыденности:

и то, что голуби, взлетев над голубятней, становятся золотыми от солнца (9, 340);

и то, что гуси на зеленом лугу тянутся длинной и белой гирляндой (9, 201);

и то, что трусливая собака подходит к хозяину так, словно лапы ее касаются раскаленной плиты (5, 141);

и то, что беременная дама с короткими руками и длинной шеей похожа на кенгуру (12, 228);

и то, что севастопольская бухта глядит как живая множеством голубых, синих, бирюзовых и огненных глаз (8, 293);

и то, что ночью, когда эта бухта отражает в себе луну, ее вода походит местами на синий купорос, а местами кажется, что это совсем не вода, а сгустившийся лунный свет (8, 291);

и то, что у пожилой губернаторши нижняя часть лица до того велика, что кажется, будто она держит во рту большой камень (9, 29);

и то, что рулевой на пароходе «вертит колесо с таким видом, будто исполняет девятую симфонию» (14, 142);

и то, что какой-то судейский чиновник являет собою густую смесь Ноздрева, Хлестакова и пса (15, 84);

и то, что осмоленные бочки, горящие ночью, освещают свой собственный дым (5, 13);

и то, что когда заходящее солнце озаряет в саду паутину, паутина переливается красками радуги (9, 87);

и то, что раздобревшая трактирщица есть «помесь свиньи с белугой» (12, 234);

и то, что у людей, ноздри которых глядят кверху, выражение лица кажется насмешливым и хитрым (6, 251);

и то, что чем человек глупее, тем легче его понимает лошадь (12, 284);

и то, что когда выпадает в Москве первый снег, все становится мягко и молодо, и в душу просится «чувство, похожее на белый, молодой, пушистый снег», и все находятся «под властью этого молодого снега» (7, 174);

и тысячи таких же зорко подмеченных — то поэтически светлых, то грустных, то гротескно-забавных подробностей жизни, к накоплению которых он вечно стремился, о чем свидетельствуют все его письма — особенно ранние: семидесятых, восьмидесятых и начала девяностых годов.

V

Тут невольно вспоминается чеховский «Тиф».

Молодой человек очень тяжело заболел, чуть не умер, но в конце концов стал выздоравливать. И тогда, говорится у Чехова, он «поглядел на луч, на знакомую мебель, на дверь и первым делом засмеялся... Всем его существом, от головы до ног, овладели ощущение бесконечного счастья и жизненной радости, какую, вероятно, чувствовал первый человек, когда был создан и впервые увидел мир... Он радовался своему дыханию, своему смеху, радовался, что существует графин, потолок, луч, тесемка на занавеске. Мир Божий даже в таком тесном уголке, как спальня, казался ему прекрасным, разнообразным, великим» (6, 108—109).

Человек этот не был Чеховым, не был художником. Для него все эти лучи, потолки, занавески, тесемки стали так многозначительны, интересны и дороги лишь после тяжкой болезни — да и то на самое короткое время. Прошла неделя, и он, рядовой обыватель, опять погрузился в свойственную ему, как говорит Чехов, «обыденную скуку», которая не могла не усилиться из-за «чувства невозвратимой потери» (смерть заразившейся от него тифом сестры).

Едва только встал он с постели, внезапное жизнелюбие, заставлявшее его в течение нескольких дней радоваться, как подарку, как счастью, каждой мелочи, какая попадалась ему на глаза, иссякло в нем и заменилось равнодушием.

Такую же внезапную любовь к бытию испытал у Чехова другой персонаж — тоже после того, как он спасся от смерти.

«Он, — говорится в «Дуэли», — как выпущенный из тюрьмы или больницы, всматривался в давно знакомые предметы и удивлялся, что столы, окна, стулья, свет и море возбуждают в нем живую, детскую радость» (7, 424—425).

Прилив жизнелюбия и у этого человека был краток. Прошло несколько часов, и нахлынувшая на него «детская радость» угасла.

Но у Чехова эта «детская радость», этот жгучий интерес ко всем, казалось бы, самым незначительным реалиям окружающей жизни не угасал никогда. Всю жизнь до конца своих дней он, как мы видели, был жадно, ненасытно любопытен к зауряднейшим явлениям природы и быта.

Этим любопытством порождены все его образы — неустанным любопытством художника, влюбленного в свой материал.

Материал был громадно велик: и леса, и луга, и горы, и степные пространства России, и Сибирь, и Подмосковье, и Крым, и

Сахалин, и Кавказ, и несметное множество русских людей, населяющих эти края. Все для Чехова здесь было завлекательно, ошеломляюще ново. К серой и тусклой действительности подходил он с таким страстным любопытством, словно путешествовал по экзотической, только что открытой стране.

Отсюда свежесть, яркость, новизна его образов, его неожиданных метафор, эпитетов.

Сколько, например, существует в нашей литературе страниц о стихийно-темпераментных песнях цыган. Вспомним хотя бы старинного Алексея Толстого:

В них голос природы,
В них гнева язык,
В них — детские годы,
В них радости крик...

(«Цыганские песни»)

А Чехов в двух строчках, мимоходом, заметил, что это пение «похоже на крушение поезда с высокой насыпи во время сильной метели: много вихря, визга и стука» (14, 323).

И, конечно, эти беглые строки куда экспрессивнее анемичных и рассудочных строк старинного Алексея Толстого.

Много слов было истрачено во всех литературах на то, чтобы передать впечатление, испытываемое юными мужскими сердцами при взгляде на красивую девушку. У Чехова и здесь — непревзойденная энергия краткости:

«Передо мною стояла красавица, и я понял это с первого взгляда, как понимаю молнию» (7, 132).

И вот что говорит он о кучере, кричавшем на свою лошадь то дискантом, то басом:

«Кажется, что в его широкой шее два горла» (6, 271).

Такая же энергия речи в его изображении двух представителей власти, которые так пропитались неправдой, что «даже кожа на лице у них стала мошенническая» (9, 389).

И в его веселом изображении буксирных пароходиков, которые тащат за собой пять-шесть барж: «похоже на то, как будто молодой, изящный интеллигент хочет бежать, а его за фалды держат жена-кувалда, теща, свояченица и бабушка жены» (15, 62).

И вот, например, какими словами выразил он любовь к Чайковскому в одном из своих писем к композитору:

«Посылаю Вам и фотографию, и книгу, и послал бы даже солнце, если бы оно принадлежало мне» (14, 414).

В юности, когда он писал юмористику, эта необыкновенная энергия речи то и дело уходила у него на такие сравнения:

«Доволен своим положением, как червяк, забравшийся в хорошее яблоко» (1, 368).

«Блины были поджаристые, пористые, пухлые, как плечо купеческой дочки» (4, 514).

«Проговорился нечаянно, что занимается литературой, причем покраснел так, как будто украл курицу» (4,209).

«Ветер... выл, плакал, стонал, визжал, точно в оркестре природы дирижировала сама ведьма» (4, 489).

«Бреется он с озабоченным лицом... словно телефон выдумывает» (3, 230).

Выпив рюмку, человек «испытывает такое ощущение, точно у него в животе улыбаются все внутренности» (5, 137).

И вот беглые строки Чехова об одном сладкоречивом подхалиме:

«С лица его летом течет патока, в холодное же время сыплется сахарный песок» (2, 445).

Эти юношеские сравнения далеко не всегда отличались изысканным вкусом, ибо вкус у Чехова в те ранние годы был значительно ниже его дарования.

Но здесь я хочу подчеркнуть лишь энергию чеховской речи, непревзойденную ее динамичность.

Вот что, например, он пишет о Военно-Грузинской дороге:

«Это не дорога, а... чудный фантастический рассказ, написанный демоном и посвященный Тамаре» (14, 146).

Вместо того чтобы многословно и вяло описывать волжский осенний пейзаж, он пишет четыре строки, которые врезываются в память навеки:

«...казалось, что роскошные зеленые ковры на берегах, алмазные отражения лучей, прозрачную синюю даль и все щегольское и парадное природа сняла теперь с Волги и уложила в сундуки до будущей весны» (8, 61).

Нужна была немалая смелость, чтобы, рисуя пейзаж, ввести в свое описание эти сундуки и спрятать в них все красоты природы.

И вот как изображается Чеховым полдень:

«Тени становятся короче и уходят в самих себя, как рога улитки» (4, 9).

«Млечный Путь вырисовывается так ясно, как будто его перед праздником помыли и потерли снегом» (5,260).

Вообще чего стоили бы произведения Чехова, если бы он не владел всеми тайнами гибкой и емкой, динамической речи,

огромная энергия которой сказывалась у него буквально на каждой странице.

Эта энергия нагляднее всего проявилась в его метких, как выстрел, сравнениях, которые за все эти восемьдесят лет так и не успели состариться, ибо и до сих пор поражают читателя неожиданной и свежей своей новизной.

О любом предмете, о любом человеке Чехов умел сказать очень простое и в то же время новое, незатасканное, нешаблонное слово, какого никто, кроме него, не говорил до тех пор.

Когда из Чехонте преобразился он в Чехова, его сравнения стали гораздо изящнее, но их энергия осталась такой же:

«Как испуганные молодые куропатки, жались друг к другу избы» (4, 197).

«Все лицо его моргало, медоточило, и казалось, даже цепочка на жилетке улыбалась и старалась поразить нас своей деликатностью» (5, 159).

«Сосны и облака стояли неподвижно и глядели сурово, на манер старых дядек, видящих шалость, но обязавшихся за деньги не доносить начальству» (5,114).

«Челнок... имел живое, хитрое выражение и, казалось, ненавидел тяжелого Петра Дмитрича и ждал удобной минуты, чтобы выскользнуть из-под его ног» (7, 157).

Если бы современные Чехову критики умели судить о художниках по их словесному мастерству, по их стилю, эти критики поняли бы, что все их разговоры о Чехове как о немощном, понуром и вялом писателе есть вопиющая ложь.

Ибо главная черта его творчества, которая не могла не сказаться раньше всего в его стиле, есть могучая сила экспрессии, сила, которой и был обусловлен его непревзойденный лаконизм.

Когда отложишь в сторону его «Попрыгунью», остается впечатление, будто тебе долго рассказывали, как тоскливо почувствовала себя эта жалкая Ольга Ивановна после того, как она поняла, что ее любовник-пейзажист уже не любит ее, и какой неуютной показалась ей деревенская глушь, в которой они оба поселились.

Между тем Чехову понадобилось для этого всего лишь четыре строки:

«Слышно, как под лавками в толстых папках (с этюдами художника. — *К. Ч.*) возятся прусаки» (8, 63).

«Баба осторожно несла ему в обеих руках тарелку со щами, и Ольга Ивановна видела, как она обмочила во щах свои большие пальцы» (8, 64).

Вообще к началу девяностых годов, когда Чехов стал полновластным хозяином лаконичных, многоговорящих, динамиче-

ских образов, большинство его кратких новелл стали ощущаться читателями как длинные повести со сложным сюжетом. Прочтешь такие его произведения, как «Бабы», «Володя», «Припадок», «Скрипка Ротшильда», «Воры», «Дама с собачкой», «Архиерей», «Мужики», и потом с удивлением думаешь: неужели в каждом из них всего только пятнадцать, двадцать, самое большее — тридцать страниц? По воспоминаниям кажется, будто было их впятеро больше: так сильно спрессованы эти рассказы, такую большую нагрузку несет здесь каждый, даже самый, казалось бы, незначительный образ.

Вместо того, например, чтобы долго рассказывать, какое мрачное чувство растерянности испытывал некий доктор, узнав, что его лучший товарищ болен смертельной болезнью, Чехов как бы мимоходом отмечает, что он — «правою рукой крутил левый ус» (8, 71).

Можно написать диссертацию о том, как многозначительны были для Чехова руки людей и сколько раз при помощи изображения рук воспроизводил он и характер, и душевные переживания того или иного из своих персонажей.

Софья Львовна в рассказе «Володя большой и Володя маленький» ждет, что скажет ей равнодушный любовник:

«...она протянула к его рту обе руки, как бы желая схватить ответ даже руками» (8, 261).

Никитин целует Манюсю в рассказе «Учитель словесности»:

«Она откинула назад голову, а он поцеловал ее в губы и, чтоб этот поцелуй продолжался дольше, он взял ее за щеки пальцами» (8, 361).

И весь характер Полины Рассудиной раскрывается в ее рукопожатиях:

«Она пожимала... руки крепко и порывисто, будто дергала» («Три года», 8, 422). «Рассудина, здороваясь, рванула его за руку» (8, 454).

И глаза, и волосы, и плечи, и губы были столь же для него знаменательны. Изображая их, он оповещал нас тем самым о свойствах и переживаниях людей.

Когда, например, он говорил о женщине, разглядывающей ноги своего спящего мужа:

«Взгляд ее остановился на его ногах, миниатюрных, почти женских, обутых в полосатые носки; на кончиках обоих носков торчали ниточки» (5, 116), — этими «миниатюрными», «почти женскими» ногами и этими «ниточками» полосатых носков Чехов внушал нам уверенность, что женщина непременно изменит своему рыхлому и томному мужу.

Об одной женщине у Чехова сказано:

«Когда пьет чай вприкусу, то держит сахар между губами и зубами — и при этом говорит» (12, 233).

Здесь для него одна из бесспорных улик против этой вульгарной халды.

Неустанное вглядывание в человеческие лица, походки и жесты, жадное вслушивание в интонации и тембры женских и мужских голосов дали Чехову возможность (с первых же лет его творчества) широко обобщать те особенности, какие присущи той или иной категории людей.

Для его живописи чрезвычайно типичны такие, например, обобщенные образы:

«Вошел он, как входят *все вообще* российские антрепренеры: семеня ножками, потирая руки и пугливо озираясь назад... *Как и все* антрепренеры, он имел озябший и виноватый вид, говорил противным, заискивающим тенорком и каждую минуту давал впечатление человека, куда-то спешащего и что-то забывшего» (5, 428).

В творчестве Чехова это «все вообще» играло заметную роль.

Из книг Чехова мы узнаем:

что *все вообще* люди, встающие рано, ужасные хлопотуны (15, 205);

что *все вообще* люди, погруженные в думу, говорят беззвучным, глухим голосом (6, 164);

что *все вообще* испуганные и ошеломленные люди говорят отрывистыми фразами и произносят много лишних, совсем не идущих к делу слов (6, 27);

что *почти у всех* молодых адвокатов — тенор (13, 200);

что *все* рыжие собаки лают тенором (7, 108);

что, женившись, мужчины *вообще* перестают быть любопытными (12, 321);

что купцы *вообще* любят быть начальниками;

что старики, только что вернувшиеся из церкви, *всегда* испускают сияние (7, 103);

что у людей односторонних, сильно верующих — холодное, сухое выражение лица, и т. д., и т. д., и т. д.

Конечно, не все обобщения, сделанные им, равноценны. В его ранних вещах, которые относятся еще к тем временам, когда он был Антошей Чехонте, ему не раз случалось обобщать поверхностные, мелочные наблюдения:

«Доктора *всегда* сопят, когда выслушивают» (1, 437).

Рыжие женщины «*обыкновенно* бывают очень хорошо сложены и имеют на всем теле великолепную розовую кожу» (4, 422).

Но позже, к концу восьмидесятых годов, обобщения его стали глубже, сложнее и тоньше.

«Смеялся он тяжело, резко, с крепко стиснутыми зубами, как смеются (все вообще. — *К. Ч.*) недобрые люди» (7, 218).

«Когда он говорит, то улыбаются у него, *как вообще* у насмешливых людей, одни только глаза и брови» (7, 258).

Каждое такое обобщение предлагалось читателю как итог пристального изучения жизни. С каким упорным, ненасытным интересом нужно было вглядываться в разные качества и повадки людей, чтобы заявлять с такой несокрушимой уверенностью, что то или иное их свойство, то или иное действие характерны не только для них, но и для огромного большинства им подобных.

Смолоду он особенно часто предлагал читателям такие итоги своего недолгого житейского опыта. В его сравнительно раннем рассказе «Огни» (1891) на пространстве немногих страничек изображено около десятка различных житейских явлений, многократная повторяемость и стандартность которых всякий раз отмечается в тексте, как результат длительного изучения действительности.

Таковы, например, даваемые в этом рассказе характеристики взаимного отношения полов, а также некоторых типических навыков, наиболее свойственных женщинам:

«Почти у всякой молодой женщины в присутствии незнакомого мужчины натянуто-равнодушный вид» (7,445).

«Почти все молодые южанки в минуты волнения говорят нараспев, так что их пылкая речь приобретает характер песни» (7, 457).

«*Все вообще* холодные люди не знают целомудрия» (7, 444).

Из этих обобщаемых фактов, совершавшихся «обыкновенно», «почти всегда», «вообще», «преимущественно», легко убедиться, как много душевных сил отдавал молодой беллетрист науке *человековедения*, которая была для него драгоценнее всех прочих наук.

В этой науке *человековедения* он — после Толстого — не знал себе равных, ею он занимался с упоением, со страстью, и даже чуть-чуть щеголял теми сведениями, какие дала ему эта наука.

Как же он усваивал все эти бесчисленные сведения? Где и когда удалось ему приобрести их, собрать и подчинить своей творческой воле?

Исчерпывающие ответы на эти вопросы даны, как уже сказано, в шести томах его замечательных писем — главным образом в первых трех.

VI

> «Хороша жизнь, Мария Сергеевна! Правда, она тяжела, скоротечна, но зато как богата, умна, разнообразна, интересна, как изумительна!»
>
> *«Письмо» (9, 500)*

Сборники его писем — единственное в нашей литературе явление, не имеющее никаких параллелей, — именно потому, что в них сказывается та же необыкновенная страсть к «живописанию словом», к словесным портретам, словесным зарисовкам с натуры.

Его письма при всей их идейной насыщенности доверху наполнены конкретными вещами и фактами. В них несметное количество образов, «предметов предметного мира», которые принято считать обыденными, мизерными, скучными и которые, однако, так интересны ему, что он разжигает и в нас интерес к этому, казалось бы, примелькавшемуся, постылому кругу явлений.

В других писательских письмах чаще всего вскрывается лишь одна сторона человеческой личности — главным образом идеи, убеждения, мнения автора, а здесь перед нами он весь, с головы до ног, во весь рост, — неповторимый, живой человек. Словно он и не умирал никогда. И мы принимаем такое участие во всех перипетиях его жизни, что от души огорчаемся, когда ему попадается дрянная квартира или когда его тянут к суду, чтобы он уплатил за товары, которые у него за спиной набрали в лавчонке его непутевые братья.

Забывая, что между нами и этими письмами лежит порою восьмидесятилетняя давность, мы переживаем их так, словно они о сегодняшнем. Дико было бы назвать их «архивом». Их читаешь, как многотомный роман, очень разнообразный, с занимательной фабулой, со множеством действующих лиц, «персонажей», которые встают перед нами живьем:

и Айвазовский, помесь армянина с архиереем, «руки имеет мягкие и подает их по-генеральски» (14, 136);

и Лесков, похожий «на изящного француза и в то же время на попа-расстригу» (13, 79—80);

и Гольцев, и Пальмин, и Леонтьев-Щеглов, и Потапенко, и семья Киселевых, и семья Линтваревых, и «астрономка» Кундасова;

и Саша Селиванова, «гремучая девка» (13, 405);

и Сергеенко — «погребальные дроги, поставленные вертикально» (17, 298);

и те «скуластые, лобастые», широкоплечие с громадными кулачищами и крохотными глазками люди, которые, по догадке писателя, родятся на чугунолитейных заводах, причем «при рождении их присутствует не акушер, а механик» (15, 67), — так как, повторяю, в своих письмах, как и в повестях, и в рассказах, Чехов был раньше всего живописцем, щедрым изобразителем человеческих физиономий, биографий, характеров, нравов, поступков, а также самых разнообразных пейзажей: он буквально не мог утерпеть, чтобы не рисовать в переписке с друзьями тех рек, городов, деревень, горных ущелий, степей, куда его бросала судьба.

По первому впечатлению здесь зарисованы им и Вена, и Венеция, и Байкал, и Амур, и Томск, и Петербург, и Таганрог, и Красноярск, и Везувий, и Славянск, и Рагозина балка, — в какое место ни попадет, то место сейчас же и опишет в письме, причем по интенсивности своего интереса даже к самым заурядным явлениям природы и жизни он, повторяю, был похож на исследователя, впервые очутившегося в новой, никому не известной, только что им открытой стране.

Недаром в одном из писем он сравнивал себя с Миклухо-Маклаем (13, 324).

Как человек, обуянный жадным любопытством первооткрывателя новых земель, он везде, куда бы ни поехал, искал и почти всегда находил новое, дотоле не виданное, и оттого в его письмах — особенно ранних — так часты слова:

«Ново». «Интересно». «Ужасно интересно». «Оригинально». И т. д.

«Место необыкновенно красивое и *оригинальное»,* – писал он о горах над Донцом (13, 328).

«...Люди *новые, оригинальные»,* – сообщал он о жителях Сум, приехав туда впервые в конце восьмидесятых годов (14, 113).

«...горы и Енисей — это первое *оригинальное и новое,* встреченное мною в Сибири» (15, 101).

Тайга — «это второе *оригинальное и новое*» (15, 101).

«Амур чрезвычайно интересный край. До чертиков *оригинален»* (15, 118).

«Берега до такой степени дики, *оригинальны* и роскошны, что хочется навеки остаться тут жить» (15, 119), — писал он о том же Амуре.

По дороге из Симферополя к морю:

«Дико, *ново* и настраивает фантазию на мотив гоголевской «Страшной мести» (14, 132).

Ко всему этому «интересному», «оригинальному», «новому»

он чувствовал горячее влечение и часто пытался заразить своим любопытством других:

«Я уеду... на стеклянный завод Комиссарова. Не найдете ли Вы возможным поехать со мной? — писал он, например, артисту Малого театра А. П. Ленскому. — Весна, грачи, скворцы, попы, урядники, рабочие, мельница и громадные, аду подобные печи на заводе. *Все это, уверяю вас, ужасно интересно»* (15, 164—165).

Он вообще любил перечислять, как соблазны, как приманки и лакомства, все те «ужасно интересные» и «до чертиков оригинальные» места и пейзажи, которые постоянно манили его к себе как магнит.

«Здесь на Афоне так хорошо, что и описать нельзя: водопады, эвкалипты, чайные кусты, кипарисы, маслины, а главное — море и горы...» (14, 146).

И такое же перечисление «приманок» и «лакомств» в письме к литератору А. С. Лазареву-Грузинскому:

«Недавно я путешествовал по Полтавской губ[ернии]. Был в Сорочинцах. Все то, что я видел и слышал, так пленительно и *ново*... Тихие, благоухающие от свежего сена ночи, звуки далекой, далекой хохлацкой скрипки, вечерний блеск рек и прудов, хохлы, девки — все это так же широколиственно, как хохлацкая зелень» (14, 126).

Увы, среди тех, кому он писал свои письма, не нашлось ни одного человека, который мог бы разделить вместе с ним его художнический интерес к бытию: то, что он, живописец, считал «интереснейшим», «оригинальным» и «новым», нисколько не интересовало других.

Порою это сознавал и он сам. Послав домочадцам большое письмо на десятке страниц о своих сибирских впечатлениях, он счел нужным извиниться перед ними:

«Извините, что длинно. Я не виноват. Рука разбежалась. ...3-й час ночи. Рука утомилась» (15, 85).

И в более позднем письме то же самое: описав своим близким двух встретившихся ему по дороге поручиков, он вдруг оборвал свой рассказ:

«Однако к чему Вам поручики?» (15, 113).

«Вам уже надоело читать, а я разохотился писать», — спохватился он в письме к равнодушному Лейкину, когда, поддавшись своей страсти к изображению окружающей жизни, изобразил для него в письме целую сцену из деревенского быта (13, 101).

«Рука разбежалась», «разохотился писать» — и это в то самое время, когда он уверял и себя, и других, что пишет только из нужды, поневоле. Но разве из нужды он писал, например, свои

огромные молодые дорожные письма весною 1887 года? После нескольких лет изнурительной литературной поденщины он впервые вырвался тогда на свободу, и все же, вместо того чтобы отдохнуть от писательства, тотчас же взялся за перо и стал сообщать своим близким на десятках страниц, что в городе Славянске дома, если глядеть на них с улицы, ласковы, как благодушные бабушки (13, 327), а в городе Черкасске девицы — «сплошная овца»: куда одна, туда все остальные (13, 320). И т. д., и т. д., и т. д.

И при этом — необыкновенная память, хранящая, как величайшую ценность, каждый самый мелкий кусок жизни, когда бы то ни было увиденной им. Получив, например, фотоснимок с того парохода, на котором он плыл пассажиром лет пять или шесть назад, он написал об этом пароходе:

«Когда я теперь закрываю глаза, то вспоминаю все до мельчайших подробностей, *даже выражение глаз у нашего пароходного ресторатора,* отставного жандарма» (16, 213).

Запомнить через столько лет выражение глаз у случайного спутника — для этого необходима особенная, художническая, чеховская, падкая на краски и образы память.

Эта цепкая память сохранила для него во всей совокупности целые комплексы образов из самого далекого прошлого.

«В детстве, живя у дедушки в имении гр. Платова, — писал он Суворину в 1888 году, — я по целым дням от зари до зари должен был просиживать около паровика и записывать пуды и фунты вымолоченного зерна; свистки, шипенье и басовой, волчкообразный звук, который издается паровиком в разгар работы, скрип колес, ленивая походка волов, облака пыли, черные, потные лица полсотни человек — все это врезалось в мою память, как «Отче наш» (14, 158).

Если бы не эта феноменальная память, он не сделался бы уже к двадцатилетнему возрасту богатейшим обладателем бесчисленного множества образов, при помощи которых и стал с таким изощренным искусством выражать и радость, и грусть, и тревогу, и боль, и негодование, и жалость, и гнев.

VII

Именно этот язык его образов и был недоступен для современных ему рецензентов и критиков.

Даже тогда, например, когда они с большой похвалой отозвались об идее его рассказа «Припадок», ни один из них не приметил, не полюбил, не приветствовал тех поэтических строк, в ко-

торых дано чудесное изображение первого снега, окрасившего собою всю тему рассказа.

В таком пренебрежении к его живописи Чехов увидел свидетельство бездарности и тупости критиков. С возмущением писал он о том, что из многих десятков людей, одобривших этот рассказ, описание первого снега заметил лишь один человек — Григорович, старейший беллетрист тех времен, принадлежавший еще к эпохе Белинского (14, 257).

Критики, глухие к его образной речи, казались Чехову мало пригодными для суждения о его — чеховских — мыслях и чувствах, ибо и мысли и чувства он высказывал образами. Отдавать свои произведения на суд этих критиков значило, по словам Чехова, «давать нюхать цветы тому, у кого насморк» (14, 257).

Самый большой «насморк» оказался в ту пору, как мы видели, у Н. К. Михайловского, который обнаружил полную неспособность понять стройную и многосложную систему художественных образов Чехова и упрямо гвоздил его из года в год именно за его якобы чрезмерное пристрастие к образности.

Михайловский так и напечатал о нем черным по белому, что он, Чехов, «какой-то почти механический аппарат» для изготовления «милых штришков» — так именовались у критика образы Чехова.

Произвольно вырвав из чеховских текстов две-три зарисовки, прелестные и сами по себе, но еще более ценные из-за своей неразрывной, органической связи со всей повествовательной тканью тех рассказов, из которых они насильственно вырваны, он стал всячески глумиться над ними — именно за то, что они хороши.

Теперь кажется почти невероятным, что можно было высказывать порицание Чехову за такие, например, классически живописные образы, до сих пор сохраняющие свою первозданную свежесть:

«Колокольчик что-то прозвякал бубенчикам, бубенчики ласково ответили ему. Тарантас взвизгнул, тронулся, колокольчик заплакал, бубенчики засмеялись» (6, 264).

Или:

«Два облачка уже отошли от луны и стояли поодаль с таким видом, как будто шептались о чем-то таком, чего не должна знать луна» (6, 11).

Конечно, сила великого мастера не в тех или иных отдельных образах, как бы ни были они хороши, а в их живом сочетании, в их взаимодействии, в их внутренней связи, и Григорович, восхищаясь изображением первого снега, вполне справедливо отме-

тил, что этот образ выполняет у Чехова две разные функции, живет, так сказать, двойной жизнью: во-первых, сам по себе, как артистически воспроизведенное «впечатление природы», во-вторых, способствует эмоциональному восприятию идеи рассказа (7, 549).

Но пусть для критиков остался недоступен смысловой и эмоциональный подтекст, таящийся в чеховских образах. Нельзя не изумляться тому, что ни один из этих людей не обрадовался их живописности, их динамической силе — независимо от всякого подтекста.

Ведь художественный образ, реалистический, выхваченный прямо из жизни, всегда бывает порожден жизнелюбием художника, его жарким интересом к тому, что и как совершается в окружающем мире. Этот жаркий интерес к бытию художник разжигает и в нас, так что жизнь при всяком нашем приобщении к искусству становится в наших глазах занимательнее, ценнее, дороже, приманчивее.

Даже проклиная жизнь, художник благословляет и утверждает ее, даже говоря ей *нет,* он говорит ей *да*, так как всякий подлинно творческий акт есть высшее проявление кипящих в художнике жизненных сил. Всякий художественный образ, правдивый, впервые подмеченный, свежий, — есть благодеяние сам по себе, ибо своей новизной разрушает дотла наше инертное, тусклое, закостенело-привычное восприятие жизни.

Так что за каждый из тех образов, которые презрительный критик так брезгливо назвал «штришками», он на самом-то деле должен был бы благодарить их создателя, — ведь и вне всякого контекста созданные Чеховым образы так метки, лаконичны, изящны и свежи, так далеки от какой бы то ни было натуги и вычурности, подчинены такому благородному и строгому вкусу, что ими поневоле любуешься, даже независимо от тех мыслей и чувств, которые они выражают.

Забуду ли я то восхищение, с каким я читал в его «Страхе» поэтические строки о вечернем тумане:

«Высокие, узкие клочья тумана, густые и белые, как молоко, бродили над рекой, заслоняя отражения звезд и цепляясь за ивы. Они каждую минуту меняли свой вид, и казалось, что одни обнимались, другие кланялись, третьи поднимали к небу свои руки с широкими поповскими рукавами, как будто молились» (8, 164).

Никаких покушений на красивость, на лирику. Протокольное, математически точное изображение тумана, но почему-то эти строки воспринимались, как музыка, и я запомнил их наизусть, как стихи.

И незабвенны для меня две строки в его поэтическом «Счастье»:

«Уже светало. Млечный Путь бледнел и мало-помалу таял, как снег, теряя свои очертания» (6, 166).

И четыре строки во «Врагах»:

«Земля, как падшая женщина, которая одна сидит в темной комнате и старается не думать о прошлом, томилась воспоминаниями о весне и лете и апатично ожидала неизбежной зимы» (6, 32).

Но, повторяю, главная особенность чеховского творчества заключается именно в том, что ни один художественный образ не живет у него в одиночку. Все они сопряжены и друг с другом, и с пафосом всего произведения.

Самоцельных, самодовлеющих образов в его зрелых произведениях нет. Каждый из них призван служить общей идее рассказа, у каждого своя очень определенная, четкая роль, каждый — неотъемлемая часть того могучего живого организма, каким представляется нам всякое зрелое произведение Чехова.

Только образами и хотел говорить он с читателями, убежденный, что язык его образов более внятен для каждого, чем язык голых рассуждений, публицистических деклараций, авторских признаний и всяких чувствительных слов.

В этом он жестоко ошибался, как мы уже видели на предыдущих страницах: двадцать лет непонимания тяготели над всем его творчеством. Тогдашние критики, вроде Арсения Введенского, Скабичевского, Протопопова и многих других, были так равнодушны к искусству и так беспомощны в восприятии эстетических ценностей, что вполне уподоблялись тому пьяному студенту из «Скучной истории», который, сидя в театре, дремал и ни разу не глянул на сцену, но, услышав повышенный голос актера, пробуждался на минуту от сна и сонно спрашивал у сидящего рядом приятеля: «Что он говорит? Бла-а-родно?»

И, узнав, что актер говорит «бла-а-родно», пьяным голосом орал ему: браво!

«Он, видите ли, дубина пьяная, пришел в театр не за искусством, а за благородством. Ему благородство нужно» (7, 262).

Это говорит не Чехов, это говорит озлобленный и грубоватый его персонаж. Чехов хорошо сознавал, что без «благородства» всякое искусство мертво. Но заменить искусство «благородством», отказаться от выражения своих чувств и мыслей исключительно при помощи образов, этого он не разрешал себе почти никогда.

Лишь однажды он сделал было попытку отклониться от своего обычного метода и совсем не по-чеховски — громко, во весь го-

лос, открыто — поведал читателям свои собственные, чеховские, мысли об изображенных им фактах и людях. Я имею в виду его маленький цикл: «Крыжовник», «Человек в футляре», «О любви», в котором он выступает истолкователем своих собственных образов. Весь цикл относится к единственному году — 1898-му — и стоит особняком в его творчестве, так как совсем не типичен для его литературной манеры.

В остальных же произведениях — а их сотни — ни малейшей подсказки читателю: «вот это хорошо», «вот это дурно», — одна лишь гениальная живопись: пойми, разгадай ее сам и не жди, что автор снизойдет к твоей умственной немощи и скажет хоть словечко от себя.

Одному из плоховатых писателей он говорил: «Нельзя... черное называть черным прямо, белое белым прямо».

Когда Лев Толстой попытался истолковать свою «Крейцерову сонату» в обширном «Послесловии» к ней, Чехов с негодованием заметил в одном из своих писем к Суворину, что это «Послесловие» не стоит одной-единственной сивой кобылки, изображенной Львом Толстым в «Холстомере» (15, 241).

Ибо ему смолоду было свойственно думать, что художественные образы в тысячу раз убедительнее, сильнее и действеннее, чем какие бы то ни было рассуждения и декларации автора, и он поставил себе правилом: воздерживаться в своих повестях и рассказах от всякой оценки тех событий, людей и вещей, которые изображаются в них. «Над рассказами, — писал он одной беллетристке, — можно и плакать и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление» (15, 375).

То есть, по его же словам, объективность у него была мнимая, кажущаяся, а на самом-то деле это всего лишь литературный прием, основанный на стойком убеждении, что его потаенные «стенания и слезы» тем вернее взволнуют и взбудоражат читателя, чем меньше он, автор, будет выпячивать их.

Он и не выпячивал их никогда. Ни одним словом не высказал он, например, своего возмущения, изображая в одном из позднейших рассказов того оскотинившегося деревенского «батюшку», который сидит за столом и пирует, когда к нему подходит раздавленная горем женщина: у нее незадолго до этого — нарочно, по злобе — ошпарили насмерть ребенка.

Священник даже не встает из-за стола, он произносит привычные слова утешения с набитым едою ртом. Как бы для того, чтобы довершить надругательство над страдалицей-матерью, он

вместо креста поднимает привычным движением вилку, на которую надет соленый рыжик.

И кто же сомневается в том, что этот дрянной человек вызывает в Чехове чувство гадливости: хам, чревоугодник, якшающийся только с богатыми, моральный соучастник их злобного хищничества.

Но Чехов, изображая его, не высказывает ни малейших эмоций. Он говорит об этом ненавистном ему человеке ровным, протокольным, бесстрастным, эпически повествовательным, матовым голосом, словно не чувствует к нему ни малейшей вражды.

«Гости и духовенство, — пишет он, — ели много и с такой жадностью, как будто давно не ели. Липа прислуживала за столом, и батюшка, подняв вилку, на которой был соленый рыжик, сказал ей: «Не горюйте о младенце. Таковых есть Царствие Небесное» (9, 410—411).

И больше ни единого слова. Иному тупосердому и вправду покажется, что Чехов не питает никакой неприязни к этому так спокойно изображенному «батюшке».

Но за этим иллюзорным спокойствием чувствуется клокотание гнева. Ведь читателю невозможно забыть, что тем обедом, который с такой жадностью пожирает священник, его потчует убийца ребенка — та самая Аксинья, что плеснула в малыша кипятком. Уже то, что этот «батюшка» садится за один стол вместе с ней и с другими такими же, сильнее уличает его в негодяйстве, чем самые злые проклятья, которыми мог бы осыпать его менее «объективный» писатель.

А если это так, если Чехов никогда в своих зрелых новеллах (за исключением только что упомянутых случаев) не выступал в роли толкователя своих собственных образов и никогда не раскрывал своего отношения к ним, от его читателей требовалось, чтобы они с удесятеренною душевною зоркостью вникали в каждую из тех многозначительных черт, из которых он слагал свои образы, дабы в конце концов определить для себя, к каким из них он относится с ненавистью, а к каким с величайшей любовью. Чехов не раз говорил, что он больше всего полагается на сотрудничество читателей, которые должны сами внести от себя элемент субъективного чувства в его якобы объективное изображение людей и событий. Когда Суворин посетовал, что, изобразив конокрадов в рассказе «Воры» (первоначальное название: «Черти»), автор ни одним словом не раскрыл своего авторского отношения к ним, Чехов ответил Суворину:

«Когда я пишу, я вполне рассчитываю на читателя, полагая, что недостающие в рассказе субъективные элементы он подбавит сам» (15, 51).

Конечно, от читателя во время этой совместной работы с писателем требуется повышенная чуткость и пристальность. Когда, например, в «Даме с собачкой» Чехов своим ровным и матовым голосом сообщает, что жена Гурова звала мужа не Дмитрий, а Димитрий[1], он хочет, чтобы мы по одной этой мелкой, почти незаметной черте почувствовали, как эта женщина претенциозна, фальшива, тупа, узколоба.

На протяжении рассказа мы слышим ее голос лишь однажды. «Тебе, Димитрий, — говорит она, — совсем не идет роль фата» (9, 366).

И больше не произносит ни слова, но сказанное ею сигнализирует нам, что она вдобавок ко всему деспотична, полна самомнения и спеси, верит в свое нравственное превосходство над мужем и вообще смотрит на него свысока, а ее книжное выражение «роль фата» окончательно вскрывает перед нами ее манерность, ходульность, напыщенность, из-за которых Гуров не может не чувствовать глубочайшего отвращения к ней.

Так многозначительны образы Чехова. Весь человек в одной фразе. Чехов нигде не говорит, что жизнь под одним потолком с этой претенциозной, самодовольной, деспотической женщиной была для Гурова ежедневным страданием, он только сообщает читателю, что она была «солидная», «важная», что у нее была прямая спина и что сама она звала себя «мыслящей», и если читатель сквозь эту, казалось бы, беззлобную, совершенно нейтральную характеристику Гуровой не почувствует всей антипатии автора к ней и к тому удушью, которое несет она в жизнь, пусть не воображает, что ему в какой бы то ни было мере понятны произведения Чехова и что он вправе судить о его идеях и принципах.

В чеховском «Ионыче» есть такой диалог:

«— Что вы читали на этой неделе, пока мы не виделись? (взволнованно спрашивает красивую барышню влюбленный в нее молодой человек. — *К. Ч.*).

– Я читала Писемского.

— Что именно?

— «Тысяча душ»... А как смешно звали Писемского: Алексей Феофилактыч» (9, 292).

Чехов хочет, чтобы по этой коротенькой реплике нам, читателям, стало понятно, что барышня отменно глупа. В самом деле, какое нужно убожество мысли, чтобы, прочтя лучший роман од-

[1] Имя Димитрий имеет более официозный оттенок, чем Дмитрий. См. у Некрасова: «Эпоха в жизни чиновника, когда он из Дмитрия превращается в Димитрия» (*Н. А. Некрасов.* Полн. собр. соч. и писем. Т. XII, М., 1953, с. 106).

ного из замечательных русских писателей, только и подметить в романе забавное имя-отчество автора.

Реплика девушки характерна не только для нее, но и для влюбленного в нее человека. Слушая ее бессмысленные речи, очарованный ее красотою и молодостью, человек под обаянием любви считает ее «умной и развитой не по летам». Во всем ее облике, в том, что она делает и говорит, чудится ему что-то «необыкновенно милое, трогательное своей простой и наивной грацией» (9, 292).

В рассказе «В родном углу» у молодой, поэтически настроенной девушки один из ее новых знакомых спросил:

«— Вы изволите играть на рояле? — и вдруг вскочил, так как она уронила платок» (9, 236).

Здесь опять-таки почти весь человек обрисован стилем одной своей фразы — канцелярско-лакейским «изволите», которая врывается таким диссонансом в возвышенный и поэтический мир этой девушки.

Можно ли говорить о Шопене и Моцарте этим пошловато-департаментским слогом? Всего лишь одно слово «изволите», — но чуткому читателю ясно, что дело бедной девушки пропащее, что ее неминуемое сближение с этим приторно-вежливым, вульгарным, молчаливым субъектом обрекает ее в ближайшем же будущем на духовную смерть. Больше этот человек не произносит ни звука, но и этого достаточно, чтобы читатели всем сердцем почувствовали, что Чехов осуждает и ненавидит его, и поняли бы, как органически связаны с его единственной фразой все остальные черты, которыми он обрисован у Чехова, — черты тупого карьериста и деляги.

И, конечно, сам Чехов на всем протяжении рассказа не сообщает ни малейшим намеком своего личного мнения об этом ненавистном ему человеке. Ни одного гневного, обличительного слова о нем.

Ровным голосом, который людям, не имеющим душевного слуха, может даже показаться бесстрастным, он рассказывает, что то был стройный, чрезвычайно учтивый брюнет с бледным, серьезным, неподвижным лицом и что, хотя дело происходило в деревне, он всюду неизменно являлся в белом парадном жилете, — черты как будто совершенно нейтральные, но кто же не увидит в их живом сочетании с контекстом, что этот щеголеватый брюнет, по самой своей природе душитель и хищник, принадлежит к тому же злодейскому стану «ликующих, праздноболтающих, обагряющих руки в крови», к которому принадлежат такие ненавистные Чехову люди, как «тетя Даша» и дед героини расска-

за. Эти люди злодействуют на глазах у читателя, но Чехов здесь словно стоит в стороне, ибо и здесь полагается на могучую силу и правду своей неотразимо убедительной живописи.

Те образы, которыми здесь, в рассказе, Чехов обличает носителей зла, буквально кричат о его ненависти к этим людям, к создавшей их социальной среде. И вообще, если бы современные Чехову критики не были так глухи к языку его образов и не страдали бы таким умственным «насморком», они поняли бы, что очень нередко его внешне спокойная, якобы бесстрастная речь есть на самом-то деле пронзительный крик, в котором слышится то восторг, то проклятье.

VIII

Иная забота или тоска, доступная лишь высокообразованному и развитому уму, может вдруг передаться почти малограмотному существу, грубому и ни о чем никогда не заботящемуся.

Достоевский

С виду, может быть, и чрезвычайно грубые, порочные натуры, а между тем природа их, может быть, им самим неведомо... давно уже тоскует по высоким целям жизни.

Достоевский

Одним из самых пронзительных чеховских криков, который так и не был услышан ни Михайловским, ни Протопоповым, ни другими присяжными судьями тогдашней словесности, был напечатанный в газете «Русские ведомости» в 1894 году его гениальный рассказ «Скрипка Ротшильда». Если бы кто-нибудь в то время дерзнул указать, что с появлением этого рассказа русская литература обогатилась одним из величайших шедевров, какие только знает мировое искусство, не нашлось бы такого печатного органа, который согласился бы опубликовать эту ересь. Между тем «Скрипка Ротшильда» — квинтэссенция чеховского стиля. В ней сконцентрированы — и притом в самом сильном своем воплощении — все основные черты мировоззрения Чехова и главные особенности его мастерства.

И первая из этих особенностей заключается именно в том, что при всей своей классической, я сказал бы, пушкинской простоте языка и сюжета, при четкой определительности каждого слова, при всей стройности и строгости композиции рассказ этот

будет совершенно недоступен тому, кто попытается уразуметь его смысл, не вникая в многосложную и прихотливую цепь его образов; кто хоть на мгновение забудет о том, что только во взаимодействии образов, в их внутреннем сплетении, в их связи, в их живой диалектике вскрываются подлинные идеи, идеалы, стремления и симпатии Чехова.

Тому, кто выполнит это нелегкое требование, станет понятно, что рассказ, который на поверхностный взгляд представляется отчаянно мрачным, в котором (опять-таки на поверхностный взгляд) нет ни единого светлого проблеска, на самом-то деле исполнен оптимистической веры в людей, в красоту их победоносного духа, в неотвратимость их счастья, то есть являет собою прямую противоположность тому, каким он представляется на поверхностный взгляд. Печальное окажется радостным — нужно только читать с самым напряженным вниманием к каждому малейшему образу, ибо в чеховской новелле ничто не случайно: любой образ, даже мимолетный, несет на себе максимальную смысловую нагрузку.

Вообще каждая чеховская новелла так лаконична, так густа по своей консистенции, образы в ней так многосмысленны, что, если бы кто-нибудь вздумал прокомментировать любую из них, комментарии оказались бы гораздо обширнее текста, потому что иному беглому и малозаметному образу, занимающему в тексте две строки, пришлось бы посвятить пять-шесть страниц, чтобы хоть отчасти дознаться, какая идея заключается в нем.

А так как эта идея прояснится для нас лишь из взаимодействия данного образа со всеми прочими образами того же рассказа, критическому анализу должен подвергнуться не один какой-нибудь изолированный образ, а вся их масса в их сложном сплетении, в их диалектическом развитии и росте.

Ибо, как мы увидим сейчас, диалектика образов, их превращение в свою противоположность, в свой, так сказать, антитезис — один из любимейших творческих методов Чехова. Этот творческий метод очень наглядно сказался на выведенном им в «Скрипке Ротшильда» жестоком тупом мещанине, который к концу рассказа встает перед нами совершенно другим человеком.

В сущности, в этом и заключается диалектическое развитие образа, потому что, судя по первым страницам рассказа, из всех когда-либо изображенных Чеховым бесчеловечных и грубых людей герой «Скрипки Ротшильда» — самый бесчеловечный и грубый.

Ведь, казалось бы, каждому — даже злодею — свойственно чувство отцовской любви. Но бывают же такие дикие выродки, чудо-

вища черствости, лишенные всяких человеческих чувств. Одним из них и встает перед нами на первых страницах рассказа этот Яков Иванов. Когда-то у него была дочь и скончалась, и он не только не горюет о ней, но по грубому своему тупосердию даже позабыл, что она существовала на свете. «Это тебе мерещится!» — говорит он жене, когда жена пробует напомнить ему, что у них когда-то была дочь. До чего должен был очерстветь человек, чтобы ни разу даже не вспомнить о своем умершем ребенке, даже не заметить, что тот родился и погиб!

И такая же бездушная тупость в его отношениях к жене. «Он, кажется, ни разу не приласкал ее (муж, ни разу не приласкавший жены! — *К. Ч.*), не пожалел, ни разу не догадался купить ей платочек или принести со свадьбы чего-нибудь сладенького, а только кричал на нее, бранил за убытки, бросался на нее с кулаками» (8, 337). Удивительно ли, что, когда ей пришлось умирать, она встретила смерть с такой радостью: была счастлива, что может уйти навсегда от его угрюмого тиранства.

Вообще этот варвар до того одичал, что для него нет ни семьи, ни родины, ни друзей, ни природы. Всю жизнь он прожил над широкой поэтичной рекой, но так и не заметил реки. В старости он и сам «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» (8, 342).

Он совершенно оторван от мира, замкнут в себе, одинок и как-то беспросветно угрюм. Нельзя и представить себе, чтобы он улыбнулся или хотя бы сказал кому-нибудь дружелюбное слово.

Вообще это какой-то отступник от всех человеческих чувств, его радует каждая новая смерть среди жителей его городка, и он больше всего сокрушается, что они умирают так редко.

Правда, по профессии он гробовщик и смерть его ближних его главный доход, но все же каким нужно быть чудовищем нравственной тупости, чтобы во всем мире радоваться одним мертвецам! Этот Яков Иванов дошел до того, что стал снимать мерку для гроба со своей еще не умершей жены. Она жива, она еще стоит на ногах, а он уже прикладывает к ней свой мертвецкий аршин и, едва она, больная, ложится в постель, начинает (буквально у нее на глазах!) сколачивать ей заблаговременно гроб.

А потом достает записную книжку и пишет:

«Марфе Ивановой гроб — 2 р. 40 к.» (8, 339).

И вздыхает. Вздыхает оттого, что ему жаль этих денег, так как вдобавок ко всему он бесчувственный скареда, дрожащий над

каждым грошом, пугающийся каждого расхода и терзающий себя неотступными мыслями о своих якобы огромных убытках. Его скаредность мелка и жестока: он, например, всю жизнь запрещал своей Марфе пить чай, и она пила только воду. Он одержим маниакальной уверенностью, будто все содержание человеческой жизни исчерпывается приходо-расходными цифрами.

И как бывает со всеми маньяками, эта навязчивая идея заполняет собою всю его психику и ни на мгновение не покидает его.

Причем мания питается у него не столько реальными фактами, сколько самой необузданной фантастикой. Мысль об ускользнувших от него барышах терзает его не только в избе, когда он думает о своем нищенски убогом хозяйстве, но и среди природы, при созерцании пейзажей, которые не имеют никакого касательства к его домашним приходо-расходным расчетам. Пейзажи широки и прекрасны, но и ими он пользуется лишь для того, чтобы снова растревожить себя своим бредовым счетоводством.

«На ней (на реке. — *К. Ч.*) можно было бы завести рыбные ловли, а рыбу продавать купцам, чиновникам и буфетчику на станции и потом класть деньги в банк; можно было бы плавать в лодке от усадьбы к усадьбе и играть на скрипке, и народ всякого звания платил бы деньги; можно было бы попробовать опять гонять барки — это лучше, чем гробы делать; наконец, можно было бы разводить гусей, бить их и зимой отправлять в Москву; небось одного пуху в год набралось бы рублей на десять. Но он прозевал, ничего этого не сделал. Какие убытки! Ах, какие убытки! А если бы все вместе — и рыбу ловить, и на скрипке играть, и барки гонять, и гусей бить, то какой получился бы капитал! Но ничего этого не было даже во сне, жизнь прошла без пользы, без всякого удовольствия, пропала зря, ни за понюшку табаку; впереди уже ничего не осталось, а посмотришь назад — там ничего, кроме убытков, и таких страшных, что даже озноб берет» (8, 342).

Так, повторяю, бывает со всеми маньяками: всюду, куда бы они ни пошли, они думают лишь об одном.

Но мало-помалу, неприметно для читателей, маниакальная мысль этого полусумасшедшего скряги о своих личных убытках вырывается за пределы его эгоистических интересов и нужд и окрашивается — под воздействием только что пережитого им потрясения — бескорыстной тоской об убытках всего человечества.

«И почему человек, — продолжает свои печальные размышления Яков, — не может жить так, чтобы не было этих потерь и убытков? Спрашивается, зачем срубили березняк и сосновый

бор? Зачем даром гуляет выгон? Зачем люди делают всегда не то, что нужно?.. Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки! Если бы не было ненависти и злобы, люди имели бы друг от друга громадную пользу» (8, 342).

Оказывается, мелкие эгоистические мысли о своих собственных грошовых убытках привели этого маньяка наживы к широким, возвышенным мыслям о тех ужасных, неисчислимых убытках, которые наносит всем людям их звериный, хищнический быт. «Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убытки! Какие страшные убытки!» (8, 342).

«Зачем на свете такой странный порядок, что жизнь, которая дается человеку только один раз, проходит без пользы?» (8, 343).

Своей возвышенной скорбью о тяжкой убыточности бесчеловечья и злобы темный человек поднялся до протеста (правда, бездейственного) против того жестокого порядка вещей, который наносил такой страшный убыток беззащитным и беспомощным людям, беспощадно калеча их.

Таким образом, Яков встает перед нами как существо очень сложное, наделенное самыми противоречивыми качествами: скаредный тиран и тупица, он в то же время носит в себе все задатки гуманиста и праведника, который взыскует всенародного счастья.

Такой феноменальной сложности, такого диковинного и в то же время органически живого сращения в одном характере, в одном человеке положительных черт с отрицательными, огромных плюсов с огромными минусами, кажется, не знала мировая новелла. Создав образ Якова, Чехов тем самым окончательно восстал против топорного деления людей на злодеев и праведников, какого требовала у него тогдашняя критика.

IX

> На берегу стояло несколько верб, но тень от них падала не на землю, а на воду, где пропадала даром.
>
> *Чехов (7, 62)*

Назойливая мысль об убытках, дрянная и пошлая, если она продиктована личной корыстью, становится поэтически светлой, если она воплощает в себе бескорыстную скорбь о гибели народных богатств.

Такою скорбью в произведениях Чехова томится не только Яков. Это — неотвязная скорбь многих наиболее привлекательных персонажей чеховских пьес и новелл.

Вспомним хотя бы помещика Михаила Хрущева из «Лешего»:

«Гибнут миллиарды деревьев, опустошаются жилища зверей и птиц, мелеют и сохнут реки, исчезают безвозвратно чудные пейзажи... Надо быть безрассудным варваром... чтобы жечь в своей печке эту красоту, разрушать то, чего мы не можем создать... реки сохнут, дичь перевелась, климат испорчен, и с каждым днем земля становится все беднее и безобразнее» (11, 382).

Тот же монолог слово в слово повторен доктором Астровым в знаменитой пьесе «Дядя Ваня» (11, 204).

И вот другая такая же речь:

«Жалко!.. И, боже, как жалко! Оно, конечно, Божья воля, не нами мир сотворен, а все-таки, братушка, жалко. Ежели одно дерево высохнет или, скажем, одна корова падет, и то жалость берет, а каково, добрый человек, глядеть, коли весь мир идет прахом? Сколько добра, Господи Иисусе!.. И всему этому пропадать надо!..» (6, 252–253).

И через две страницы опять: «Пропадет все ни за грош...» (6, 257).

Эта скорбь об убытках, от которых с каждым днем все больше скудеет и разоряется мир, выраженная в рассказе «Свирель» певучим, лирическим голосом пастуха Луки Бедного, слышится и в четвертом произведении Чехова — «Счастье», написанном в тот же период.

«Так и пропадает добро задаром, без всякой пользы, как полова или овечий помет! — сокрушается в этом рассказе безымянный старик пастух. — А ведь счастья много, так много, парень, что его на всю бы округу хватило, да не видит его ни одна душа!» (6, 166).

Здесь, в подтексте, опять-таки юмор, мягкая насмешка над тем, кто оплакивает убыточность мира, но не удивительно ли, что эти слова: «пропадает даром», «пропадает напрасно», «гибнет понапрасно», «гибнет бессмысленно», «зря» — стали с годами все чаще встречаться в тех чеховских рассказах и письмах, где он уже без всякой улыбки выражает не чужие, а свои собственные, подлинные мысли и чувства.

«Человек-то ведь здесь стоящий, — читаем в его письмах «Из Сибири», — сердце у него мягкое... Золото, а не человек, но гляди, пропадает ни за грош без всякой пользы, как муха или, скажем, комар...» (10, 355).

Эту скорбь об убыточности неразумно устроенной жизни выражают у Чехова не только его персонажи, наиболее поэтичные и чистые духом, — эту скорбь не раз выражает он сам при всяком столкновении с действительностью.

Посетив, например, родной Таганрог, он подмечает такие же «убытки» и там: в этом городе, пишет он Лейкину, «все музыкальны, одарены фантазией и остроумием, нервны, чувствительны, но все это пропадает даром» (13, 303).

Увещевая своего брата Александра, он и к нему применяет ту же свою неизменную формулу:

«Из тебя вышел бы художник полезнейший... Эх! Пропадает даром материал!» (13, 48).

И в письме к Суворину перед поездкой на Сахалин о том же:

«...мы сгноили в тюрьмах *миллионы*[1] людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски; мы гоняли людей по холоду в кандалах десятки тысяч верст... развращали, размножали преступников» (15, 30).

За всеми этими чеховскими «пропадает даром», «гибнет зря» — а их у него великое множество — постоянно слышится горький рефрен Луки Бедного: «Жалко! И, боже, как жалко!»

Особенно жалко бывает, когда «зря», «понапрасно», «даром» растрачивается душа человеческая, пропадает, «как полова или овечий помет».

В рассказе «В родном углу» читаем:

«Она молода, изящна, любит жизнь; она кончила в институте, выучилась говорить на трех языках, много читала, путешествовала с отцом, — но неужели все это только для того, чтобы в конце концов поселиться в глухой степной усадьбе и изо дня в день, от нечего делать, ходить из сада в поле, из поля в сад и потом сидеть дома и слушать, как дышит дедушка...» (9, 235).

И то же самое в «Рассказе неизвестного человека»:

«Даже ненужные вещи собирают теперь по дворам и продают их с благотворительною целью, — рассуждает герой рассказа, — и битое стекло считается хорошим товаром, но такая драгоценность, такая редкость, как любовь изящной, молодой, неглупой и порядочной женщины, пропадает совершенно даром» (8, 207).

То страшное разорение души, те убытки, которые доводят ее до полного обнищания и краха, Чехов прослеживал этап за этапом в рассказах «Ионыч», «Учитель словесности», «В родном углу», «На подводе», «Палата № 6» и во многих других.

---

[1] Курсив Чехова. — *К. Ч.*

И разве не замечательно, что к каждому из этих рассказов можно было бы поставить эпиграфом горькое восклицание все того же злополучного Якова:

«Какие убытки! Какие страшные убытки!»

И вот спрашивается: как же понять тот изумительный факт, что свою заветную, выстраданную, любимую мысль Чехов влагает в уста одному из самых отталкивающих своих персонажей, моральному калеке, отщепенцу от всего человеческого?

Причины, как мне кажется, ясны. Мало-помалу мы узнаем из рассказа, что у этого мрачного Якова, который на первых порах показался нам чудовищем грубости, незаурядный талант скрипача. Даровитый музыкант-самородок, он своими импровизациями на плохонькой скрипке чудесно выражает все лучшее, что есть в его многогрешной душе.

Талантливость для Чехова не какое-нибудь побочное качество, но главная суть человека. В понятие талантливости для него входили всегда и душевная чистота, и бескорыстие, и широта, и возвышенность мыслей. Поэтому силой своего искусства он заставляет читателей не то что полюбить одичалого Якова, но с глубоким участием отнестись к его трагически искалеченной личности и всем своим существом ощутить, что это недюжинный, большой человек, который в своих размышлениях о жизни поднимается до широко обобщенных идей о гибельности «порядка вещей», основанного на злобе и лжи.

«От жизни человеку — убыток, — философствует Яков, — а от смерти — польза. Это соображение, конечно, справедливо, но все-таки обидно и горько: зачем на свете такой страшный порядок, что жизнь, которая дается человеку только один раз, проходит без пользы» (8, 343).

Яков не просто наделен музыкальным талантом, он — композитор, обладающий драгоценной способностью выражать те глубокие чувства и мысли, для которых у него не было слов.

Об этом ясно говорится у Чехова:

«Яков вышел из избы и сел у порога, прижимая к груди скрипку. Думая о пропащей, убыточной жизни, он заиграл, сам не зная что, но вышло жалобно и трогательно, и слезы потекли у него по щекам. И чем крепче он думал, тем печальнее пела скрипка» (8, 343).

Песнь эта не «пропала зря». Ее услышал другой музыкант, «испуганное, недоумевающее выражение на его лице мало-помалу сменилось скорбным и страдальческим, он закатил глаза, как бы испытывая мучительный восторг», — и когда впоследствии этот

музыкант повторял ту мелодию, которую создал Яков, слушатели, по словам Чехова, плакали (8, 344).

Значит, импровизация действительно была такова, что могла внушить своим слушателям «мучительный восторг», потрясти их до слез. Уже одним этим писатель сигнализирует нам, что Яков был человеком недюжинным и что мысли его о «пропащей убыточной жизни» были так трогательны, широки, вдохновенны, что, воплощенные в музыке, жгли и терзали сердца.

Вот почему скорбь Якова Иванова о тяжелой убыточности человеконенавистнического порядка вещей сливается с тоской самого Чехова: под отталкивающим обличьем тупого насильника Чехову удалось разглядеть светлый, мятущийся, жаждущий справедливости и правды талант.

Здесь один из тысячи примеров того, до каких сложных концепций доходил в своих произведениях Чехов при обрисовке того или иного характера и как смело разрушал он привычные, убого элементарные схемы, делящие людей на злодеев и праведников.

Праведник или злодей этот Яков? Не то и не другое! И то и другое.

В рассказе очень живо ощущаются те злые влияния, которые изуродовали психику Якова. Человек загнан в узкую щель своего городка, он опутан нищетой и суевериями, и стоит ему выйти на улицу, как его начинает преследовать дикая свора мальчишек, символизирующих в рассказе ту звериную злобу, которая свирепствует во всем городке.

Какой страшной машиной для изувечения человеческих душ была, значит, тогдашняя русская жизнь, если ей удалось из такого большого таланта, наделенного великодушным стремлением к общенародному счастью, сделать палача своих близких.

Из всех убытков, которые в рассказе перечисляются Яковом, самый тяжелый убыток — он сам: мог бы стать поборником правды и разума, а превратился в отупелого изверга. Чтобы читателям стало окончательно ясно, среди каких беспощадных людских отношений создался его мрачный характер, Чехов выводит на одно мгновение местного фельдшера, пьяного и растленного выродка, который обращается со своими пациентами так:

«— Что ж? Старушка, пожила, слава богу... Сколько ей?

— Да без года семьдесят, Максим Николаич.

— Что ж? Пожила старушка. Пора и честь знать... Ступай, ступай... Нечего тень наводить... Поговори мне еще! Ддубина!» (8, 338–339).

Удушливый, мучительный быт. Грубость, удесятеренная глупостью. Но если во всем виновата среда, если это она оскотинила такое благородное сердце, значит, стоит среде стать иною — и с Якова Иванова, да и со всех прочих российских Ивановых, сойдет, как шелуха, вся их дикость и под шелухой обнаружится то прекрасное, поэтичное, светлое, что глубоко под спудом таится даже в этом угрюмом насильнике. Обнаружится, что его «угрюмство» почти все наносное, что самая суть его личности — могучая талантливость и неутолимая жажда другой, более человечной и «правильной» жизни.

Простим угрюмство. Разве это
Сокрытый двигатель его?

Блок

Как бы скудно ни сказались в Якове эти присущие всему народу черты, они внятно свидетельствуют, что есть в народе «сокрытые двигатели», которые — дай только срок! — сокрушат поработившую их злую действительность. Чехов знал, что это непременно случится, ибо привык воспринимать все явления жизни в их исторической перспективе, в проекции, недаром герои его пьес и рассказов — особенно тех, что написаны к концу его жизни, — так часто говорят о нашем будущем как о неминуемом счастье.

Поэтому дико было бы называть «стонами безнадежной тоски» те произведения Чехова, в которых он изображает этап за этапом обнищание человеческих душ, этот самый тяжелый «убыток» из всех, какие только бывают на свете. И «Скрипка Ротшильда» при всей своей горькой тональности тоже есть произведение боевое, порожденное не унынием, но гневом.

X

Чехов не подчеркивает этого гнева, ибо, верный своей изощренной и сложной поэтике, не допускает авторского вмешательства в текст и как бы стоит в стороне от событий, которые изображаются им, предоставляя своим образам говорить за него.

Это-то и сбивало с толку тогдашнюю критику, привыкшую судить об идеях писателя на основании тех афоризмов, сентенций, рассуждений, эффектных тирад, какие высказывают его персонажи.

Достаточно вспомнить, что даже Глеб Успенский, даже Короленко, не говоря уже о Михайловском и старике Шелгунове,

дружно восстали против чеховской пьесы «Иванов», так как в силу своей непривычки к новаторским методам Чехова ошибочно приняли упадочнические мысли и чувства его героя за мысли и чувства его самого.

Что же сказать о рядовом, неискушенном читателе, воспитанном на литературных традициях предыдущей эпохи? Для него язык чеховских образов был, как мы видели, тарабарская грамота. Ведь милые этому читателю авторы — такие, как Бажин, Омулевский, Шеллер-Михайлов, Мачтет, при всем разнообразии их дарований и стилей, — делали всю ставку отнюдь не на живопись, которая была у них довольно-таки бледной, а на заведомо идеальных героев, с первых же строк обнаруживавших свою идеальность с помощью идеально благородных речей.

Подвергаясь идиотским нападкам со стороны либеральствующих рецензентов и критиков, Чехов не остался перед ними в долгу. Он написал беспощадный памфлет, в котором заклеймил этих узких сектантов, скрывавших под благородными фразами ничтожные и пошлые идеи, — всех этих Арсениев Введенских, Ладожских, Медведских и прочих газетно-журнальных Зоилов, из года в год уличавших его в безыдейности.

Герой рассказа Владимир Семенович, еженедельно печатающий в либеральной московской газете фельетоны о современной словесности, любит восклицать с горячим пафосом:

— Что за жизнь без борьбы? Вперед!

«Хотя, — замечает Чехов, — он ни с кем никогда не боролся и никогда не шел вперед» (5, 234).

В конце рассказа Чехов казнит его страшной для писателя казнью: полным посмертным забвением.

«Могила его была совершенно заброшена, — говорится в последних строках. — Уже никто не помнил Владимира Семеныча. Он был совершенно забыт» (5, 243).

И все же попытайтесь найти в этом гневном рассказе хоть одно недоброе слово о ненавистном Чехову «отрицательном типе». Рассказ называется не «Ничтожные люди», но «Хорошие люди», и «отрицательный тип» характеризуется здесь целым рядом отнюдь не враждебных эпитетов: у него «блестящие глаза», «тихий бархатный голос», «большой лоб», «вдохновенное лицо», человек он «подвижной», «изящный», искренне верующий в свою правоту. Не удивительно, что на второй же странице автор именует его «милый»: «Бывая у этого *милого* человека, я познакомился с его родной сестрой» (5, 234).

Между тем нужно быть слепым, чтобы не видеть, что для Че-

хова эта литературная тля есть одна из разновидностей «человека в футляре».

Я нарочно привожу самый элементарный пример писательской скрытности Чехова: подлинное отношение автора к своим персонажам, к их делам и характерам — все скрыто в подтексте, а в тексте даются мнимые оценки, порою резко противоречащие мнениям автора. «Не верьте моим авторским ремаркам, — как бы внушал он читателям, — верьте языку моих образов».

В «Скрипке Ротшильда» дело осложняется тем, что Чехов не только не выражает своего осуждения бесчеловечным словам и поступкам Якова, но как будто даже соглашается с ним, излагает его мысли, как свои. Рассказ начинается так:

«Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно» (8, 335).

Это — размышления Якова, но Чехов излагает их так, словно говорит от себя, словно он и сам сожалеет, что люди умирают так редко.

Читатели, не привыкшие к чеховской литературной манере, прочтя эти первые строки, никак не могли понять, кто же высказывает такую циничную мысль — сам ли Чехов или его персонаж. Хоть бы поставил эти строки в кавычки.

Я помню одного очень почтенного педагога в провинции (нисколько не человека в футляре), который, прочтя первую страницу «Скрипки Ротшильда», простосердечно решил, что все это Чехов говорит от себя, и увидел здесь новое подтверждение своего давнего мнения, что Чехов аморальный писатель.

И почему ни единым словом, ни одной интонацией он не выразил своего враждебного отношения к циничной мысли Якова Иванова? Для чего ему понадобился этот удивительный сплав его собственной речи с наиболее чуждой ему речью героя?

Почему он пишет так, будто вполне солидарен не только с этой, но и вообще со всеми мыслями своего персонажа?

Вот Яков привозит жену в городскую больницу.

«Тут больных было немного, — читаем в рассказе, — и потому пришлось ему ждать недолго, часа три».

«То есть как это *недолго!* – возмущался тот же педагог, потрясая книжкой чеховских «Повестей и рассказов», где была напечатана «Скрипка». — Человек привез в больницу тяжело больную жену, нуждающуюся в экстренной помощи, а его по прихоти пьяницы-фельдшера держат черт знает сколько у закрытых дверей, а Чехов с легким сердцем заявляет, что ждать пришлось недолго: три часа!»

Напрасно я убеждал его, что это «недолго» говорит здесь не Чехов, но Яков и что смысл этого «недолго» такой: люди, подобные Якову, так привыкли ко всяким надругательствам над человеческой личностью, что считают их как бы нормой своего бытия и готовы радоваться, если этих надругательств окажется чуточку меньше, чем они ожидали. Ведь сколько раз им приходилось высиживать у всевозможных закрытых дверей и по восьми и по десяти часов. Мудрено ли, что Яков считает свои три часа необыкновенной удачей.

«Но чем вы докажете, — упорствовал мой оппонент, — что вся эта фраза сказана не Чеховым, а Яковом?»

Тут только я не без смущения заметил, что доказательств у меня нет никаких, так как действительно не существует барьера между речью автора и речью героя. Грамматически они обе сливаются в единый словесный поток, вследствие чего от читателя требуется удесятеренная зоркость и чуткость, чтобы размежевать эти разные речи.

Такая же подмена речи автора речью героя происходит и в рассказе «Попрыгунья». Здесь самыми теплыми красками изображается убогий салон Ольги Ивановны Дымовой: «миленький уголок», «красивая теснота».

И с такой же похвалой говорится о каждом посетителе салона. Это были, по словам рассказа, «не совсем обыкновенные люди», каждый из них «был чем-нибудь замечателен», каждого рассказ наделяет каким-нибудь лестным эпитетом: «признанный талант», «изящный», «умный», «отличный», «известный» (8, 51—52).

И об Ольге Ивановне, хозяйке салона, говорится с такой же симпатией. «Очень часто, — читаем в рассказе, — из старого перекрашенного платья, из ничего нестоющих кусков тюля, кружев, плюша и шелка (у нее. — *К. Ч.*) выходили просто чудеса, нечто обворожительное, не платье, а мечта... Все у нее выходило необыкновенно художественно, грациозно и мило» (8, 54).

И дальше — такие же светлые строки: «супруги были счастливы»... «мирная счастливая жизнь»... «настоящее было прекрасно»... «счастью не будет конца» (8, 56).

Читателю предоставляется догадываться, что только по внешнему виду рассказ ведется здесь от имени Чехова, а в сущности вся первая главка рассказа написана от имени Ольги Ивановны. Иногда нам даже слышится голос этой легкомысленной женщины («миленький уголок», «не платье, а мечта» и т. д.). Это, так сказать, внутренний монолог попрыгуньи, в котором она сообща-

ет, какой блистательной ей представляется ее бестолковая, пошлая жизнь, все ее ничтожные дела и поступки.

Здесь тот же рискованный и сложный прием, что и в «Скрипке Ротшильда»: повествование, имеющее все признаки авторской речи, является на самом-то деле речью одного из персонажей рассказа. Персонаж на короткое время вытесняет автора и, незаметно подменяя его собою, начинает представлять нам действительность в сильно искаженном, ложном свете. Потом автор как бы отталкивает его прочь от себя и посвящает все остальные страницы разоблачению его лжи. Как велика эта ложь, видно хотя бы из того, что великий человек, даровитый ученый назван здесь с первых же строк «ничем не замечательным», «очень обыкновенным», «простым».

Как и в «Скрипке Ротшильда», речь персонажа незаметно переходит в речь автора, и разграничить их не так-то легко. Причем оценки, данные в первой главе, начисто опровергаются в последней.

Тот же прием и в рассказе «Ионыч».

Всмотритесь в первую главку рассказа — в те эпитеты, которыми уснащен этот текст. Все это эпитеты хвалебные, иные из них даже восторженные, и несмышленый читатель далеко не всегда догадается о скрытом сарказме автора. Вот эти эпитеты один за другим: «*умные, интересные, приятные* семьи»... «*самую образованную* и *талантливую* [семью]»... «*красивый* брюнет»... «*миловидная* дама»... «*обильный* и *вкусный* ужин»... «*приятного* гостя»... «талия *тонкая, нежная*»... «*девственная* грудь, *красивая, здоровая*»... «очень *вкусными* печеньями»... «Екатерина Ивановна *розовая... сильная, энергичная*»... «*молодое, изящное* и, вероятно, *чистое* существо»... «гости *сытые* и *довольные*» (9, 286—290).

Не только эпитеты, но и наречия во всем этом отрывке окрашены таким же чувством удовлетворения и симпатии: «очень *смешно*», «*радушно*», «*покойно*», «*ласково*», «*приятно*», «*удобно*», «так *приятно*», «так *ново*», «*прекрасно*», «*превосходно*», «*занятно*»...

Может ли догадаться простодушный читатель, что весь этот комплекс оценочных слов принадлежит не автору, но его персонажу Ионычу, что здесь регистрируются ошибочные впечатления и мысли молодого врача, которому яркой талантливостью показалась пошлая и тупая бездарность?

Здесь опять-таки: по внешнему виду рассказ ведется от имени Чехова, а на самом деле вся эта глава есть сокровенное повествование Ионыча, незаметно смыкающееся с повествованием Чехова, которое, в сущности, начинается лишь со второй главы. Эта

сложная композиция новеллы — новаторское изобретение Чехова: оценка изображаемых фактов дается в первой главе не автором, но его персонажем, после чего автор на дальнейших страницах опровергает эти ложные оценки.

XI

Вот какие огромные требования предъявлял своим читателям Чехов. Казалось бы, «Скрипка Ротшильда», «Попрыгунья», «Ионыч» — уж на что простые и до прозрачности ясные рассказы, но сколько требовалось от читателей душевных усилий, чтобы хоть отчасти понять их подтекст.

Мы сейчас видели, что когда в «Скрипке Ротшильда» сказано: «ждать пришлось недолго, часа три», — это значит, что на самом-то деле для Чехова такой срок возмутительно долог, что Чехов всем сердцем негодует и на этот убийственный срок, и на то, что такому человеку, как Яков, привыкшему к глумлениям и обидам, срок этот даже кажется коротким.

Особенно труден для понимания Яков: негодяй, чуть не отпетый изверг, он в то же самое время встает перед нами благородной, талантливой, поэтической личностью, и напрасно мы стали бы решать, положительный он герой или нет. Ибо он и положительный и отрицательный сразу. И во имя чего, если он отрицательный, Чехов делает его глашатаем своих собственных мыслей? Почему его тоска сливается с тоской самого Чехова?

В том-то и заключалась одна из наиболее заметных особенностей чеховской реалистической живописи: стремясь максимально приблизиться к правде и воспроизвести окружающий мир во всей его подлинной сложности, он редко окрашивал своих персонажей одной какой-нибудь единственной краской, а причудливо смешивал черные, белые и прочие краски, тем самым внушая читателю, что схематическое, топорное деление людей на злодеев и праведников есть вредная, очень опасная ложь, так как всякого, кто примет эту схему, первое же столкновение с действительной жизнью приведет к вопиющим ошибкам и бедам.

Почти в каждом человеке, по убеждению Чехова, совмещаются противоположные качества. Для Чехова сложность человеческой души — аксиома, и тем, кому эта аксиома чужда, лучше не читать «Скрипку Ротшильда» да и многих чеховских вещей, таких, как «Бабье царство», «Скучная история», «Три года».

В «Скрипке Ротшильда» каждый поступок Якова представля-

ет собой нарушение какой-нибудь нравственной нормы, которое не может не вызвать гадливости. Но Чехов описывает эти нарушения как норму, без тени удивления и упрека. Здесь, как и во многих других произведениях Чехова, за его внешним бесстрастием — страсть, за его протокольной, якобы равнодушной манерой рассказа — ненависть к скотским порядкам, вытравляющим все человеческое из каждой, даже богато одаренной души.

Вообще в большинстве своих наиболее зрелых новелл он воспринимал своих героев в таком многосложном аспекте, что, казалось бы, сам собой упразднялся вопрос о их принадлежности к положительным или отрицательным типам.

Чехов раньше всего добивался, чтобы, как в подлинной жизни, плюсы в характере положительной личности были смешаны с минусами и к минусам отрицательной личности были примешаны плюсы. Это у него называлось «уравновешиванием плюсов и минусов» (14, 184). Как осуществлялось им это «уравновешивание», можно судить по таким наиболее четким примерам, к каким принадлежит его повесть «Дуэль».

В этой повести на первой же странице Чехов выводит очень милого праведника, военного врача Самойленко, безгранично благодушного, щедрого.

«По общему мнению, — говорит о нем Чехов, — он был безгрешен» (7, 327).

Но тут же спешит сообщить, что у этого праведника были две небольшие слабости. Во-первых, он стыдился своей доброты и маскировал ее искусственной грубостью, отчего производил неприятное впечатление хрипуна и бурбона, а во-вторых, он любил, чтобы его величали «ваше превосходительство», хотя не имел генеральского чина (7, 327).

В «Рассказе старшего садовника» Чеховым был применен точно такой же прием. И здесь произведено обнажение приема. Здесь, как и в «Дуэли», Чехов с первых же слов поспешил предуведомить нас, что, хотя садовник был человек благородный, у него тоже были две столь же невинные слабости: он называл себя старшим садовником, хотя младшего не было, и когда начинал говорить, не терпел, чтобы его перебивали.

Таков был излюбленный чеховский метод. Конечно, я привожу наиболее простые, элементарные случаи, когда сам автор заранее уведомляет читателя, где плюсы, где минусы, не затрудняя его решением этой задачи. Но таких случаев мало. Чаще всего читателю приходилось самому, без авторской указки разбираться в том сложном сочетании психологических черт, которым у зрелого Чехова отличаются почти все персонажи.

Даже из этого беглого очерка видно, что чеховская простота есть мираж и что на самом-то деле Чехов один из самых сложных, трудных писателей, и поныне не разгаданный вполне.

XII

> «Современные драматурги начиняют свои пьесы исключительно ангелами, подлецами и шутами, — пойди-ка найди сии элементы во всей России!.. Я хотел соригинальничать: не вывел ни одного злодея, ни одного ангела... никого не обвинил, никого не оправдал...»
>
> *Чехов (13, 381)*

«Уравновешивание плюсов и минусов» было его обычным литературным приемом.

Едва только он заметил, что образ Лопахина, купца-толстосума, купившего по дешевке у разорившихся бар их любимый вишневый сад, воспринимается зрителем как привычный отрицательный образ, известный по многим страницам Некрасова, Щедрина, Глеба Успенского, Эртеля, он уже после того, как пьеса была закончена им, ввел в характеристику этого Разуваева такие черты, которыми обычно одарял лишь самых светлых, поэтичных людей. Наперекор всем шаблонам тогдашних повестей и романов он заставил одного из своих персонажей сказать этому «отрицательному типу».

«У тебя тонкие нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа» (11, 351), то есть так уравновесил его «минусы» «плюсами», что рутинным актерам стало трудно играть эту роль.

Чехов предвидел опасность банального истолкования роли и настаивал, чтобы эту роль непременно играл самый тонкий актер — Станиславский.

«Купца должен играть только Конст[антин] Серг[еевич], — писал он Ольге Леонардовне Книппер. — Ведь (Лопахин. — *К. Ч.*) это не купец в пошлом смысле этого слова, надо сие понимать» (20, 167).

«Роль Лопахина центральная, — писал он ей же в другом письме. — Лопахина надо играть не крикуну, не надо, чтобы это непременно был купец. Это мягкий человек» (20,169).

В письме к Станиславскому он говорил:

«Лопахин, правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно» (20, 170).

И еще:

«Не надо упускать из виду, что Лопахина любила Варя, серьезная и религиозная девица; кулачка бы она не полюбила» (20, 170).

Примечательны эти заботы о том, чтобы читатели пьесы и зрители не сочли Лопахина «отрицательным типом».

Человеку, совершающему в пьесе самый жестокий поступок, Чехов придает задушевную мягкость. Разрушителя поэтически прекрасного сада наделяет артистизмом и нежностью. Того, кто рутинным умам может показаться обыкновенным «чумазым», одаряет интеллигентностью, то есть тем качеством, которое ценится им превыше всего.

Словом, принимает все меры, чтобы минусы были уравновешены плюсами.

И здесь его устойчивый метод.

Этот метод он применял в десятках бесконечно разнообразных новелл. Его искусство «уравновешивать плюсы и минусы» было особенно заметно в тех вещах, где он сталкивает косных, вялых, отрицающих жизнь, пассивно-равнодушных людей с жизнеутверждающими, боевыми, беспокойными, ищущими. На страницах у Чехова очень часто происходят эти столкновения и стычки двух непримиримых врагов, и, наблюдая, как дерутся противники, Чехов нигде в своих новеллах и пьесах не высказывает внятно и громко своего отношения к той или другой стороне.

«Любите своих героев, — советует он одной молодой беллетристке, — но никогда не говорите об этом вслух»[1].

Когда читаешь, например, его новеллу «Княгиня», конечно, не испытываешь ни тени сомнения, что Чехов жгуче ненавидит княгиню, ленивую эгоистку, ханжу, вносящую в жизнь людей одни только страдания и бедствия и все же воображающую себя ангелом кротости, благодетельницей вдов и сирот.

В одном из своих тогдашних писем Чехов прямо назвал эту женщину: «поганая баба» (14, 234).

И, конечно, он согласен с каждым словом ее обличителя, доктора Михаила Ивановича, который безбоязненно говорит ей в глаза, что она пошлая, злая мучительница, то есть говорит ей то самое, что сказал бы ей Чехов.

Но ради уравновешивания плюсов и минусов он наделяет этого «положительного героя» «Княгини» несколькими крупными минусами: и голос у него неприятный, и смех неприятный, и речь

---

[1] *Т. Л. Щепкина-Куперник.* О Чехове. — Сб.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.

у него неуклюжая, и внешность отталкивающая, и даже глаза нагловатые (7, 216–218).

В интересах художественной правды Чехов поступал так со всеми — буквально со всеми — «положительными героями» своих повестей и рассказов. Положительных героев у него было множество, и все они доблестно сражались с ненавистными ему насильниками, пошляками и трутнями. Но большинству своих положительных героев он придавал отрицательные черты, а большинству отрицательных — положительные.

Такой системы он упрямо придерживался, изображая опять и опять схватки двух враждующих сил, двух полярно противоположных характеров.

Этих схваток у него великое множество. Вот краткий перечень тех «дуэлянтов», которые неутомимо сражаются на страницах его пьес, повестей и рассказов:

Абогин — и Кирилов в рассказе «Враги».

Рыбников, Майер — и Васильев в «Припадке».

Княгиня — и доктор в рассказе «Княгиня».

Лаевский — и фон Корен в «Дуэли».

Фон Штемберг — и Ананьев в «Огнях».

Павел Андреевич — и Наталья Гавриловна в рассказе «Жена».

Владимир Ладовский — и сестра его Вера в рассказе «Хорошие люди».

Семен Толковый — и татарин в рассказе «В ссылке».

Доктор Андрей Ефимыч — и Иван Дмитрич Громов в «Палате № 6».

Орлов — и Зинаида Федоровна в «Рассказе неизвестного человека».

Тетя Даша — и Вера в рассказе «В родном углу».

Чехов сталкивает их друг с другом и потом внимательно следит за всеми их поединками, схватками, стычками. Вообще его сила — в изображении острых и притом неразрешимых конфликтов.

Лишь один из его рассказов носит название «Враги», но на самом-то деле многим из них можно дать такое же заглавие. О пьесах и говорить нечего. В пьесе «Иванов» непримиримо враждебны друг другу Иванов и Львов. В «Чайке» — артистка Ирина Аркадьевна и ее сын Константин. В «Дяде Ване» — профессор Серебряков и Войницкий, и т. д.

Впрочем, в «Дяде Ване» Чехов и сам не скрывает своей антипатии к профессору. Так же не скрывает своей ненависти к унтеру Пришибееву и к человеку в футляре.

Из сказанного, повторяю, единственный вывод: Чехов очень трудный писатель. Простота его литературной манеры обманчи-

ва. Понять его не так-то легко. Уже то, что в его наиболее зрелых вещах такое множество сложных характеров, недоступных элементарным, невосприимчивым к искусству умам, сильно затрудняет понимание его суггестивных[1], богато насыщенных образов. Я уже не говорю о скрытой симфоничности таких произведений, как «Чайка», «В овраге», «По делам службы», «Дама с собачкой», «Скрипка Ротшильда», «Три сестры», «Архиерей», рассчитанных на музыкальное чувство читателей.

XIII

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал.

Пушкин

Но главная трудность не здесь, а в одной загадочной черте его таланта, которая, казалось бы, противоречит всему, что мы знаем о нем, всем его убеждениям и верованиям.

Я говорю о необычайном разладе между личностью и творчеством Чехова. Разлад этот не может не бросаться в глаза каждому, кто хоть бегло вглядится в его произведения и в его биографию. Черты его личности вкратце обрисованы мною в первых главах моей книжки. Там собрано достаточное количество фактов, свидетельствующих, какой у него был железный характер, как непреклонны и стойки были его убеждения. Недаром Репину при первом знакомстве он показался похож на Базарова. Репин так и пишет о нем:

«Положительный, трезвый, здоровый, он мне напомнил тургеневского Базарова... Враг сантиментов и выспренних увлечений, он, казалось, держал себя в мундштуке холодной иронии и с удовольствием чувствовал на себе кольчугу мужества»[2].

Последняя фраза кажется немного напыщенной, но мысль, которую она выражает, несомненно, точна и верна.

«Кольчуга мужества», базаровская трезвость убеждений и принципов Чехова ныне очевидна для всякого, кто знает его биографию, его письма и те немногие публицистические очерки, где он высказывает свое отношение к тогдашней действительности. Здесь раньше всего вспоминается его газетная статья о знамени-

---

[1] Суггестивный (от латинского suggestio) — в данном случае сложный, содержащий намеки, имеющий подтекст.

[2] *И. Е. Репин.* О встречах с А. П. Чеховым. — Сб.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.

том путешественнике Н. М. Пржевальском, о котором он отозвался в одном письме:

«Таких людей, как Пржевальский, я люблю бесконечно» (14, 211).

Вся его статья о Пржевальском исполнена истинно базаровского презрения к немощным, безвольным и ноющим интеллигентам той мрачной поры, о которых Чехов с обычной своей энергией однажды выразился, что они помогают дьяволу размножать слизняков и мокриц.

Пользуясь газетными штампами и как бы пародируя их, Чехов изложил в этой анонимной статье свою заветную мысль о необходимости действенного вмешательства в жизнь для преодоления ее нудной инертности.

«В наше больное время, — писал он, — когда европейскими обществами обуяла лень, скука жизни и неверие, когда всюду в странной взаимной комбинации царят нелюбовь к жизни и страх смерти, когда даже лучшие люди сидят сложа руки, оправдывая свою лень и свой разврат отсутствием определенной цели в жизни, подвижники нужны, как солнце... Их личности — это живые документы, указывающие обществу, что... есть еще люди иного порядка, люди подвига, веры и ясно осознанной цели» (7, 477).

Это — голос «положительного, трезвого, здорового» публициста, «Базарова», ненавидящего косность и лень мертвенной, застойной эпохи.

Но имеем ли мы право всецело полагаться на публицистические выступления художников?

В своих декларативных статьях, в своих теориях, в своей публицистике художник может говорить одно, а в художественных произведениях — другое.

Вспомним Гоголя, который в большинстве своих высказываний был консерватор, а в «Мертвых душах» и в «Ревизоре» — бунтарь.

Большую методологическую ошибку совершил бы исследователь, если бы опрометчиво вздумал характеризовать художественное творчество Гоголя его реакционной публицистикой. И кто же не знает, насколько далеки были идеи повестей и романов Бальзака от тех идей, которые он хотел проповедовать.

Точно так же мы не вправе судить о подлинной сущности художественного творчества Чехова по его высказываниям в публицистических очерках. Прочтя его «базаровскую» статью о Пржевальском, а также его дифирамб самоотверженному моряку Невельскому, героический образ которого тоже вызывал у него восхищение (в книге «Остров Сахалин», 10, 13, 14, 72), можно было

ожидать, что подобные люди, «люди подвига, веры и ясно осознанной цели», будут прославлены им в его рассказах, пьесах, повестях.

Этого не случилось. Напротив. И в пьесах, и в повестях, и в рассказах он вывел длинную вереницу беспомощных, понурых людей, которые не то что к подвигу, но к самому ничтожному деянию и то не способны, и щедро опоэтизировал их, всех этих Ивановых, Гаевых, трех сестер, дядей Ваней, Лаевских, Раневских...

Это было тем более примечательно, что сам-то он, облеченный в «кольчугу мужества», в избытке обладал теми качествами, которые так высоко ценил в Невельском и Пржевальском.

Почему же в большинстве произведений он такими недобрыми красками изображает людей, приближавшихся по своему духовному складу к тем мужественным и сильным характерам, которые он превозносил в публицистике?

Как объяснить, как понять, почему, вопреки своим неоднократным высказываниям в письмах, разговорах, статьях, вопреки всем фактам своей биографии, он как поэт, как художник так часто тянулся к людям чуждой ему психической складки?

Почему в его произведениях так явственно милы ему слабые, безвольные люди, не умеющие постоять за себя, справиться со своей тяжелой судьбой, преодолеть те невзгоды, которыми терзает их жизнь?

Это всегда удивляло меня. Ведь сам-то Чехов — мы видели — был человек непревзойденной активности. Почему же этот волевой человек, этот изумительно настойчивый труженик, с юных лет подчинивший себя жестокой дисциплине труда, этот упорный строитель, садовод, путешественник, наделенный несокрушимым характером, облекал бесхарактерных, бессильных, оцепенелых людей таким ласковым чеховским светом?

Читателям, не умеющим судить о художнике по динамической мощи его творчества, и вправду могло показаться, будто он и сам хоть отчасти Лаевский, или Николай Степанович (из «Скучной истории»), или дядя Ваня, или Треплев (из «Чайки»), к любовному изображению которых было так расположено его дарование.

Сам он принадлежал к созидателям жизни, к людям героического подвига, но ни разу ни в своих новеллах, ни в пьесах не ввел этих близких ему по духу людей в круг своих поэтических образов. Они остались в стороне от его творчества. А если иногда он воздавал им хвалу (как, например, в «Попрыгунье» великодушному и деятельному Осипу Дымову), все же отодвигал их куда-то в дальний угол своих композиций.

В жизни, в качестве Антона Павловича Чехова, он не раз заявлял:

«Я презираю лень, как презираю слабость и вялость душевных движений» (17, 59).

Но как поэт, как художник был к «слабым и вялым» особенно милостив.

Я думаю, что дело здесь в одном-единственном чувстве, в котором главный стимул поэзии Чехова, которое животворит ее всю, — беспредельная, жгучая, безмерная жалость даже к тем, кто сам виноват в своих муках и, казалось бы, не заслуживает никакого сочувствия.

Я перечитываю снова и снова поэтический «Дом с мезонином», где живет эта милая девушка, так нежно изображенная Чеховым, и спрашиваю себя всякий раз: почему наперекор всему темпераменту, наперекор всей своей жизненной практике Чехов относится так отчужденно и даже враждебно к сестре этой «Мисюсь», к самоотверженной «общественнице» Лиде, почему он изображает ее такой пресно-скучной и будничной и озаряет таким ореолом поэтической жалости вечно праздную, безвольную Мисюсь, которая, не умея и не желая бороться за права своей человеческой личности, безропотно, по одному только слову сестры, отказывается от радостей первой любви?

Под гипнозом чеховского мастерства-колдовства вся Россия поэтически влюбилась в эту бесхарактерную, слабую девушку и запрезирала ее старшую сестру за те самые дела и поступки, которые *не в литературе, а в жизни* были так дороги Чехову. «Тот Чехов, каким мы знаем его по бесчисленным мемуарам и письмам — земский врач, попечитель библиотек, основатель училищ, — встреться он с Лидой не в литературе, а в жизни, несомненно, стал бы ее верным союзником, а в литературе он — ее обличитель и враг.

То же самое — в его пьесе «Иванов». В жизни Чехов, как мы знаем его по всем его действиям, разговорам и письмам, отнесся бы с брезгливой враждебностью к таким людям, как герой этой пьесы, изнервленный, пассивный, патологически безвольный неудачник, но в литературе Чехов не то чтобы прославил Иванова, но все же очеловечил его, и очеловечил настолько, что многим критикам даже почудилось, будто Иванов был для него идеалом, будто он и нам рекомендует превратиться в Ивановых. Между тем все дело в страданиях Иванова: пристально вглядевшись в него и поняв, как мучительна его душевная боль, Чехов *при всей своей неприязни к нему* не мог не проникнуться жалостью — жалостью врача к пациенту. И показательно, что противоборствующий этому убогому трутню доктор Евгений Львов, мучающий его своей самодовольной порядочностью, выведен у Чехова ничтожным фразером, тупым моралистом, хотя, будь это не на сцене, а в жизни, Чехов, пожалуй, отнесся бы к нему куда снисходительнее.

Никто из нас, младших современников Чехова, в юности не мог бы сказать, чем, кроме художественного своего обаяния, его творчество было драгоценно для нас, и все же мы бессознательно чувствовали скрытый подтекст его книг, чувствовали, что при всей своей внешней бесстрастности, при полном отсутствии авторских подсказок и комментариев здесь все дело в сострадании к людям, в лирической, щемящей, всепрощающей чеховской жалости. Хотя его произведения внушали нам множество других, самых разнообразных эмоций, мы были особенно восприимчивы к этой, ибо Чехов умел как никто заставлять своих читателей — хотят они того или нет — переживать чужую боль, как свою, ощущать себя соучастниками чужих огорчений и бедствий. Ему было в высшей степени доступно умение заражать, казалось бы, самых равнодушных людей своим сочувствием, своим состраданием.

При колоссальном художническом воображении, он без труда, с истинно толстовским искусством преображался в любого из своих персонажей — в девушек, в женщин, стариков, малышей и подростков — и артистически воспроизводил перед нами переживания каждого из них.

Первое место в этой веренице замученных жизнью людей принадлежит в моих воспоминаниях Липе из рассказа «В овраге», сына которой по злобе ошпарили у нее на глазах кипятком. Завернув в одеяло умершего в страшных мучениях ребенка, она идет из больницы, не замечая дороги, по знакомым полям, под огромно широким небом, под серебряным месяцем, под весенними звездами и несет свою страшную ношу домой. И кажется, все горе, какое может существовать на земле, скопилось в ее исстрадавшемся сердце. Всю власть своей магической лирики Чехов отдает здесь на то, чтобы внушить благоговейное сострадание к растоптанной женщине. Липа до того уже успела привыкнуть ко всеобщей черствой бессовестности, что, подобно Якову из «Скрипки Ротшильда», считает эту бессовестность в порядке вещей. И когда в поле у ночного костра попадаются ей два мужика, из которых один, благодушный старик, посмотрел на нее с состраданием, она изумлена своим внезапным открытием, что в мире существует доброта, и, не смея поверить себе, спрашивает у этих людей:

«— Вы святые?

— Нет, мы из Фирсановки», — отвечают они[1].

[1] Здесь мне вспоминается, как Виктор Сергеевич Миролюбов читал при мне своим гудящим басом только что вышедшую повесть «В овраге» и, дойдя до этого места, не мог продолжать из-за слез.

Этой-то чеховской жалостью, которая тем более трогала нас, что исходила из сурового и несклонного к нежным излияниям сердца, этой жалостью к безответным и кротким, объяснялась для нас безмерная снисходительность Чехова к таким усталым, пассивным и немощным людям, как Николай Степанович («Скучная история»), Ольга, Ирина и Маша («Три сестры»), Анна Акимовна («Бабье царство»), «неизвестный человек» («Рассказ неизвестного человека»), Лаевский («Дуэль»), и к великому множеству других несчастливцев.

Едва ли Чехов стремился прославить кого-нибудь из этих людей, но было одно, что влекло его к ним: все они были мученики. Мученики своей дряблости, пассивности, духовного обнищания, безволия. Все они глубоко страдали. Из-за этого и *только из-за этого* он художнически ратовал за них и поставил их в один ряд с другими несчастными — с Ванькой, с Липой, с Машей (из «Баб»), с казаком (из рассказа «Казак»), с Гусевым (из рассказа «Гусев») и т. д., и т. д., и т. д.

Значит ли это, что он разделял их мысли, желания, чувства и верования?

Нет, этого почти никогда не бывало.

Здесь-то и заключалась своеобразная черта его творчества. И в пьесах, и в новеллах он властью своего мастерства заставляет нас жалеть даже тех, *кому мы не можем сочувствовать и кого не расположены любить*.

Чехову было мало внушить сострадание к тем, кого мы склонны любить и кому мы привыкли сочувствовать. Он стремился вызвать в нас горячую жалость к несчастным даже *наперекор нашим симпатиям и вкусам*.

Можете ли вы отнестись хоть с малейшим сочувствием к ленивой, распутной женщине, которая изменяет любимому чуть ли не одновременно с двумя пошляками? Но прочтите об этих неприглядных поступках Надежды Федоровны в чеховской «Дуэли», и вы с удивлением увидите, что вам ее мучительно жаль, что вы поневоле на ее стороне, так как, в сущности, она глубоко несчастна — жертва одиночества, тоски и отчаяния.

Чехов вызвал наше сочувствие к ней единственным магическим способом, доступным лишь великим художникам: чудотворно заставил нас преобразиться в нее, и взглянуть на мир ее глазами, и проникнуться ее ощущениями жизни, подобно тому как Толстой преображал нас то в князя Андрея, то в Наташу, то в Николая, то в Пьера, побуждая каждого из нас переживать их жизнь, как свою. Не издали, не со стороны смотрим мы на героиню «Дуэли», нам открыта внутренняя логика ее душевных движений, и

мы не только разумом, но всем естеством понимаем, что иначе, чем она поступила, она не могла поступить. И потому, даже осуждая ее, мы жалеем ее — пусть и против воли, но жалеем. Постарайтесь проследить за собой во время чтения чеховской повести — и вы увидите, как постепенно, страница за страницей, растет ваше сострадание к этой потерянной женщине. Всю силу своего воображения Чехов отдал на то, чтобы вы представили себя на ее месте, поняли бы роковую неизбежность всех ее измен и падений.

Писателям всего мира было свойственно идеализировать тех, к кому они хотели привлечь сердечное сочувствие читателей. Чехов чужд такой идеализации. Даже для того, чтобы разжалобить нас, он ни разу не попытался хоть отчасти приукрасить своих подзащитных, утаить от нас их отталкивающие, темные качества.

Хотя книга «Остров Сахалин» была написана им для того, чтобы пробудить сострадание к сахалинским отверженным, он не скрывал в этой книге ни от себя, ни от нас, как глубоко порочны эти люди, как они развращены своей каторгой.

Такова же та жалость к крестьянам, которую он стремился внушить нам в рассказах «Мужики», «Жена», «Новая дача». Отказавшись идти по стопам благодушных народников, рисовавших крестьян идеальными праведниками, Чехов без всяких прикрас изображает беспросветную скотскую жизнь деревенских людей, весь «идиотизм» их жизни — и, несмотря ни на что, внушает читателям свое, чеховское сострадание к ним.

Ибо жалость, доминирующая в произведениях Чехова, была мужественная, суровая жалость, без всяких иллюзий, прямо смотрящая правде в глаза.

Его искусству была совершенно чужда та сентиментальная, умильная, плаксивая жалость, которая нынче кажется невыносимо фальшивой даже в книгах могучего Диккенса. Диккенс соглашался жалеть только тех бедняков, которые были благородны и кротки. И все его современники, писатели гуманистической школы в России, в Скандинавии, в Польше, во Франции, чтобы снискать благоволение сильных и сытых к голытьбе чердаков и подвалов, изображали эту голытьбу простосердечной, трогательно милой и безукоризненно честной.

Чехов порвал с этой слащавой традицией. Его гуманность была совершенно иной. Он, например, отчетливо видел и показал нам, ничего не скрывая, всю дрянность Лаевского (в той же «Дуэли») и, однако, на всем протяжении повести не отказал ему в своем сострадании. Это сострадание так велико, что по ошибке его можно принять за сочувствие.

И знаменателен такой парадокс: хотя враг и обличитель Лаевского, зоолог фон Корен, в своих многословных речах неопровержимо доказывает, что Лаевский тунеядец, без чести и совести, хотя вы вполне соглашаетесь почти со всеми его обвинениями, хотя сам Чехов не может не сочувствовать его справедливому гневу, все же сердце читателя инстинктивно, по наваждению автора, лежит не к фон Корену, а к жалкому, падшему, виноватому его подсудимому.

И вообще, повторяю: эти дряблые души, при всех своих грехах и падениях, представлялись нам — я говорю о своих сверстниках, людях минувшего века — как бы озаренными милосердием Чехова.

Это не раз вызывало бурное негодование публицистической критики, особенно к концу его жизни.

Сострадание к слабым и дряблым казалось молодежи девятисотых годов изменой жизненным задачам эпохи. Эпоха требовала от своих литераторов, чтобы они осуждали беспощадным судом немощных, безвольных и кротких. Надвигался героический период истории... Судя по мемуарным свидетельствам, Чехов, чуткий к настроениям и веяниям времени, был готов посвятить себя новой тематике[1]. Но смерть не дала ему этой возможности, и он остался в памяти потомков как один из гуманнейших русских писателей, учитель сострадания к падшим и гибнущим.

Тогдашние читатели из всего обширного сонма чеховских подзащитных искусственно выделили именно безвольных и пассивных людей и вообразили его их глашатаем, забывая, что сострадание к немощным никогда и нигде не переходит у Чехова в солидарность, в духовное единение с ними...

Современники Чехова, те, что увидели в нем певца безнадежности, апологета Гаевых, Ивановых, Лаевских, трех сестер и т. д., предпочитали не замечать и не помнить, что с таким же сердечным участием изобразил он и Полиньку, и Ваньку, и Верочку, и Машу (в рассказе «Бабы»), и Варьку (в рассказе «Спать хочется»), и Ефимью (в рассказе «На святках»), и «преосвященного» Петра в рассказе «Архиерей», этой вершине чеховского творчества. Преосвященный Петр «достиг всего, что было доступно человеку его положения» — он «владыка», «князь церкви», и тысячи верующих, толкая друг друга, тянутся к нему, чтобы поцеловать его руку. Но он «бесповоротно одинок», как и Чехов, и слава пришла к нему, как и к Чехову, вместе со смертельной болезнью, не дав ему ни одной из тех радостей, которые, по представлению

[1] *С. Я. Елпатьевский.* Антон Павлович Чехов. — Сб.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.

простодушных людей, неизменно сопутствуют славе. Весь рассказ проникнут тем же нежным состраданием к несчастному, каким проникнуты и те произведения Чехова, где он изображает своих Ивановых, Лаевских и Гаевых.

Недаром еще с середины восьмидесятых годов, едва только из Чехонте он окончательно сделался Чеховым, он создал целый цикл рассказов, где каждое явление русской жизни измерялось одним-единственным моральным мерилом — совестью. Требовательной, суровой, встревоженной совестью, не допускающей никаких компромиссов. Это слово *совесть* стало все громче звучать у него на страницах, определяя собою самую суть его творчества. Слово типично чеховское, неизбежное в его произведениях. Стоит бегло перелистать его книги, чтобы увидеть, как четко оно отражается в них:

«В душе же, рядом с царапающей *совестью,* сидело что-то нежное, теплое, грустное» (6, 191).

...«он смело может оставаться в комнате один на один со своей *совестью»* (6, 212).

...«ему уже было *совестно*» (7, 195).

«С больной *совестью,* унылый, ленивый... я ложусь в постель» (7, 263).

«Мое чутье угадало и моя *совесть* шепнула мне...» (7, 453).

...«когда... я один на один остался со своей *совестью*... мне стало понятно... что мною совершено зло, равносильное убийству. Меня мучила *совесть» (7,* 463).

«*Совесть* погнала меня назад в N» (7, 464).

...«за кулисами всего этого чрезвычайно часто кроются несправедливость, произвол, насилие над чужой *совестью...» (7,* 480).

...«в такие вечера тревожила пробудившаяся *совесть»* (8, 34).

...«то заглушить, то разгадать свою *совесть»* (8, 34).

...«воспоминания мои тяжки, и *совесть* моя часто боится их» (8, 224).

...«вы не могли не увидеть правды; вы ее знали, но вы не пошли за ней, а испугались ее, и, чтобы обмануть свою *совесть...»* (8, 224).

Пристрастие Чехова к этому слову служит явственной внешней приметой того пафоса, которым одухотворено его творчество. Даже в тех рассказах, где это слово отсутствует, тема мучительной совести, «царапающей» душу, зовущей к состраданию, неизменно доминирует в них, составляет их единственный стержень (см., например, такие рассказы, как «Неприятность», «Име-

нины», «Припадок», «Бабы», «Володя», «Скучная история», «Княгиня», «Дуэль», «Казак» и многие другие).

Сострадание, жалость, человечность, требовательная, неусыпная, чуткая совесть — в самый канун небывало жестокого века, столыпинских виселиц, фашистских застенков, лагерей массовой смерти!

В страшную эпоху Хиросимы, в эпоху Бабьего Яра, кровавых погромов, хладнокровного, заранее обдуманного истребления ни в чем не повинных людей, отрадно было помнить, что жил на нашей земле человек, учивший деликатной участливости к чужой, даже самой малой беде и обиде. «В вихре злобы и бешенства», когда злобное глумление над человеческой личностью грозило превратиться во всеобщий закон, самое существование Чехова воспринималось памятью как невозможный, невероятный, немыслимый миф.

Не дико ли, что были такие периоды, когда призывы к человечности казались упраздненными на веки веков, когда Чехов, певец душевного благородства и совести, казался чуть ли не древним писателем.

В этом смысле он и в самом деле древний писатель.

Дело, конечно, не в том, что и он, и его персонажи жили в старинном быту, не знали ни самолетов, ни радио, ни телевизоров, ни кино, ни космонавтов, ни пенициллина, ни джаза. И не в том, что все свои произведения Чехов писал при свечах и керосиновых лампах. И не в том, что его прелестно молодая Мисюсь из «Дома с мезонином» была бы теперь восьмидесятивосьмилетней старухой, а Ольге из «Трех сестер» было бы уже около ста.

Это нисколько не мешает ни нам, ни зарубежным читателям чувствовать Чехова сегодняшним, нашим, живым.

Устарело в его книгах лишь одно: в бесчисленной массе людей добрых и злых, глупых и умных, сильных и слабых, поэтичных и пошлых — во всем этом чеховском густонаселенном, разнообразнейшем мире никак не вмещаются те гитлеры, геринги, гиммлеры, эйхманы, которые вскоре после его смерти вышли на арену истории и продемонстрировали перед всем человечеством, до какой ужасной, никем не предвиденной низости может дойти оскотинившаяся душа человеческая, какие тысячи тупых палачей и разнузданных извергов таятся в недрах всемирной истории. Рядом с этими палачами и извергами все чеховские «унтеры Пришибеевы», «человеки в футлярах» и даже сахалинские каторжники кажутся мягкосердечными светлыми личностями. Творческим своим воображением Чехов не мог даже представить себе несметной массы тех осатанелых садистов, которые сделали

своей профессией, своей специальностью, своей повседневной работой массовое уничтожение беззащитных людей.

Здесь укоризна излюбленному чеховскому методу «уравновешивания плюсов и минусов», так как вряд ли даже Чехов отыскал бы хоть какой-нибудь самый маленькой «плюс» в душе любого фашистского лидера.

Во всем остальном — это видно по всемирному спросу на чеховские книги и пьесы — он нестареющий, сегодняшний автор. Отошли, отодвинулись в прошлое многие из проблем и конфликтов, одушевлявших его лучшие вещи, но красота этих вещей не стареет, не стареет и их страстная гуманность.

Кроме книг Эртеля, Терпигорева, Короленко и Гарина, забылось почти все, что писали сверстники Чехова в восьмидесятых и девяностых годах. Забыты многотомные сочинения Потапенко, Альбова, Дедлова, Алексея и Владимира Тихоновых, Баранцевича, Маслова, Гнедича, Щеглова, Иеронима Ясинского, забыты тысячи и тысячи книг, написанных после него, а его зовущие к милосердию, задушевные книги с каждым годом все сильнее привлекают к себе новые миллионы сердец.

И все же, если бы каждое из его зрелых, подлинно чеховских произведений не было облачено им в такую эмоциональную, поэтическую, прекрасную форму, он был бы так же безнадежно забыт, как и другие писатели его поколения, и его книги были бы засыпаны тою же восьмидесятилетнею пылью, какой засыпаны книги этих далеко не бездарных, но скудных сердцами, мелкотравчатых авторов[1].

XIV

> ...спешу скорее запереть все эти фразы и слова в свою литературную кладовую: авось пригодится.
>
> *Тригорин в «Чайке»*

Чтобы хоть отчасти дознаться, в чем сила и очарование этой чеховской формы, обеспечившей его произведениям долговечность и всемирную славу, попытаемся раньше всего обратиться к черновикам его рассказов и пьес, а также к записным его книж-

[1] Все же, мне кажется, следовало бы издать два-три сборника лучших повестей и рассказов, написанных забытыми беллетристами восьмидесятых — девяностых годов, чтобы современный читатель яснее представил себе, какова была литературная атмосфера тех лет, когда Чехов создавал свои книги.

кам, которые, по словам одного из современных исследователей, «представляют собою богатый, чрезвычайно ценный материал для изучения истории и лаборатории писателя»[1].

Так как настоящие мои заметки о Чехове предназначены для широкого круга читателей, я не стану воспроизводить здесь свои наблюдения над теми большими поправками, которые Чехов вносил в свои тексты уже после того, как они появлялись в печати. Скажу только, что в истории мировой литературы неизвестны другие случаи таких колоссальных поправок, изменяющих порою самый стиль первоначального текста. В сущности, на все свои произведения, напечатанные в восьмидесятых годах, Чехов впоследствии взглянул как на черновые наброски, которым нужен капитальный ремонт. Он заставил их вторично родиться на свет в новом качестве.

Изучить мириады поправок, внесенных Чеховым в свои ранние вещи в 1900—1901 годах, когда он, готовя их к новому появлению в свет, подчинил их тем эстетическим требованиям, что возникли у него к концу его жизни, — это значит пройти лучшую школу высокого, взыскательного вкуса.

Было бы отлично, если бы молодые писатели, пользуясь полным собранием его сочинений, где указано большинство вариантов, сравнили, например, окончательные и первоначальные тексты его рассказов «Володя», «Толстый и тонкий», «Страшная ночь», «Ворона», «Сонная одурь», «Анюта», что гораздо сильнее способствовало бы усовершенствованию мастерства начинающих авторов, чем десятки лекций, критических статей и учебных пособий. Здесь воочию видишь, как Антон Чехов вытравляет из каждой страницы безвкусицу Антоши Чехонте.

Всмотритесь, например, в рассказ «Именины», написанный в 1888 году, когда Чехов, молодой и неопытный, впервые попытался создать большое полотно со множеством разнообразных фигур и дать психологический анализ тех сложных ощущений и мыслей, которые переживают на протяжении долгого летнего дня центральные герои рассказа.

Читая «Именины» в журнале, испытываешь досадное чувство: так растянут и многословен рассказ, так перегружен не идущими к делу подробностями.

Можно себе представить, с какой неприязнью Чехов перечитывал этот рассказ в 1893 году, когда его художественный вкус

[1] *Е. Коншина.* Записные книжки как материал для изучения творческой лаборатории А. П. Чехова. Сборник статей и материалов. Вып. 2. Ростов-на-Дону, 1960 (Литературный музей А. П. Чехова, Таганрог).

стал благороднее, тоньше и строже. Он выбросил из каждой главы по большому куску, но и это не удовлетворило его. Перечитав рассказ для издания 1901 года, он, уже создавший такие шедевры, как «Ионыч», «Мужики», «Дама с собачкой», снова подверг «Именины» самой суровой ревизии — так что из рассказа оказались изъятыми целых пятнадцать страниц. Благодаря этим изъятиям «Именины» по своей компактности, по фактуре, по стилю в значительной мере приблизились к тем произведениям Чехова, которые написаны в девяностых годах и являют собой образцы лаконизма (7, 530—545).

Записные книжки Чехова, вернее, тетради, куда он заносил для своих собственных надобностей такие эпизоды и мысли, которые могли бы послужить материалом для его будущих книг, превосходно изучены их последним публикатором — Е. М. Коншиной[1].

В тетрадях сохранились и другие заметки: отрывки из дневника, денежные счета, адреса, рецепты различных лекарств, — но, конечно, для нашей цели имеют ценность именно литературные заготовки писателя.

Раньше всего бросается в глаза, что здесь он с сугубым усердием коллекционирует, подобно Флоберу, потрясающие образцы человеческой глупости.

«На одного умного полагается тысяча глупых, и на одно умное слово приходится 1000 глупых, и эта тысяча заглушает» (242)[2].

«Сколько между дамами идиоток! К этому так привыкли, что не замечают этого» (310).

«Было такое поэтическое венчание, а потом — какие дураки! какие дети!» (258).

«Университет развивает все способности, в том числе — глупость» (250).

Неутомимо регистрирует Чехов глупые слова и дела этих глупых людей.

Один из них, неизвестно зачем, учит свою дочь фортификации (234).

Другой сечет своего сына за то, что сын получил пятерки (232).

Третий, чтобы починить свои плохие часы, окунает их в воду, освященную в церкви (281).

---

[1] *Е. Коншина.* Цит. соч., с. 113, а также см. ее публикацию «Записные книжки» в книге «Из архива А. П. Чехова». М. 1960, с. 5—148.

[2] «Записные книжки» Чехова напечатаны в двенадцатом томе полного собрания его сочинений. Поэтому во всех ссылках на «Записные книжки» в скобках указывается только страница.

Четвертый (хозяин гостиницы) подает постояльцу счет: клопы — 15 копеек (279).

И такие же бессмысленные речи.

«— Отчего умер ваш дядя?

— Он вместо 15 капель Боткина, как прописал доктор, принимал 16» (242).

Глупость в неразрывном сочетании с дрянностью.

«— Честь имею представить. Ив. Ив. Изгоев, любовник моей жены...» (273).

«— Мамаша, вы не показывайтесь гостям, вы очень толстая!» (278).

И страшное засилие бездарных людей, торжествующих свою злую победу во всех областях человеческой жизни. Бездарность в глазах Чехова была самым тяжелым пороком, и в своих записях он часто проклинает ее. Ругательством звучат здесь слова: «бездарный ученый», «бездарный писатель», «бездарный актер». Всякое общение с бездарными для него невыносимая мука. Вот характерная дневниковая запись:

«N. N. литератор-критик, обстоятельный, уверенный, очень либеральный, говорит о стихах; он признает, он снисходит, — и я вижу, что это бездарнейший человек (я не читал его). Предлагают ехать на Ай-Петри, я говорю: будет дождь. Но все-таки едем. Дорогою грязь, идет дождь, рядом сидит критик, я чувствую его бездарность. За ним ухаживают, его носят, как архиерея. И назад, когда прояснилось, я ушел пешком. Как люди охотно обманываются, как они любят пророков, вещателей, какое это стадо! Едет с нами еще другой: действ. стат. советник, нестарый, все молчит, потому что считает себя правым, презирает критика, и потому, что тоже бездарен» (263).

Еще язвительнее клеймит он бездарность в таких энергичных строках:

«40-летняя бездарная актриса, некрасивая, ела за обедом куропатку, и мне было жаль куропатки и вспоминалось, что в жизни своей эта куропатка талантливее и умнее этой актрисы» (265).

Бездарные люди, по убеждению Чехова, именно в силу своей бездарности эгоистичны и злы. Таковы и бездарный профессор Серебряков в «Дяде Ване», и бездарный архитектор в «Моей жизни», и бездарный доктор в «Трех годах». Для Чехова бездарность и жестокость — синонимы. Оттого-то таким негодованием звучит у него краткая запись о том, что «в жизни наших городов нет ни пессимизма, ни марксизма, никаких веяний, а есть застой, глупость, бездарность» (308).

Об этом часто говорят в его книгах почти одними и теми же фразами:

«Вспомнила она всех, кого только знала в уезде, и никак не могла вспомнить ни одного такого человека, о котором могла бы сказать или подумать хоть что-нибудь хорошее. Все, казалось ей, бездарны, бледны, недалеки, узки, фальшивы, бессердечны, все говорили не то, что думали, и делали не то, что хотели» (7, 158).

«Во всем уезде было только два порядочных, интеллигентных человека» (11, 234–235).

В этой глупой, бездарной жизни все невпопад и навыворот, всюду постыдная чушь и нелепица.

«Был прекрасный строевой лес; назначили лесничего — и через 2 года леса нет, шелкопряд» (248).

Лесничие, казалось бы, существуют затем, чтобы леса становились здоровее и лучше. НО (заметьте это сумасшедшее НО) лесничий вопреки логике оказался губителем леса.

И снова такая же схема.

Девушка приехала ухаживать за одиноким больным. Характер у нее оказался несносный, и она не только не принесла облегчения своему пациенту, НО сделала его болезнь еще более тяжкой (277).

За больным ухаживают только затем, чтобы больным стало лучше. Но по законам абсурда, господствующим в этой тетради, из благоприятной причины вытекает зловредное следствие.

И другая девушка выпрашивает у всех подаяния для одного бедняка, НО он оказывается человеком зажиточным, не нуждающимся ни в каком подаянии (243). Абсурд торжествует и здесь.

И такая же схема опять.

Человек всю жизнь считал себя тяжко больным, отказывался от всех наслаждений и радостей, НО через многие годы узнал, что был совершенно здоров (245).

Сообщается факт, из которого вытекает не то благополучное следствие, которого ждешь, а другое, противоположное, горестное.

Радикалка горячо проповедует материалистические передовые идеи, НО «при всем при том» крадет чужого кота и пытается бросить его в кипяток, так как верит, что всякий, кто сварит кота, тем самым обеспечит себе счастливую жизнь (248).

И еще:

«Праздновали юбилей скромного человека... И только к концу обеда хватились: юбиляр не был приглашен...» (251).

И еще. Помещик ненавидит соседей, ссорится и судится с ними, НО когда они наконец уезжают, тоскует без них, заболевает и чахнет (271).

Здесь основное содержание чеховских записей — в регистрации несуразных событий и дел, символизирующих всевозможные отклонения житейских явлений от ожидаемой, желанной, общепринятой нормы, от той человечной, одухотворенной, осердеченной жизни, о которой так часто мечтают в произведениях Чехова люди, замученные свирепой бессмыслицей своего бытия.

Всюду вопиющий аллогизм, сумбур, околесица, глумление над «злой чепухой бытия».

Смолоду такие сюжеты соблазняли Чехова не раз. Он часто применял эту схему в первой половине восьмидесятых годов, когда был еще Антошей Чехонте. Муж хочет купить револьвер, чтобы убить неверную жену, НО покупает птицеловную сетку, которая ему не нужна («Мститель»). Родители по ошибке благословляют свою дочь не иконой, НО портретом Лажечникова и тем лишаются желанной возможности повести свою дочь под венец («Неудача»). Счастливец призывает всех окружающих к счастью, учит их искусству быть счастливыми, НО сам оказывается несчастнее всех («Счастливчик»).

Такие почти водевильные схемы изобильно питали юмористику юного Чехова.

С годами Чехов отказался от них.

Едва только он перестал сотрудничать в юмористических листках и журналах, он придал нелепицам этого рода иной, более скромный характер. Если они встречаются в его позднейших писаниях, то лишь в качестве мелких деталей, не претендующих на сколько-нибудь заметное место.

Абсурдными здесь чаще всего представляются не люди, но вещи, в которых воплотилась бессмысленная жизнь людей.

Таков телефон в конторе волостного правления, вскоре пришедший в негодность, так как в нем завелись прусаки и клопы («В овраге»).

Такова демонстративно никчемная в русской тогдашней деревне карта Африки, висящая в комнате Ивана Войницкого («Дядя Ваня»).

Таковы часы (в «Мужиках»): сначала они пробили пять, потом три.

Таков железнодорожный вокзал (в «Трех сестрах»): он построен в двадцати верстах от города, и никто не знает, почему это так.

Каждому из этих абсурдов уделено в произведениях зрелого Чехова три или четыре строки, не больше. Чехов нигде не пытается построить на них главный сюжет, как поступил бы он, когда

писал юмористику. Они всегда остаются, так сказать, на периферии сюжета. И все же им принадлежит очень важная роль знаменательных символов, окрашивающих собой весь сюжет.

Большинство отрывков из записной книжки Чехова, которые я здесь привожу, относятся к давнему времени. Думаю, что Чехов перенес их сюда из своих прежних тетрадей, где хранились его заготовки для шуточных рассказов и очерков, предназначенных им для «Будильника», «Зрителя», «Осколков», «Стрекозы», «Новостей дня» и т. д.[1].

Записки эти не дают нам никакого ключа к позднейшим произведениям Чехова.

XV

Но есть в его тетрадях другие страницы, где он намечает сюжеты своих наиболее зрелых вещей: «Человека в футляре» (240), «Анны на шее» (220), «Скрипки Ротшильда» (285–286), «Крыжовника» (224), повести «Три года», «Убийства» (218–219), «Ионыча» (240) и т. д.

«По ним, — говорит об этих записях Е. Коншина, — можно проследить начальные стадии его замыслов, первые очертания его сюжетов, детали образов и ситуаций, привлекших его внимание. В них приоткрывается последовательность возникновения некоторых его сюжетов, а иногда и их взаимосвязь»[2].

Сравнивая намеченную им схему того или иного сюжета с тем рассказом, где воплощена эта схема, мы получим таким образом хоть некоторое представление, какими приемами Чехову удавалось добиться того, чтобы его случайные, торопливые и небрежные записи превращались в бессмертные произведения искусства.

Здесь как бы чертежи замечательных зданий.

Когда сравниваешь этот сырой материал, еще не преображенный искусством, с теми рассказами, которым они послужили основой, становится до очевидности ясно, как велика была сила писателя, умевшего придавать мелочным заготовкам то элегический, то глубоко трагический пафос, подчиняя их общей концепции.

Мелкими и невзрачными кажутся нам эти случайно дошедшие до нас эмбрионы его воплощенных и невоплощенных рассказов. Они примечательны тем, что в них — почти во всех — совершенно

---

[1] А. С. Лазарев-Грузинский видел у Чехова подобную книжку в середине восьмидесятых годов. См. сб.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.

[2] *Е. Коншина.* Цит. соч., с. 113, а также публикация «Записные книжки» в книге «Из архива А. П. Чехова». М., 1960.

отсутствует Чехов-художник, то есть тот единственный Чехов, который нам дорог и люб. Здесь нет ни его магической лирики, ни его музыкальности, ни той гармонии многозначных деталей, которые и делают чеховские произведения — чеховскими.

В них-то и предстоит нам вглядеться внимательнее.

И первое, что мы замечаем при сравнении обоих текстов, — это пропасть, лежащая между записью Чехова и художественным ее воплощением.

Пропасть эта очень велика.

Все три заготовки к его «Анне на шее» кажутся тривиальными, пустыми анекдотами, когда их читаешь в тетради.

Первая заготовка такая:

«Бедная девушка, гимназистка, имеющая 5 братьев-мальчиков, выходит за богатого чиновника, к-рый попрекает ее каждым куском хлеба, требует послушания, благодарности (осчастливил), издевается над ее родней. «Каждый ч-к должен иметь свои обязанности». Она все терпит, боится противоречить, чтобы не впасть в прежнюю бедность. Приглашение на бал от начальника. На балу она производит фурор. Важный человек влюбляется в нее, делает любовницей (она обеспечена и теперь). Когда она увидела, что начальство у нее заискивает, что мужу она нужна, то уже говорит дома мужу с презрением: — Подите вы прочь, болван!» (220).

И еще шесть строк:

«И перед ней также стоял он теперь с тем же заискивающим, сладким выражением, с каким она привыкла видеть его в присутствии сильных и знатных, и с восторгом, с негодованием, с презрением, зная, что ей за это ничего не будет, она сказала, отчетливо выговаривая каждое слово:

— Подите прочь, болван!» (223).

И еще три строки:

«Чиновник, обозванный болваном, говорил жене, что долг прежде всего, что семейная жизнь есть долг, что деньги нужно беречь, что копейка рубль бережет и т. д.» (226).

Стоило Чехову преобразить эту схему в рассказ, получилось грустное повествование о жалких, порабощенных, униженных людях: о юной девушке, вышедшей за старого пошляка и сквалыгу, о ее вечно пьяном отце с таким «добрым и виноватым лицом», о ее худеньких, голодных, беспомощных братьях.

В предварительных записях, которые мы сейчас прочитали, этот пафос жалости совершенно отсутствует.

И еще одно отличие от записей. Рассказ переполнен людьми, портреты которых написаны быстрой, темпераментной кистью. Богач Артынов с глазами навыкате; громадный офицер в эполе-

тах; губернатор, жующий губами при виде хорошеньких женщин; гимназисты и военные на дачной платформе — все они тесным кольцом окружают героиню рассказа, и все они необходимы писателю для выявления одной любопытной черты ее личности, без которой намеченная им сюжетная схема так и осталась бы схемой. В предварительных набросках нет и намека на эту черту. Между тем она во всем повествовании — главнейшая. Чехов выдвигает ее на первое место, сосредоточивая все внимание читателей исключительно на ней на одной.

Черту эту можно назвать чрезмерной, избыточной женственностью. Анна не обладала никакими другими талантами, но этим особым талантом природа щедро, даже слишком щедро наделила ее. Проникновенно исследует Чехов на всем протяжении рассказа ту безошибочную многообразную тактику, при помощи которой эта — ни к чему другому не способная — женщина весело, легко и бездумно, лишь повинуясь слепому инстинкту, завоевывает мужские сердца.

С глубоким вниманием изучает писатель праздничное триумфальное чувство, испытываемое красавицей Анной в тот миг, когда она впервые получила возможность развернуть свой громадный талант, весь направленный к единственной цели: подчинение своей красоте старых и нестарых мужчин. Эта хищная, беспощадная сила, не зависящая от воли и сознания Анны, была унаследована ею от матери. Анна, говорит Чехов, «так же, как мать, умела щурить глаза, картавить, принимать красивые позы, приходить, когда нужно, в восторг, глядеть печально и загадочно» (9, 27).

Тем же безошибочным инстинктом она угадала, как пленяет мужчин лежащий на ней отпечаток «пикантной таинственности» (9, 28), как нужно дразнить их своей красотой и глядеть на них «с лукавым задором» (9, 29).

И вот апогей ее таланта:

«Она танцевала страстно, с увлечением и вальс, и польку, и кадриль, переходя с рук на руки, угорая от музыки и шума, мешая русский язык с французским, картавя, смеясь и не думая ни о муже, ни о ком и ни о чем» (9, 28).

И лишь после того, как она «поняла, что создана исключительно для этой шумной, блестящей, смеющейся жизни» (9, 30), лишь после того, как к ней пришли на поклон и самый знатный и самый богатый из всех мужчин, какие были в губернии, она «почувствовала себя королевой» и с «восторгом, с негодованием, с презрением» сказала своему вчерашнему деспоту-мужу те слова, которые Чехов наметил в своей предварительной схеме: «Подите прочь, болван!» (9, 31).

Там, в первоначальных набросках, поступки персонажей даны, так сказать, в безвоздушном пространстве, без всякой психологической мотивировки, вне социальной среды. Здесь же, в рассказе, Чехов вводит своих персонажей в атмосферу определенного быта и, главное, тщательно обрисовывает их душевную жизнь, обуславливающую совершаемые ими поступки.

Если бы в образе Анны он не выдвинул на первое место черты победоносной, обольстительной женственности, ее знаменитое восклицание, обращенное к мужу, показалось бы необоснованным, неправдоподобным, надуманным. И эффект этого восклицания был бы совершенно иной, если бы в характере мужа Чехов не выдвинул в качестве его главной особенности холопское низкопоклонство перед чинами и знатью. Новобрачный, который, впервые оставшись наедине с молодою женою, говорит ей об орденах и начальниках, причем за глаза называет губернатора сиятельством и благоговейно именует желанный орден «орденом святыя Анны», конечно, не мог не смириться перед властью жены, чуть только увидел, что перед ней преклоняются те, перед кем он привык трепетать.

Вот почему строки предварительной записи, воспринимаемые как пустой анекдот, в рассказе приобретают достоверность реального факта.

Вообще во всех произведениях Чехова всякий самый мелкий поступок его персонажей всегда целиком вытекает из их великолепно очерченной психики.

В записных книжках, где внимание художника привлечено исключительно к фабуле, психологические мотивировки отсутствуют, и поэтому ни разу не чувствуешь той нежной участливости в судьбах обиженных жизнью людей, которая освещает таким обаятельным лирическим светом все произведения зрелого Чехова. И это дает нам основание сказать, что в чеховских записных книжках, где преобладают голые сюжетные схемы, почти полностью отсутствует Чехов.

И еще одно драгоценное качество бросается нам в глаза при сравнении окончательных текстов с первоначальными набросками.

Качество это трудно назвать. За отсутствием надлежащего термина, я назвал бы его элегантностью, если бы это слово не вошло в лексикон снобов и модных портных.

Каждый рассказ Чехова, в отличие от соответствующей ему черновой заготовки, так грациозен, так изящно построен, в нем каждая деталь так крепко слажена со всеми другими, что рядом с этими стройными композициями мастера все самые лучшие рас-

сказы и повести его современников кажутся излишне многословными, неуклюжими, угловато-нескладными.

У Чехова каждый рассказ словно вымерен циркулем, каждый образ появляется именно там, где он наиболее нужен, и ему уделено столько строк, сколько необходимо для художественного построения фабулы — не больше и не меньше: в «Анне на шее» есть, например, «громадный офицер в эполетах», которого автор предпочел оставить бессловесным статистом, совсем без лица, чтобы не тратить на него лишних эпитетов. Вообще эпитеты у Чехова на счету, и оттого они так полновесны. Как художник он не терпит нигде никакой перегрузки: ни одного лишнего персонажа, ни одного эпизода, без которого он мог бы обойтись. Этому он научился не сразу: еще в «Именинах» (1887) чувствуется та несдержанность речи (особенно в журнальном варианте), которой впоследствии он избегал как огня.

К вещам Чехова вполне применимы слова, сказанные Львом Толстым о прозе Пушкина: в ней «гармоническая правильность распределения предметов доведена до совершенства».

По изяществу своей композиции чеховские новеллы близки к произведениям поэзии. В некоторые он даже вводит рефрены — традиционную принадлежность песенного народного творчества.

В «Анне на шее» таким рефреном трижды звучит мольба, обращенная «худенькими, бледными мальчиками» к шалому и пьяному отцу:.

«Папочка, будет... Папочка, не надо» (9, 21, 24, 32).

В «Попрыгунье» рефрен: «я устал», трижды повторенный пейзажистом Рябовским в разное время и с разным смысловым содержанием (8, 61, 64, 70).

В рассказе «По делам службы» такой же пять раз повторенный рефрен: «мы идем, мы идем, мы идем» (9, 354,355).

В изяществе композиции и стиля было, пожалуй, одно из главных очарований чеховской прозы. Такого артистизма, такой «правильности в распределении предметов» еще не знала художественная проза со времен «Капитанской дочки», «Коляски», «Тамани».

Как ни могущественно было дарование Чехова, его произведения никогда не достигли бы такого совершенства классической формы, если бы уже к середине восьмидесятых годов он не стал обладателем тонкого, изощренного вкуса, каким не обладал ни один из его современников.

Замечу, кстати, что этот изящный, новаторски лаконический стиль чеховских рассказов и очерков был так недоступен староза-

ветному поколению читателей (а значит, и критиков), что они сочли его не только изъяном писательской техники Чехова, но и пороком его творческой личности.

Приученный к медлительным темпам своих любимых многословных писателей публицистической складки, Н. К. Михайловский, как это ни дико звучит, увидел в ускоренных темпах лучших чеховских рассказов — безнравственность! Особенно рассердило престарелого критика то, что Чехов оставляет большинство житейских конфликтов во всей их трагической неразрешенности.

«Рассказы г. Чехова бесчеловечны (!), — заявил Н. К. Михайловский. — Какая же человечность, — обратился он к Чехову, — если вы, *на минуту* заглянув в церковную сторожку, где мучаются и друг друга мучают дьячок с дьячихой, в смятенную душу Верочки, в душу Агафьи и ее мужа, *тотчас же* отходите прочь, не заинтересовавшись дальнейшей судьбой этих страдальцев, не задумываясь над ней»[1].

Набрасывая эти гневные строки, Михайловский высказал свое осуждение самой форме коротких рассказов, новаторски усовершенствованной Чеховым.

XVI

Обратимся снова к записным книжкам и всмотримся в другую запись Чехова, в ту, которая послужила ему заготовкой для «Человека в футляре». Запись до того неказиста, литературный калибр ее так невелик, что всякий, кто прочтет ее, непременно подумает, будто ее предназначение — служить материалом для небольшой и безобидной юморески.

Вот вся эта запись от первой строки до последней:

«Человек в футляре, в калошах, зонт в чехле, часы в футляре, нож в чехле. Когда лежал в гробу, то казалось, улыбался: нашел свой идеал» (240).

Карикатурная личность, изображенная в этой заметке, пригодилась бы всякому другому писателю вроде Лейкина, Билибина или Грузинского лишь для небольшого фельетона в «Петербургской газете», в «Осколках», в «Стрекозе», в «Развлечении», в «Будильнике».

Что же сделал Чехов с этой записью, чтобы она стала шедевром мирового искусства и криком проклятья бесчеловечному рабьему строю?

---

[1] «Северный вестник», 1887, № 9. (Курсив мой. — *К. Ч.*)

Он широко обобщил этот образ, превратил его забавную «футлярность» в грозный символ всероссийской тирании, опирающейся на целые бригады шпионов, и властью своего мастерства поставил его в один ряд с такими монументальными образами всемирной сатиры, как Пексниф, Фома Опискин, Обломов, Тартюф, Иудушка Головлев, Гарпагон. Причем величайшее торжество чеховской обличительной живописи заключается в том, что для создания своего широко обобщенного образа, ему потребовались не сотни страниц, какие потребовались Диккенсу, Бальзаку, Гончарову, Щедрину, Достоевскому, а всего только пятнадцать или двадцать. Так густа концентрация чеховской творческой мысли, так могуч ее непревзойденный лаконизм.

Сравнивая эту новеллу с ее эмбрионом, читатель хоть отчасти приобщится к пониманию того, что же было сделано Чеховым, чтобы превратить в бессмертное произведение искусства эту свою, казалось бы, легковесную запись об анекдотически забавном субъекте, державшем и себя и свои вещи в чехлах.

Или вот другая запись в той же книжке:

«У гробовщика умирает жена; он делает гроб. Она умрет дня через три, но он спешит с гробом, потому что завтра и в следующие затем дни — праздник, напр. Пасха... Когда она умирает, он записывает гроб в расход. С живой жены снял мерку. Она: помнишь 30 лет назад у нас родился ребенок с белокурыми волосиками? Мы сидели на речке. После ее смерти он пошел на речку; за 30 лет верба значительно выросла» (285—286).

Здесь опять-таки нам дается возможность дознаться, каким образом из короткой, сухой, близкой к банальному анекдоту заметки выросла «Скрипка Ротшильда» — одно из самых мудрых и музыкальных произведений великого мастера, осиянное тем особенным чеховским светом, светом сострадания и жалости, который хоть и ощущается всяким читателем, сколько-нибудь чутким к поэзии, все же не получил в нашей критике ни точного определения, ни имени.

Попытки анализировать этот загадочный свет, столь же присущий произведениям Чехова, как таинственная лучезарность присуща полотнам Рембрандта, делались в русской литературе не раз. Наиболее серьезная предпринята в книге известного критика А. Б. Дермана «Творческий портрет А. П. Чехова» (1929). Книга умная, талантливая — и в то же время глубоко неверная, основанная на ошибочной мысли, будто Чехов был холодноватый и равнодушный писатель, придумавший несколько удачных приемов, чтобы скрыть от читателя прискорбный ущерб своей психики.

В числе этих приемов была будто бы преднамеренная поэтизация жизни и нарочитая трогательность лирических мест.

Впоследствии в позднейшей работе о Чехове критик почти отказался от этой концепции и, представив читателям ряд наблюдений над чеховским стилем, поставил перед собою задачу исследовать те «специальные средства», при помощи которых писатель преображал в золотую поэзию свои повести, рассказы и пьесы о самых, казалось бы, прозаических, заурядных явлениях жизни.

Этих специальных средств в книге Дермана указано несколько. И первое средство — пейзаж. Каждое чеховское изображение пейзажа имеет, по словам исследователя, «значение усилителя эмоциональных образов и ситуаций». Кроме того, пейзаж у Чехова — «это не только... аккомпанемент к повествуемому. Нередко это — равноправный партнер с другими компонентами по раскрытию идейного и философского смысла важнейших моментов произведения»[1].

В записных книжках пейзажи отсутствуют начисто, и это сильно способствует их прозаичности.

Но, конечно, дело не только в пейзажах.

Критик тут же перечисляет и другие приемы, якобы применявшиеся Чеховым для повышения эмоциональности своих пьес и новелл.

Все это, пожалуй, справедливо, но можно ли сомневаться, что проницательный критик и сам сознавал всю недостаточность подобных концепций?

Ибо произведения Чехова отнюдь не потому поэтичны, что Чехов умел в нужных случаях искусно поэтизировать их при помощи таких-то и таких-то приемов, а по той единственной причине, что он был поэт, и притом вдохновенный поэт. Лишь потому волновал он других, что волновался и сам.

Изображать дело так, будто писатель, оставаясь вполне безучастным к печалям и радостям своих персонажей, применял какие-то особые хитроумные средства, чтобы поэтически растрогать читателя, — значит подменить Чехова каким-то рассудочным формалистом-ремесленником.

Конечно, его искусство отнюдь не стихийно. Он строил свои рассказы и пьесы с математическим учетом того впечатления, какое произведет на читателя то или иное звучание слова, тот или иной эпизод. Потому-то мы и зовем его мастером.

Но растрогать может только тот, кто растроган и сам.

---

[1] *А. Дерман.* О мастерстве Чехова. М., 1959.

Не существует технических способов, дающих возможность рассудочному, прозаически трезвому автору насыщать свои произведения такими эмоциями, которых нет у него самого. Та «музыка милосердия и правды», которую услышал в книгах Чехова (даже сквозь плохие переводы) его ирландский почитатель Шон О' Кейси[1], была органически свойственна Чехову как целостная, монолитная система, а не случайное сцепление разрозненных, художественно ценных кусков — то прозаических, то нарочито окрашенных лирикой.

Ибо не отдельные места поэтичны у Чехова, поэтичен весь его текст — от первой до последней строки. Поэтично пламенное его милосердие. Поэтично стремление его творческой мысли — особенно в позднейшие годы — всякий раз ставить каждый изображаемый им эпизод в тесную связь с необъятно широкими темами, мучающими человечество с древних времен: о сущности любви, о смысле жизни, об ужасах социальной неправды, так что всякий самый малый сюжет разрастался у него чуть не до вселенских размеров, как произошла это с новеллами «Черный монах», «Студент», «Страх», «Дама с собачкой», «В овраге», «Ионыч».

Разве такое изображение мелких событий на фоне огромных раздумий и чувств не способствует их поэтизации в тысячу раз сильнее, чем включение пейзажа в ткань повествовательной прозы, подмеченное наблюдательным критиком?

Нужно ли доказывать, что у Чехова поэтичны не только лирические куски его текстов, не только те, в которых чувствуется музыкальное звучание речи, но и все остальное, так как суть не в отдельных кусках, но в общем поэтическом очаровании целого, в той «музыке милосердия и правды», которая слышится в его рассказах и пьесах.

Вот почему на все вопросы о тех загадочных методах, при помощи которых Чехову удавалось превращать любой самый дюжинный, неказистый сюжет в подлинное золото поэзии, записные его книжки — как бы пристально ни изучали мы их — не дают и не могут дать никакого ответа. Истинная поэтичность есть именно то, что не поддается анализу и ускользает от всех определений и формул.

Сколько писателей, и притом очень сильных — сильнейший из них Иван Бунин, — пытались перенять у Чехова его поэтический стиль, музыкальную тональность его речи и ту «осиянность», которая явственно чувствуется (по крайней мере, чувст-

---

[1] *Английские писатели и критики о Чехове.* — Сб.: Литературное наследство. Т. 68. М., 1960.

вовалась людьми моего поколения) в таких вещах, как «Гусев», «В овраге», «Студент», «Вишневый сад», «Три сестры» и др., — все их попытки оказывались всякий раз безуспешными.

Боюсь, что иные читатели, прочитав на предыдущих страницах главу о чеховской гуманности, деликатности, жалостливости, представят себе его всепрощающим, мягкосердечным смиренником. Ничто не может быть дальше от истины. Чехов по своему темпераменту, по всему складу своих убеждений был ярым врагом толстовского непротивления злу. Его активное участие в реабилитации Дрейфуса, невинно осужденного французской военщиной, его «Человек в футляре», «Унтер Пришибеев», «Мужики», «В овраге» и др., его разрыв с Сувориным, его отказ от звания академика, едва только ему стало известно, что царское правительство лишило этого звания Горького, — все это и многое другое давно уже убедило читателей, каким боевым и воинственным был гуманизм Чехова.

XVII

Мемуаристы в один голос рассказывают, будто к концу жизни, в эпоху, предшествующую 1905 году, Чехов, «человек глубоко аполитический», стал близко принимать к сердцу события, вызванные революционными чувствами масс. «Видимо, — вспоминает В. В. Вересаев, — революционное электричество, которым в то время был перезаряжен воздух, встряхнуло и душу Чехова». «Както все перевернулось в нем, — вспоминал С. Я. Елпатьевский. — Происходил перелом во всем настроении Чехова».

Очень удивились бы авторы этих воспоминаний, если бы им стало известно, что не только в конце, но и в начале своей литературной работы «аполитический» Чехов смело высказывал в печати те самые мысли, какие, по их убеждению, пришли к нему лишь в предсмертные месяцы жизни, а до той поры никогда не посещали его.

Такое заблуждение могло укрепиться в умах этих современников Чехова лишь потому, что им были плохо известны (вернее, совсем неизвестны) ранние произведения писателя.

Вглядываясь в эти произведения лет десять назад, я неожиданно для себя убедился, что юноша Чехов в самый мрачный период реакции пытался приобщиться к традициям шестидесятых годов и высказать резкий протест против беззаконий, царивших в тогдашней действительности.

Так, в одной из сатирических статеек («Записка»), напечатан-

ных в журнале «Осколки», юноша Чехонте дерзнул намекнуть, что царская полиция держит в тисках всю духовную жизнь страны. С обычным своим лаконизмом он выразил эту истину так:

«Русская мысль у квартального» (4, 394).

Квартальными назывались в те времена полицейские.

К этому Чехов прибавил, что в тогдашней России нет никаких проблесков светлого будущего, а есть шпионы да сибирская каторга. Шпионов нередко именовали тогда наблюдателями. Поэтому у Чехова сказано так:

«Жизни, зари и нови нет нигде, а наблюдатель и сибирь есть» (4, 394).

Спрашивается, почему же царская цензура без всяких препон разрешила Чехову напечатать в журнале такие крамольные строки?

Это произошло потому, что Чехов с большим искусством применил в своей журнальной статейке один из хитроумных приемов так называемой эзоповой речи. Статейка написана в середине восьмидесятых годов. Так как в ту пору в России издавались журналы «Новь», «Наблюдатель», «Русская мысль», а также газеты «Жизнь», «Заря», «Сибирь», Чехов использовал эти названия для двух зашифрованных фраз, всецело полагаясь на догадку читателя, который, расшифровав эти фразы, смекнет, что речь идет не о заглавиях, но о подлинных, реальных вещах.

Чтобы окончательно сбить цензора с толку, Чехов изобразил дело так, будто эти фразы написаны полуграмотной женщиной, буфетчицей провинциального клуба, составившей для начальства отчет о местонахождении газет и журналов, взятых из клубной читальни.

В ее отчете упомянуты двадцать четыре названия. Каждое из них здесь дано без кавычек. Для цензуры это объясняется безграмотностью глупой буфетчицы, а читателю тем самым внушается мысль, что, например, журнал «Ваза» в данном контексте совсем не журнал, а самая обыкновенная ваза и газета «Инвалид» — не газета, а подлинный, живой инвалид.

То же самое относится и к казенно-церковному органу «Странник». Здесь такая же двойная игра: буфетчица разумеет журнал, но читателю надлежит догадаться, что в статейке фигурирует подлинный странник — так назывались тогда ханжи-богомольцы, слонявшиеся по монастырям и церквам. В отчете буфетчицы сказано: «странник ежели не у купчихи Вихоркиной, то значит в буфете» (4, 394), то есть либо распутничает, либо пьянствует.

Точно таким же манером Чехов использовал название юмористического листка «Развлечение»:

«развлечение у отца Никандра в шкафчике, где водка» (4, 394).

И название ежемесячного журнала «Дело»:

«...у вице-губернатора дел нет, оно у его сикретаря» (4, 395).

И название журнала «Русский еврей»:

«...русский еврей связанный висит на веревочке...» (4, 394).

Таков был один из самых действенных методов эзоповой речи: в текст вводились такие слова, которые имели двойное значение: одно — явное, совершенно невинное, а другое — подспудное, тайное, заключающее в себе нелегальщину.

Эзопова речь, как мы знаем, процветала главным образом в шестидесятых годах. Когда-то, изучая эту речь, я сделал попытку классифицировать те разнообразные формы ее применения, при помощи которых Некрасов, Щедрин, Чернышевский, Писарев, Слепцов, Якушкин и др. умудрялись в подцензурной печати доводить свои крамольные мысли до широких читательских масс[1].

Напомню всего лишь один, но очень выразительный случай. У Некрасова есть такая строка, обращенная к какому-то военному:

Ты не дрогнул перед бездной.

Прочтя эту строку, цензор простодушно поверил, что выражение «дрогнул перед бездной» есть просто фигуральный оборот, не заключающий в себе никакого осуждения царизму. Между тем тогдашние читатели могли без труда догадаться, что Некрасов имеет в виду село Бездна Спасского уезда Казанской губернии, где незадолго до того произошло зверское усмирение восставших крестьян. И что, значит, некрасовский стих должен читаться:

Ты не дрогнул перед Бездной.

То был излюбленный метод эзоповой речи, применявшийся во всей революционно-демократической прессе: и в «Современнике», и в «Свистке», и в «Искре», и в «Отечественных записках». Вся ставка была на то, что одураченный цензор уловит лишь явное значение слова, а тайное, ускользнув от него, дойдет до наиболее смышленых читателей.

Знаменательно, что юноша Чехов попытался воскресить созданную старыми демократами эзопову речь в самый черный период реакции восьмидесятых годов.

Именно тогда положение евреев в России стало невыносимо тяжелым, и замечательно, что Чехов единственный нашел воз-

[1] См. главу «Эзопова речь» в моей книге «Мастерство Некрасова».

можность заявить об этом в тогдашней легальной печати за спиною у цензора.

«Записка» не была случайным эпизодом в литературной деятельности Чехова. Еще раньше, в 1883 году, он при помощи таких же иносказаний довел до читателей мысль о жестоком угнетении русской печати. В шутливом наброске «Гадальщики и гадальщицы» он как бы мимоходом изобразил редактора русской газеты, который, глядя в кофейную гущу, гадает о судьбе своего детища. Перед редактором возникают на миг самые разнообразные вещи, казалось бы, не содержащие в себе ничего нецензурного:

«Это рукавицы... — говорит он. — Это на ежа похоже... А вот нос... Точно у моего Макара... Теленок вот... Ничего не разберу!» (2, 96).

Но внимательному читателю ясно, что, хотя в чеховском тексте «рукавицы» отделены от «ежа», их нужно воспринимать в едином образе: ежовые рукавицы. А из сочетания таких разрозненных слов, как «Макар» и «теленок», создается представление о тех отдаленных местах, «куда Макар телят не гонял».

Такова, по Чехову, роковая судьба редактора русской газеты: тяжелые административные кары и в конце концов ссылка в Сибирь. Высказать открыто эту крамольную мысль в пору бешеной реакции восьмидесятых годов было, конечно, невозможно, и Чехов опять-таки прибег, как мы видим, к зашифрованной речи, дабы через голову оплошавшей цензуры довести до читателя свой протест против правительственной расправы с печатью.

Всем было ясно тогда, что над «Отечественными записками», последним оплотом революционной демократии, занесен неотвратимый удар и что через несколько месяцев они будут прекращены навсегда. Закрыт был даже умеренный «Голос».

Сущность приема, примененного Чеховым, такова: читателю предлагался набор якобы разрозненных слов, которые он сам должен был скомбинировать так, чтобы они приняли определенный политический смысл. Вспомним, как Рязанов в «Трудном времени» В. А. Слепцова перечисляет заглавия первых попавшихся журнальных статей, причем из совокупности этих заглавий становится ясно, что под ним скрывается перечень реформ Александра II, гневно осуждаемых автором.

Об эзоповой речи есть очень верные строки у славянофила Ивана Аксакова. По его словам, писатель, прибегающий к ней, заботился «только о том, чтобы как-нибудь протащить свою мысль контрабандой сквозь цензурную стражу, — и мысль тихонько прокрадывалась, закутанная в двусмысленные обороты речи».

Эта «контрабанда» удавалась Чехову далеко не всегда.

Порою он действовал слишком уж смело, и его тайные замыслы не могли ускользнуть от бдительного цензурного ведомства.

Так и случилось с его сказкой «Говорить или молчать», написанной в том самом апреле 1884 года, когда постановлением четырех министров были закрыты «Отечественные записки» и цензурный террор достиг апогея.

Первые строки сказки не внушали цензуре никаких опасений. Судя по этим строкам, можно было, пожалуй, подумать, будто автор намерен рассказать анекдот о двух приятелях, Смирнове и Крюгере, пытавшихся добиться благосклонности одной миловидной девицы. В четырех первоначальных абзацах Чехов очень удачно прикрыл политическое содержание сказки игривой амурнообывательской фабулой.

Но во второй половине рассказа, когда Чехову, очевидно, почудилось, что он вполне дезориентировал цензора, девица внезапно исчезает из текста, словно ее там никогда не бывало, на ее месте возникает жандарм, который прозрачно именуется здесь «господином в синем костюме». С этой минуты осторожность покидает писателя, и политический смысл рассказа обнажается с полной ясностью. «Господин в синем костюме» задает одному из приятелей, Смирнову, несколько провокационных вопросов, и пойманный в жандармские сети простак отвечает не только чрезвычайно охотно, но даже «с восторгом». Наивность его так велика, что он доверчиво раскрывает перед провокатором все свои мысли: о несправедливости социального строя в России, о свободе слова в странах Запада и о положении женщин в Америке. Едва только Смирнов изложил эти мысли, жизнь его круто изменилась:

«...каково, согласитесь, было его удивление, — пишет Чехов, — когда господин в синем костюме, взяв его на одной станции за руку, ехидно улыбнулся и сказал: «следуйте за мной!»

Смирнов последовал и исчез неизвестно куда (то есть оказался в тюрьме или в ссылке. — *К. Ч.*). Через два года он встретился Крюгеру, бледный, исхудалый, тощий, как рыбий скелет.

— Где ты пропадал до сих пор?! — удивился Крюгер.

Смирнов горько улыбнулся и описал ему все пережитые им страдания» (3, 547).

У Чехова так и написано: «страдания». Очевидно, к концу рассказа он решил говорить напрямик, без всяких ухищрений эзоповой речи. Ухищрения кончились с той самой минуты, как, устранив из рассказа девицу, Чехов тем самым дал своим читателям понять, что любовная тема, которая была намечена в первых строках, есть, так сказать, заслон для цензуры.

Выслушав своего приятеля, Крюгер сказал:

«— А ты не будь глуп, не болтай лишнего... Держи язык за зубами — вот что» (3, 547).

Сам-то Чехов, как мы видим, не следовал этому робкому правилу, о чем свидетельствует хотя бы вышеприведенная сказка, ибо нужна была незаурядная смелость, чтобы касаться таких рискованных тем в эпоху террора, наступившего тотчас же после 1 марта 1881 года, когда народовольцы убили царя Александра II.

Здесь Чеховым применен тот прием зашифрованной речи, который в журналистике шестидесятых годов применялся особенно часто. Метко охарактеризовал этот прием Чернышевский в письме к одному литератору:.

«Прямо говорить нельзя, — писал он, — будем говорить *как бы о посторонних предметах*[1].

Так и поступил Чернышевский в своей знаменитой статье «Русский человек на rendez vous», где под прикрытием рассуждений о том, что новое поколение юношей не умеет влюбляться всем пылом души, он провел в печать нелегальную тему об антинародной сущности оппозиционно настроенных либеральных дворян.

Иносказание Чехова оказалось раскрытым. Цензор, запретивший его сказку, очень хорошо уловил ее потаенный смысл. «Здесь, — говорил он в своем донесении начальству, — изображен правительственный шпион в синем костюме, в присутствии которого автор советует *держать язык за зубами и не болтать лишнего,* чтобы не быть арестованным и не настрадаться до истощения сил» (3, 604).

В донесении цензора не сказано, к какому ведомству принадлежит этот шпион. Между тем в нелегальной печати синяя одежда с давних пор является постоянной приметой жандармов.

Вспомним двустишие Шевченко:

И часовых переменяли,
Синемундирных часовых.

(«Н. Костомарову»)

Впрочем, это мелкая деталь. В основном и главном цензор был прав совершенно, утверждая, что в сказке Чехова «наша внутренняя государственная жизнь представлена в крайне безобразном виде» (3, 604).

В таком же виде представлена Чеховым «внутренняя жизнь» России в его сказке «Наивный леший» (1884), где снова отрази-

[1] *Н. Г. Чернышевский.* Полн. собр. соч. Т. XIV, М., 1949, с. 348.

лась его ненависть к «разнузданной, невероятно бессмысленной и зверской реакции» восьмидесятых годов[1].

Сатира направлена против таких мерзостей этой реакционной эпохи, как мракобесная система образования, введенная министром Д. Толстым для обуздания революционного юношества, и административная расправа с писателями, и полицейская перлюстрация писем (3, 195—197).

Сатиры, о которых я сейчас говорил, названы Чеховым «Сказки» — не потому ли, что как раз в эти годы Щедрин возобновил печатание в разных изданиях целого цикла своих обличительных «Сказок»?

Вообще годы 1883—1885 ознаменованы в творчестве Чехова сильным влиянием щедринской тематики и щедринского стиля. Если бы, например, исследователям не было достоверно известно, что сатирический очерк «Герат» есть произведение Чехова, его можно было бы приписать Щедрину: и лексика, и манера письма, и каждый оборот иронической речи, каждая ее интонация проникнуты щедринским влиянием.

Всмотритесь хотя бы в словесную ткань такой, например, фразы из «Герата»:

«Сегодня персидский становой рыщет по дворам и собирает недоимку, а назавтра, глядь, — уже афганский акцизный разъезжает по гератским кабакам и поощряет пьющих» (4, 563).

Или:

«Университета, библиотек, музеев, театров и прочих соблазнов нет, но зато гаремы преизбыточествуют» (4, 563).

Даже слово «преизбыточествует» — не чеховское, а щедринское слово. Щедрин, как известно, любил оснащать свои тексты старославянскими словами и фразами. Юный Чехов перенял — на короткое время — эту особенность щедринского стиля. Кроме «преизбыточествует», в наброске есть и «дщери», и «обретается», и «достояние», и библейское «жены» (в смысле: «женщины»).

Как бы для того, чтобы связь «Герата» с щедринской традицией ни в ком не вызывала сомнений, Чехов вводит в этот очерк два образа, созданные великим сатириком: помпадура и «бесшабашного советника» Дыбу.

Вообще в ранних произведениях Чехова образы, заимствованные из сатир Щедрина, встречаются нередко.

В «Злостных банкротах» (1883) мы встречаем у него и убежище Монрепо (1, 502), и город Глупов (1, 503); в очерке «Ревнитель» (1883) есть газета «Краса Демидрона», увековеченная Щед-

[1] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч. Т. I, с. 295.

риным в «Современной идиллии», причем Чехов прямо указывает, что это «Новое время» Суворина (2, 147). В «Осколках московской жизни» (1884) встречаются и Дыба, и Удав (2, 387), и «торжествующая свинья» (2, 467). В рассказах и очерках 1885 года — Иудушка и Балалайкин (4, 403, 441) и т. д.

Если бы я писал статью «Щедрин и Чехов», я процитировал бы воспоминания Мих. Чехова:

«Еще будучи студентом, А[нтон] П[авлович] наезжал летом в Воскресенск» (ныне Истра). В километрах двух от Воскресенска в Чикинской земской больнице у земского врача П. А. Архангельского собиралась медицинская молодежь. Салтыков-Щедрин не сходил с уст — им положительно бредили»[1].

Я привел бы цитаты из чеховских писем, в которых он с таким глубоким уважением говорит о великом сатирике. Я напомнил бы, что престарелый Щедрин очень сочувственно встретил первое крупное произведение Чехова[2], что Лейкин, редактор «Осколков», в 1888 году называл Чехова «новым Щедриным» — так сильно бросалась в глаза «щедринская линия». Что тот же Лейкин, желая похвалить чеховский рассказ «На гвозде», написал Чехову:

«Это настоящая сатира. Салтыковым пахнет» (2, 521).

Что, желая охарактеризовать одного пошляка и тупицу, Чехов заставил его высказать такую сентенцию:

«Щедрин туманно пишет» (3, 231).

Очевидно, по мнению Чехова, отозваться о Щедрине таким образом мог только отпетый глупец.

Я отметил бы, что знаменитое восклицание «Человека в футляре»: «Как бы чего не вышло!» — восходит к щедринской «Современной идиллии», где чиновники хором твердят: «Как бы чего из этого не вышло!»[3]

Я сослался бы на то, что в повести «Три года» Лаптев сравнивает своего брата с «щедринским Иудушкой» (8, 417), а в рассказе «Володя большой и Володя маленький» доктор Салимович цитирует крылатые слова Щедрина:

---

[1] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960.

[2] 8 апреля 1888 года сын А. Н. Плещеева писал Чехову: «Был отец у Салтыкова, который в восторге от «Степи». «Это прекрасно», — говорит он отцу и вообще возлагает на Вас великие надежды. Отец говорит, что он редко кого хвалит из новых писателей, но от Вас в восторге» (7, 524).

[3] *М. Е. Салтыков-Щедрин.* Современная идиллия. М., 1959. Гл. XVII, с. 214. «Добрые сердца (чиновников. — *К. Ч.*) говорили им: «Оставь!» — а жалованье подсказывало: «Как бы чего из этого не вышло!»

«Хотите конституции? Или, может, севрюжины с хреном?» (8, 259).

Я привел бы такие рассказы, как «Молодой человек», «Весь в дедушку», «Размазня», «Верба», «Без места», «Весной», «Толстый и тонкий», «Унтер Пришибеев» и десятки других, где для щедринской тематики найдены другие — чеховские, — не щедринские формы.

Я отметил бы, что даже заглавия ранних сборников Чехова перекликаются с заглавиями щедринских сатирических циклов:

У Щедрина: «Пестрые письма», «Невинные речи».

У Чехова: «Пестрые рассказы», «Невинные речи».

Но моя тема гораздо беднее. Мне захотелось хоть бегло отметить, что в жизни юноши Чехова был такой неприметный период, когда он, под обаянием сатир Щедрина, сделал несколько смелых попыток воспользоваться эзоповой речью, чтобы выразить свое возмущение реакцией восьмидесятых годов.

Нужно ли говорить, что период этот был очень недолог, ибо эзопова речь была речью Чехонте, но не Чехова. Писатель пользовался ею только в годы своего ученичества, равно как и другими (очень многими) литературными стилями, от которых он навсегда отказался, едва только его творчество свернуло на другую дорогу и он — гениальный новатор — создал свой собственный, чеховский стиль. Этим новаторским чеховским стилем он, уже не прибегая к эзоповой речи, произнес свое проклятие порядку вещей, калечащему души и судьбы людей: в «Моей жизни», в «Мужиках», в «Ионыче», «В овраге» и во многих других наиболее зрелых вещах.

XVIII

О смерти Чехова я узнал на чужбине, в Лондоне, и до сих пор помню узор той чугунной решетки вокруг какого-то летнего скверика, у которой я проплакал всю ночь с таким чувством сиротства и тоски, какого я больше никогда не испытывал за все восемьдесят пять лет моей жизни.

Главное, здесь, на чужбине, не с кем было поделиться тоской. В газете «Дэйли кроникл» телеграмма о его кончине — полторы или две строки самого мелкого шрифта. Ни одному из тех немногих обитателей Лондона, с которыми я встречался в ту пору, не было известно его имя, да и у себя на родине, хотя он и умер знаменитым писателем, он все еще оставался незнакомцем. Передовая молодежь той поры не понимала, не ценила его, у нее были другие кумиры.

И позже, читая газетно-журнальные отзывы о его пьесах, повестях и рассказах, я всякий раз убеждался, что его личность и творчество остаются недоступны его критикам. Кто только не занимался тогда искажением его идейного облика! А новое племя газетно-журальных зоилов продолжало, по примеру отцов, сокрушаться, что вся «ущербная» поэзия Чехова порождена будто бы «болезненной вялостью его безвольной и немощной психики».

Всякую тогдашнюю статью или книгу, посвященную Чехову, я почему-то воспринимал как обиду, нанесенную мне. Чем это объяснить, не могу догадаться. Мало ли несправедливых суждений о любимых писателях мне случалось читать в нашей критике! Писарев — о Пушкине, Варфоломей Зайцев — о Лермонтове, Антонович — о Тургеневе, Михайловский — о Лескове, Щедрин — о Полонском высказывали такие суждения, которые казались мне вопиюще неверными. Но ни одно из этих неверных суждений не внушало мне резко враждебного чувства к тому, кто высказывал их. Другое дело — кривотолки о Чехове. Я почему-то ощущал их как оскорбительную, невыносимую ложь, которую необходимо сейчас же разоблачить, осудить и пресечь. У меня до сих пор сохраняется пожелтелая страница древней «Нивы», где я неумело, но четко опровергал укоренившиеся заблуждения о нем.

«Те, — говорил я в статье, — кто сентиментально твердят до сих пор о какой-то чеховской расслабленности, вялости, женственности, ничего не понимают в искусстве, ибо каждое творение Чехова так мускулисто, так энергично по своим краскам и образам, что является отрицанием дряблости»[1].

И такой же скороговоркой торопился сказать наперекор ходячим суждениям о нем:

«Чехов гармоничен, как Пушкин, все у него (в его творчестве. — *К. Ч.*) соразмерно и стройно: ни судорог, ни гримас, ни надрывов. Гениальная простота его стиля до сих пор не оценена по достоинству. Нужна была великая воля и мужественность ясной и несуетливой души, чтобы выработать такой стальной лаконический стиль».

Это было больше полувека назад.

Я и не предвидел тогда, что близится время, когда произведениям Чехова суждено будет подвергнуться новым нападкам новых ожесточенных врагов. Нападки эти, как и в восьмидесятых годах, имели характер облавы. За дело изничтожения Чехова взялась группа литературоведов и критиков, которые впоследствии получили нелестное прозвище «вульгарных социологов», но тог-

[1] «Нива», 1915, № 50.

да, в двадцатых — тридцатых годах, господствовали в журналах и вузах как всесильные диктаторы критической мысли.

То и дело приписывая Чехову мнения и высказывания его персонажей, эти критики без труда доказали, что Чехов — жалкий реакционный писатель, с буржуазной душой и умеренно либеральными взглядами. Когда журналом «Огонек» было выпущено Собрание сочинений А. П. Чехова, в одном из приложенных к изданию критических очерков было напечатано следующее:

«Читатель, таким образом, видит, что мечты Чехова — довольно мизерные, совершенно буржуазные, типично либеральные, астровско-шингаревские. Теперь нам понятно, почему не лежала душа Чехова ни к одному из крыльев (!) мелкого товаропроизводителя, так или иначе боровшихся против господствовавших отношений...»[1]

В каждом слове этой доктринерской статьи чувствовалось, что написавший ее самодовольный педант считает себя проницательнее, умнее, честнее, талантливее, благороднее автора «Сахалина», «Мужиков», «Моей жизни», «В овраге», «Ионыча» и смотрит на него сверху вниз, как на недоросля, который по своему недомыслию не понял чего-то такого, что отлично понятно ему, этому литературному карлику.

Третировать Чехова в таком презрительном тоне было принято среди «вульгаристов» двадцатых — тридцатых годов. Без «крыльев товаропроизводителя» они никак не могли обойтись, причем оказывалось, что эти малограмотные крылья обладали волшебной способностью бороться за народное благо, и боролись куда энергичнее, чем «довольно мизерный» и «совершенно буржуазный» писатель Антон Павлович Чехов.

Другая статья, приложенная к тому же собранию его сочинений, написана влиятельнейшим из тогдашних литературоведов и критиков, профессором В. М. Фриче. Этот ученый, гораздо более солидный и знающий, чем его залихватский коллега, по какой-то странной рассеянности забыл хотя бы мимоходом сказать о гениальной поэтике Чехова и даже не заметил ее. Всю свою большую статью он посвятил суду и следствию над политическими воззрениями Чехова и вынес ему такой малограмотный, но строгий приговор:

«В русской литературе восьмидесятых и девяностых годов Чехов представляет, таким образом, интеллигенцию мещанства, ме-

[1] *Ив. Теодорович.* Чехов и крестьянство. См. *А. П. Чехов.* Полн. собр. соч. Т. VIII. М.–Л., 1931, с. 29.

щанскую интеллигенцию, пережившую идейно-психологическую эволюцию, эволюцию от подчинения идеологии периода распада дворянско-помещичьего уклада в сторону приспособления к рождавшемуся из хаоса этого распада буржуазному строю жизни» и т. д., и т. д., и т. д.[1]

Это — рассуждение глухонемого о музыке, слепого — о живописи, евнуха — о страстной любви. И никто не надоумил велемудрого критика, что, говоря о художнике, он должен хотя бы для приличия сказать несколько слов о методах его искусства, о его мастерстве. Вся эта литературная школа считала себя выше таких пустяков, как эстетика.

Вместо того чтобы хотя бы впопыхах отозваться об очаровании новаторской поэзии Чехова, вульгарист предпочел ошарашить читателя сенсационным открытием, будто в купце-толстосуме Лопахине Чехов «до известной степени» (!) вывел себя самого(!!!).

Приведя «победный клич» Ермолая Лопахина: «Вишневый сад теперь мой. Мой! *(Хохочет.)* Боже мой, господи, вишневый сад мой!» — Фриче злорадно оповещает читателя:

«То победный клич *самого Чехова* (!), внука крепостного, разночинца, завоевавшего вишневый сад барской (!) литературы»[2].

Теперь это кажется забавной пародией, но тогда самая возможность такого безграмотного и наглого глумления над Чеховым считалась в порядке вещей. И опять-таки: сейчас я никак не могу объяснить, отчего это глумление так болезненно уязвило меня. Сколько на своем долгом веку я читал пристрастно сердитых статей о Некрасове, о Фете, о «Двенадцати» Блока, но ни одна не причиняла мне столько страданий, как эти выпады Теодоровича, Фриче и других вульгаристов против недоступной их разумению поэзии Чехова.

С горечью сознавая всю скудость своих писательских сил, я тогда же, в самом начале тридцатых годов, поставил перед собою задачу в противовес вульгаристам прославить при помощи неопровержимо убедительных фактов его величавую личность и его вдохновенное творчество. Эту задачу я попытался выполнить раньше всего в очерке «Чехов», который и помещен в этой книжке в качестве ее первых глав.

---

[1] *В. М. Фриче.* Вступительный очерк к *Собранию сочинений* А. П. Чехова. Т. 1. М.—Л., 1929. Характерны в этом отрывке, не замеченные автором рифмы: «распада» и «уклада», а также недопустимое грамматикой выражение «уклад в сторону приспособления». И такие косноязычные считали себя вправе судить об одном из величайших стилистов России!

[2] Там же.

Написав этот очерк, посвященный биографии писателя, я тотчас же принялся за другой, на этот раз о его мастерстве. Мне хотелось дать самый подробный анализ его многосложного стиля. Но тут обнаружилось, что многие страницы моей новой работы стали нынче совершенно ненадобны: покуда я писал о непризнаваемом Чехове, для нового поколения читателей он стал одним из самых любимых и почитаемых авторов. Его гениальность сделалась непререкаемым фактом. Даже бесчисленные «человеки в футлярах» и те догадались теперь, что он забронирован от всякой хулы.

Доказывать современным читателям величие Чехова — значит ломиться в открытую дверь. Начисто забылось назойливое брюзжание Михайловского, злое улюлюканье Протопопова, Арсения Введенского, Евгения Соловьева, Петра Перцова, Николая Русанова и многих других, преследовавших Чехова до самой могилы. Скудоумные домыслы Теодоровичей, Лелевичей рассеялись дымом, словно их никогда не бывало.

Новый советский читатель даже не подозревает о том, что Чехову приходилось работать в таком окружении врагов. На нового читателя широким потоком хлынули восторженные книги о Чехове — диссертации, монографии, очерки, мемуары, исследования, свидетельствующие, что великий художник наконец-то оценен по заслугам.

Не только изучено все его творчество в целом, не только создана драгоценная монументальная книга Н. И. Гитович «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова» (1955), любовно и вдумчиво прослеживающая изо дня в день всю жизнь его от колыбели до гроба, но создана целая библиотека исследований о его связях с теми или иными идеями, с теми или иными людьми, с теми или иными местами и т. д. «Чехов и Горький», «Чехов на Сахалине», «Чехов и Таганрог», «Чехов и Москва», «Ялта в жизни и творчестве Чехова», «Чехов и Короленко», «Чехов и Плещеев», «Чехов и Бунин», «Чехов и Мейерхольд», «Чехов и Куприн», «Чехов и Чайковский», «Чехов и музыка», «Чехов и наука», «Чехов и религия», «Чехов и дети», «Чехов и женщины» и т. д., и т. д., и т. д.[1]

Неутолим и горяч интерес к каждому моменту жизни Чехова,

[1] *В. Романенко.* Чехов и наука. Харьков, 1962. *В. М. Теплинский* и *Б. Н. Бурятов.* Чехов на Сахалине. Южно-Сахалинск, 1957. *С. Балабанович.* Чехов и Чайковский. М., 1962. Чехов и Куприн. Чехов и Бунин. Чехов и Мейерхольд — статьи и публикации *И. В. Корецкой, А. К. Бабореко, Э. А. Полоцкой, Н. И. Гитович* см. в томе 68 «Литературного наследства», 1960. «Чехов и женщины» — солидная диссертация молодой и талантливой бельгийской исследовательницы Г. де Соэп (Soep).

к каждой местности, которую он посещал, к каждому большому человеку, с которым привелось ему сталкиваться.

Начиная с двадцатых годов Чехов мало-помалу приобрел и за рубежом — на пяти континентах — такую же славу великого классика. Хотя в каждой стране его имя пишется по-разному — то Cehov, то Tschechov, то Tchehoff, то Chekov, то Chekhoff, — всюду, и в Мельбурне, и в Сантьяго, и в Стокгольме, и в Кейптауне, и в Париже, и в Лондоне, это имя окружено ореолом величия.

Как и всякий критик (если только он не ремесленник), я брался за перо лишь тогда, когда меня увлекала потребность высказать свое, непременно *свое*, нешаблонное, свежее слово о тех или иных произведениях искусства, о художниках, которые создали их.

Поэтому я сильно сократил свою рукопись и оставил в ней только такие страницы, которые, я надеюсь, еще не совсем состарились и до сих пор избежали невеселой судьбы — очутиться в колоссальном архиве общераспространенных шаблонов.

XIX

Когда-то мне случилось прочитать произведения Чехова, вышедшие в городе Филадельфии (США) в переводе на английский язык.

Имя переводчицы твердо запомнилось мне: мисс Мэриан Фелл.

Я тогда же написал об ее переводе рецензию, где с негодованием отметил, что ею буквально на каждой странице допущены чудовищные отклонения от подлинника.

Встретив у Чехова неизвестное ей имя «Добролюбов», она решила, что это не имя, а просто «любитель добра», и перевела: «Франциск Ассизский». Из поэта Батюшкова сделала «батюшку». Из собаки Каштанки — каштановое дерево (chestnut-tree), и т. д.

На таком уровне был весь перевод.

Теперь уровень переводов Чехова сильно повысился. К чеховским текстам переводчики стали относиться любовно и бережно.

Но даже перед самыми лучшими из них встают порою почти непреодолимые трудности при переводе Чехова на тот или иной иностранный язык.

Я уже не говорю о мелодическом звучании чеховской речи, о том «духе музыки», которому властно подчинены и «Дом с мезо-

нином», и «По делам службы», и «Дама с собачкой», и «Анна на шее», и «Гусев».

Во всех этих новеллах есть внутренний, глубоко скрытый музыкальный ритм, и если в переводе не воспроизвести этой музыки, чеховские новеллы лишатся значительной доли своего обаяния.

Но предположим, что переводчику вполне удалось совладать с этой сложной мелодикой Чехова, — перед ним возникнет другое препятствие, коренящееся в богатстве его языка.

Вспомним хотя бы такой эпизод, описанный в одном из чеховских ранних рассказов. Купец, собираясь кутить, требует, чтобы один из его подхалимов доставил ему к вечеру «мамзелей», и тут же прибавляет:

«— Выбирай, какие *попухлявей*».

Одно это слово «попухлявей» раскрывает перед читателем и скотское мировоззрение купца, и народную стихию его речи. Невозможно отыскать другое слово, которое в данном контексте обладало бы такой сильной экспрессией. Экспрессивна самая приставка «*по*» – «попухлявей» («пуговки помельче», «щи пожиже», «грибы подешевле»). И самое слово «пухлявая», которое никак невозможно перевести такими словами, как «пухлая», «полная», «дородная», «пышная», ибо в слове «пухлявая» есть явственный оттенок презрения, которое еще сильнее подчеркивается окончанием сравнительной степени: «попухлявей»; этой формой начисто отрицается мысль о человеческой личности той или другой из «мамзелей», ибо единственным признаком каждой является наибольшая степень «пухлявости».

Есть ли в каком-нибудь из иностранных языков (скажем, в английском) соответствующее слово, передающее все отмеченные выше смысловые оттенки? Может быть, и есть. Но их никогда не отыщет рядовой переводчик, не обладающий такими же языковыми ресурсами. Нужно быть гением английской речи, Диккенсом или Томасом Харди, чтобы найти это слово, равное гоголевским по своей выразительности.

Таких слов у Чехова великое множество. Как перевести на какой бы то ни было иностранный язык такие, например, чеховские слова, как

«Она *окошкодохлилась*» (13, 329),

«*Опсихопатиться* до мозга костей» (5, 241),

«Не правда ли, я изменился?.. *Пересобачился*» (1, 172),

«Не прочь *погазетничать*» (1, 111),

«Не преминул *сморальничать*» (3, 323),

«Внутри все *сарайно*» (5, 190),

«Будь он хоть *распереписатель*» (5, 269),

«Сижу и[...] *околеванца* жду» (11, 40),

«Прежние баре наполовину генералы были, а нынешние — сплошная *мездрюшка*» (6, 251),

«Я в *мерлехлюндии*» (11, 247),

«Выслушав мою речь, *домочадицы* выходят» (5, 385).

«Иметь подобные изображения... считается *моветонством*» (5, 300),

«Соня провожает глазами прусака и думает о его детях: какие это, должно быть, маленькие *прусачата*» (4, 131).

И еще один пример:

«А в молодости (*я. — К. Ч.*) Печорина и Базарова разыгрывал. *Базаристей* меня и человека не было».

Наряду с «*базаристей*» такая же форма: «*поцицеронистей*».

Или другая сравнительная степень от слова «балалаечный», которое, по школьной грамматике, не имеет и не может иметь этой формы. Мы говорим «балалаечный оркестр», и нам в голову не приходит сказать, что один оркестр *балалаечнее* всех остальных. А у Чехова мы читаем в одном из его писем:

«*Балалаечней* нашего братца трудно найти кого другого» (13, 46).

Правда, в этом чеховском неологизме совершенно отсутствует представление о балалайке: судя по контексту, оно означает «безалабернее», «бестолковее», пожалуй, «разнузданнее», но куда бедней и худосочней покажется Чехов, если выразить его мысль такими словами, лишенными той смелой экспрессии, какая имеется в подлиннике.

Чехову именно потому, что он был таким могучим хозяином слов, так властно подчинял их себе, было доступно труднейшее в литературе искусство: при помощи единственной фразы того или иного человека создавать его характеристику.

Причем эта характеристика зачастую создавалась у него не только словами, но расположением слов, синтаксическим характером фразы.

Приведу один из очень многих примеров.

Избалованная барынька, пошлячка до мозга костей, рассказывает своему слепо влюбленному мужу, что она выпила «ужасно холодной лимонной воды с немножечком коньяку».

И это «*с немножечком*» – фальшивое, инфантильно-жеманное — чудесно рисует всю ее кокотскую душу, особенно после того, как она в том же монологе рассказывает, что в кухне на столе она увидела «хорошенькие, молоденькие репочки и морковочки, точно *игрушечки*» (5, 122).

За всем этим сюсюканьем, рассчитанным на то, чтобы дать представление о младенчески бесхитростной, наивной душе, скрывается расчетливая, развратная гадина, о которой у того же Чехова сказано:

«Посмотришь на иное поэтическое созданье: кисея, эфир, полубогиня, миллион восторгов, а заглянешь в душу — обыкновеннейший крокодил!» (11, 88).

И вся претензия этого «крокодила» на поэтичность, «кисею и эфир» — в этой малограмотной, но чрезвычайно выразительной формуле:

«С *немножечком* коньяку».

Как перевести это «с немножечком» на иностранный язык, я не знаю, но мне жутко подумать, что среди переводчиков найдутся ремесленники, которые пренебрегут этой формулой и переведут:

«С небольшим количеством коньяку».

При таком переводе от Чехова ничего не останется.

И как перевести такую фразу полнотелой купальщицы:

«И в кого я такой слон уродилась?!» (8, 485).

И как перевести такую фразу полового в московском трактире:

«А *на после* блинов что прикажете?» (4, 511).

И вопрос московского лакея:

«Как прикажете подавать мороженое: с ромом, с мадерой, или *без никого?*» (11, 116).

Или такой оборот в речи московской мещанки:

«А я *через грибы* еще выпью... Такие грибы, что не захочешь, так выпьешь» (6, 224).

И в речи игривого провинциального барина:

«Моя благоверная написала *большинский* роман» (9, 287). «*Не дурственно*» (9, 288).

Конечно, я лишь для того говорю о трудностях воспроизведения чеховской лексики на другом языке, чтобы читатель ощутил, как экспрессивна и богата эта лексика.

В свои рассказы Чехов на первых порах охотно вводил жаргонные слова и обороты, от которых начисто отказался впоследствии.

В его молодых произведениях и письмах то и дело встречаются такие вульгаризмы, как *чепуховина, толкастика, опрокидонт, задать храповицкого, целкаши, рикикикнуть рюмку, запускать глазенапа, пропёр пехтурой, каверзили друг против друга, замерсикала, стрекозить, дьяволить, стервоза, бухотеть по столу, телепкаться, мордолизация, бумаженция, штукенция, жарить в картеж, любить во все лопатки,* и де-

сятки других столь же залихватских речений, в которых нетрудно узнать лексику московских студентов и мелкой чиновничьей братии.

Этот залихватский жаргон всецело относится к тем временам, когда Чехов был Антошей Чехонте. В ту пору он отлично владел всевозможными *фырсиками, вертикулясами, шмерцами,* которых и следу не осталось в его позднейших творениях. Как справится с этими словами и оборотами иностранный переводчик, не знаю. Думаю, что в каждом языке есть слова такого же забубенного типа и найти сходные речения хоть и трудновато, но возможно.

Другое дело — простонародные слова и словечки, очень скупо внедренные в произведения зрелого Чехова:

«У, *стервячий* был старик» (6, 164).

Или:

«Не *добытчик* ты, Николай Осипыч» (9, 199).

Или:

«*Толстючий* был. Так и лопнул вдоль» (9, 347).

Или:

«Барина, Лесницкого, я еще *эканького* помню» (9, 347).

Или:

«*Наведьмачила* паучиха» (4, 183).

Сюда же следует причислить знаменитые *зёбры* в незабвенном рассказе «Налим» — название, данное в народе рыбьим жабрам (4, 7).

Таких словечек у зрелого Чехова мало: он воспроизводил простонародную речь, почти не прибегая к диалектизмам и по-мужицки исковерканным словам.

Простонародность речи он передавал главным образом ее синтаксическим складом, и такие искаженные формы, как *цоцкай* и *эканький,* у него величайшая редкость.

Все же у него встречается: *черлюсть* вместо челюсть (7, 65), *грызь* вместо грыжа (9, 34), *леригия* вместо религии (9, 38), *малафтит* вместо малахит (9, 40), *гравилий* вместо гравия (9, 40).

«*Недавнушко* школу строили тут» (9, 249).

«Выгнали свекра из *цобственного* дома» (9, 413).

«Барыня, *иже херувиму* несут!» (то есть хоругви, 12, 247).

«*Лудше*», «*бельмишко*», «*в бюре*», «*трудженик*» (12, 220, 246).

Тем более старания должен применить переводчик при передаче этих искривленных слов. Плохую службу окажет он Чехову, если *толстючий* у него окажется *толстый,* а «*сам нищий-разнищий*» превратится у него в *бедняка*...

В 1965 году в Лондоне в издательстве «Oxford University Press» вышел восьмой том Собрания сочинений Чехова в переводе про-

фессора Рональда Хингли (Hingley)[1], автора книги о нем (1950). Там слово *леригия* переведено словом *религия* (47), *гравилий – гравием* (51), *малафтит – малахитом* (52) и только *грызь* передана соответственно: ructure вместо канонического rupture (46). «Человек он *ругательный»* передано: «он всегда ругается» (46) — и чеховской словесной краски как не бывало. Такое тяготение переводчика к рутинной гладкописи противоречит стилистическим установкам Чехова, и в своей массе эти мелкие отклонения от текста сильно искажают его писательский облик. Профессор Хингли неплохой переводчик, порою он даже передает музыкальную тональность чеховской повествовательной речи, но, воспроизводя диалоги чеховских персонажей, он обедняет их колоритную речь, делает ее бескрасочной, пресной, и там, где у Чехова *способие,* он переводит тривиальным *пособием* (help, 168).

Но имеем ли мы право упрекать переводчика, если мы сами не в силах представить себе, каковы должны быть те словесные формы, при помощи которых ему надлежит воспроизводить на своем языке энергический язык Чехова, отклоняющийся от нормативной грамматики?

Иному читателю может, пожалуй, почудиться, будто здесь я хлопочу о наиболее точных переводах литературного наследия Чехова. Нет, цель этой главы совсем другая: я хотел наиболее эффективными способами дать наглядное представление о том, как живописен чеховский язык, как богат он тонкими оттенками смысла и сколько в нем экспрессивной динамики. Эти драгоценные качества его языка становятся особенно заметны и внятны, если следить за попытками мастеров перевода передать их на чужом языке.

Энергия чеховской речи проявилась точно так же в его метких, как выстрел, сравнениях, которые за все эти шестьдесят или семьдесят лет так и не успели состариться, ибо и до сих пор поражают читателя неожиданной и свежей своей новизной.

А также в его смелых эпитетах:

«умное легкомыслие»,

«громкое купанье»,

«ласковый храп»,

«шершавые впечатления»,

«гремучая девка»,

«мечтательный почерк»,

«тщедушный кабинетик»,

---

[1] The Oxford Chekhov. Vol. VIII. Stories 1895–1897. Translated and edited by Ronald Hingley. London, 1965.

«жалобно-восторженный» крик журавлей и т. д. -

Чехов никогда не подчеркивает этих метких эпитетов и не чванится ими: они органически и почти неприметно входят в благородную ткань его текстов и скромно сливаются с нею. Вообще в его лексике, после того как из Антоши Чехонте он стал Чеховым, нет ничего показного, рассчитанного на внешний эффект.

XX

Вглядитесь, например, в заглавия его пьес, повестей и рассказов.

Многие тогдашние авторы, стремясь привлечь к своим произведениям внимание равнодушной читательской массы, снабжали их крикливыми заглавиями, служившими как бы рекламой для них. Чехов брезгливо чуждался этих вульгарных приемов. Они претили его строгому вкусу. Он счел бы унижением для своей писательской гордости приманивать читателей словесной эксцентрикой.

Те заглавия, которыми он стал именовать свои вещи к концу восьмидесятых годов, когда из Чехонте он стал Чеховым, коротки, неприметны и скромны. Какой бы сложностью, каким бы богатством оттенков ни отличались сюжеты обозначаемых ими рассказов, сами они удивительно просты и так лаконичны, словно их назначение не в том, чтобы раскрывать содержание рассказов, а в том, чтобы прятать его. В самом деле, возможно ли догадаться, какая скрывается фабула за такими, например, скупыми заглавиями, лишенными всякой эмоциональной окраски: «Невеста», «Жена», «Супруга», «Дамы», «Бабы», «Мужики», «Воры», «Ионыч», «Иванов», «Ариадна», «Агафья», «Аптекарша», «Степь».

Точно так же, как бы мы ни старались, нам ни за что не удастся даже приблизительно узнать, о чем говорится в рассказах, носящих такие заглавия:

«Соседи», «Страх», «Крыжовник», «Архиерей», «Поцелуй», «Именины».

Каждое название — одно слово. Порою два:

«Скучная история», «Черный монах», «Вишневый сад», «На подводе», «В овраге».

Редко — три:

«Дом с мезонином», «Случай из практики», «По делам службы».

Всюду заметно стремление сказать как можно меньше, скромнее, спокойнее.

Разителен контраст между скудостью этих заглавий и громадным содержанием текстов, которые обозначаются ими.

Зауряднейшим словом «Студент» обозначен рассказ, где нашли свое воплощение широкие философские мысли о непрерывной исторической цепи, связующей тысячелетнюю древность с нашей сегодняшней былью.

Так же тривиально заглавие «Гусев», которое скромно дано одному из величайших шедевров русской художественной прозы, посвященному поэтическим и мудрым раздумьям о жизни и смерти.

Нигде, ни в одном из заглавий нет и намека на то, как относится автор к сюжету рассказа, обозначенного этим заглавием.

Ровный, матовый голос, никакой мимики, никаких интонаций и полное отсутствие жестов.

Трудно представить себе, что было время, когда тот же писатель, так сурово относившийся ко всякой литературной развязности, сам давал своим произведениям вульгарно-аляповатые прозвища, не чуждые дешевых эффектов.

Это кажется почти невероятным для тех, кто читал Чехова и не читал Антоши Чехонте.

Зрелый Чехов девяностых и девятисотых годов, кажется, лучше согласился бы отрубить себе правую руку, чем озаглавить свои произведения такими игривыми воплями, какие слышатся в заглавиях Антоши Чехонте:

«О, женщины, женщины!..», «Идиллия — увы и ах!», «Ах, зубы!».

После каждого заглавия — восклицательный знак.

И большое пристрастие к водевильному «или»:

«Аптекарская такса, *или* спасите, грабят!!! (Шутливый трактат на плачевную тему)».

«Брак по расчету, *или* за человека страшно (Роман в двух одинаково плачевных частях)».

«Исповедь, *или* капитан в отставке (Сценка из несуществующего водевиля)».

«Тайны ста сорока четырех катастроф, *или* русский Рокамболь. (Огромнейший роман в сжатом виде)».

«Битая знаменитость, *или* средство от запоя (Из актерской жизни)».

Благодаря этой форме вместо одного заглавия читателю предлагались два. Некоторые из этих сдвоенных, парных заглавий были раз в десять длиннее тех, какие, как мы только что видели, характерны для позднейшего Чехова. Многоречивость, несдержанность, безвкусная хлесткость, — до чего все это не похоже на тот

лаконизм, какой наблюдается в заглавиях Чехова, начиная со второй половины восьмидесятых годов. В тех заглавиях (за исключением, пожалуй, «Человека в футляре») читателю не дается никакого ключа к содержанию текстов, обозначенных ими:

«Встреча», «Верочка», «Письма», «Свирель», «Тиф».

А у вещей Антоши Чехонте — у тех, что он культивировал в первые годы литературной работы, — многословные, пространные заглавия, заранее извещающие нас, каково будет содержание рассказа:

«О том, как я в законный брак вступил».

«Депутат, или повесть о том, как у Дездемонова 25 рублей пропало».

«Руководство для желающих жениться».

«Женщина с точки зрения пьяницы».

Иные заглавия были еще более пространны:

«Нечистые трагики и прокаженные драматурги. Ужасно-страшно-возмутительно-отчаянная тррагедия. Действий много, картин еще больше».

Порою заглавия уведомляли читателя не только о сюжете рассказа, но и о той поучительной мысли, какую содержит в себе этот сюжет:

«За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь».

«Гречневая каша сама себя хвалит».

«Язык до Киева доведет».

«И прекрасное должно иметь пределы».

Погоня за сильнейшим эффектом заставляла молодого писателя сочетать в своих заглавиях такие слова, сочетание которых неожиданно, непривычно и дико: «Скарлатина и счастливый брак», «Баран и барышня», «Америка в Ростове-на-Дону», «Картофель и тенор» и т. д.

Стиль подобных заглавий, забубенный и броский, не был личной принадлежностью Чехонте.

Чрезвычайно характерный для юмористических листков того времени, он был внушен ему беспардонными нравами этих листков, которые требовали от своих литераторов именно такого развязного стиля. Литератор был вынужден подчиняться их тиранническим требованиям. При сочинении заглавий ему вменялись в обязанность низкопробные словесные фокусы, барабанные фразы, фамильярно-игривое обращение с читателем, то есть такие черты, какие прямо противоположны позднейшей эстетике Чехова.

Читая в первом томе Полного собрания сочинений «Комические рекламы и объявления (сообщил Антоша Чехонте)» или

«Контору объявлений Антоши Ч. », явственно видишь, что это не Чехов, а совсем другой человек, нисколько на него не похожий и даже ненавистный ему.

Конечно, читателю ясно, что эволюция системы заглавий, наблюдаемая в чеховских книгах, интересует меня не сама по себе, а как одно из свидетельств той сказочно-огромной перемены, какая к концу восьмидесятых годов произошла с Антошей Чехонте, когда он преобразился в Антона Чехова[1].

В этих заглавиях, «как солнце в малой капле вод», запечатлелся рост его творческой личности.

XXI

Думаю, что, если бы Чехов девяностых годов — Чехов «Архиерея», «Дамы с собачкой», «Крыжовника» — встретился с Антошей Чехонте, автором «Дуры, или капитана в отставке», он сурово осудил бы его стиль.

Впрочем, зачем говорить об этом, как о гипотетически-предполагаемом случае, если нам досконально известно, что встреча Антона Чехова с Антошей Чехонте состоялась в действительности.

Время этой встречи — конец девяностых годов, и у нас есть полная возможность, на основе бесспорных свидетельств, удостовериться в том, с какой враждебностью во время этой знаменательной встречи отнесся Чехов к своему молодому предшественнику.

Я говорю о тех месяцах, когда писателю, уже создавшему ныне всемирно известные рассказы и пьесы, пришлось, по воле случая, вновь перечесть в самое короткое время все свои ранние произведения, написанные им в ту недавнюю — но для него очень давнюю — пору, когда он был Антошей Чехонте.

Произошло это в начале 1899 года. Издатель «Нивы» А. Ф. Маркс навязал Чехову дикий и злой договор, по которому писателю пришлось предоставить издателю не только те свои произведения, которые были предназначены им для печати, но также и те, перепечатку которых он, автор, считал нежелательной. Эти рассказы сам Чехов называл дребеденью. Они были не-

[1] Характерна самая эта подпись: Антоша. Человек, именующий себя публично Антошей, как бы демонстрирует свое неуважительное отношение к себе. Это было в нравах той литературной среды, где один из журнальных товарищей Чехова именовал себя в печати Эмиль Пуп.

приятны его тогдашнему зрелому вкусу. Ему было больно перечитывать их.

И все же его принудили извлечь их из старых журналов и послать в Петербург издателю.

«Что хуже всего, — писал он Авиловой 5 февраля 1899 года, — я должен опять читать их, редактировать их и, как говорит Пушкин, «с отвращением читать жизнь мою» (18, 66).

Эти ранние вещи можно назвать античеховскими. Недаром он так безжалостно расправился с ними:

«Редактируя все то, что я до сих пор написал, я выбросил 200 рассказов», — сообщал он М. Н. Меньшикову 4 июня 1899 года (18, 169).

А еще раньше в письме к Авиловой он разбил эти забракованные им рассказы на четыре категории: 1) «мало-мальски порядочные», 2) «плохие», 3) «очень плохие», 4) «отвратительные» (18,93).

На каждом из этих «плохих», «очень плохих» и «отвратительных» рассказов он делал недвусмысленную надпись, запрещавшую издательству их публикацию: «исключить», «не печатать». У него была наивная уверенность, что таким образом он ограждает собрание своих сочинений от вторжения враждебного стиля. Мог ли он предвидеть, что тотчас же после его смерти хищные заправилы издательства нарушат его авторскую волю и напечатают большим тиражом все, что было забраковано им?

Те немногие из его ранних рассказов, в которых он видел хоть проблеск достоинств, он коренным образом переработал, перестроил по-новому, согласно требованиям своей позднейшей эстетики, чтобы вытеснить торжествовавшие в них некогда обывательские вкусы «Стрекозы» и «Будильника».

Переработка естественно не могла не коснуться заглавий.

Разухабистое заглавие «Ваня, мамаша, теща и секретарь» заменилось сдержанным и деловым: «Случай с классиком». От другого заглавия был отсечен тот кусок, в котором насмешливо выражены мнимые эмоции автора:

«Брак по расчету, или за человека страшно» стал коротким «Браком по расчету». От заглавия «Битая знаменитость, или средство от запоя» остались лишь последние три слова.

Это изменение заглавий отразило в себе перемену, произошедшую в стилистике Чехова.

С самими рассказами он поступил еще более круто. Сравнив окончательный текст его рассказа «Приданое» с первоначальным текстом того же «Приданого», напечатанным в «Будильни-

ке» 1883 года, редакция «Полного собрания сочинений А. П. Чехова» сообщает в своих комментариях:

«При сокращении текста *отпали* многие детали в описаниях и диалогах... *Устранена* подробность о (!) цели первого посещения домика... *Исключены* и дальнейшие фразы... *Опущены* детали о шитье... *Устранен* прием (?) описания комнат домика в форме (?) описания впечатлений посетителя... При переделке отдельных фраз *изменены* некоторые черты в характеристике образов...» (1, *533*).

И дальше:

«По первоначальному тексту было (так-то). Это *изменено* в том смысле, что...»

И дальше о том же рассказе:

«*Заменено... заменяется... изменяется... уточняется...*» (1, 534).

Эти неуклюжие заметки говорят об упорной борьбе Чехова со стилевыми приемами юного Антоши Чехонте. В каждом абзаце великий художник, вооруженный многолетним опытом и безукоризненным вкусом, оттесняет своего молодого противника и заменяет его стилевые приемы своими.

То же случилось с рассказом «Злой мальчик», первоначально напечатанным тогда же, в 1883 году.

В комментариях к этому рассказу читаем:

«При подготовке к Собранию сочинений рассказ подвергался значительной *переделке* и стилистической *правке*. Сильно *сокращены* и *изменены* многие места, причем некоторые эпизоды *отпали*... *Сокращен* и заново *переработан* конец рассказа, *выброшена* (такая-то) сцена...»

Конец рассказа не «переработан», а написан Чеховым заново. И. А. Бунин, наблюдавший его во время работы над этой юношеской беллетристикой, сообщает в своих воспоминаниях о нем:

«Я часто видел, как он перемарывал рассказ, *чуть не заново* его писал»[1].

В письме к А. С. Суворину от 17 февраля 1899 года Чехов и сам говорит:

«Многие рассказы переделываю заново» (18, 22).

И конечно, скажу мимоходом, было бы гораздо резоннее, если бы редакторы Полного собрания сочинений и писем А. П. Чехова определили даты каждого из этих рассказов двумя цифрами: 1883—1899, ибо вторая из них потребовала от автора не меньшей затраты усилий, чем первая. Недаром работу по об-

[1] *И. А. Бунин.* Чехов. — В сб.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. (Курсив мой. — *К. Ч.*)

новлению своих старых вещей он в одном из писем назвал «каторгой» (18, 265).

Перерабатывая, например, для собрания своих сочинений рассказ «Пари», Чехов придал ему такую идею, которая прямо противоположна идее первоначального текста.

А рассказ «Володя» после авторской правки приобрел новую фабулу и стал чуть не вдвое длиннее.

Многие из старых вещей, введенных Чеховым в прижизненное издание его сочинений, переработаны так, что первоначальные тексты можно считать черновыми набросками тех, какие мы читаем сейчас.

Спешу тут же заявить для полной ясности, что, когда я говорю о многотрудной борьбе, которую незадолго до смерти вел Чехов со своим прежним писательским обликом, я имею в виду не все произведения Антоши Чехонте, а лишь самые ранние — те, что он писал в первые годы литературной работы (1881—1884). Да и в эти первые годы он вскоре перестал именоваться «Антошей» и подписывался «А. Чехонте».

Начиная с 1884 года Чехонте все меньше подчиняется вульгарным требованиям летучих листков и все явственнее преображается в Чехова.

Поучительно следить, как из месяца в месяц, из недели в неделю все больше расширяется круг его тем, все больше изощряется его эстетический вкус, все глубже делается его моральное и художническое восприятие жизни. Уже с середины восьмидесятых годов он из таланта становится гением и шагает семимильными шагами к созданию таких монументальных вещей, как «Степь», «Скучная история», «Палата № 6».

Тем-то и замечательна творческая биография Чехова, что, изучая ее, можно видеть, как безостановочно, неуклонно, планомерно, последовательно растет его духовная личность, как из литературного карлика, меньше которого, кажется, и быть невозможно, он вырастает во всемирного классика.

Пишущие о Чехове любят цитировать его знаменитые строки о том, как он по капле выдавливал из себя раба, но вряд ли кто применил эти строки к его литературному стилю. В первые годы работы Антоша Чехонте, неугомонный остряк, развлекатель мещанской толпы, был подневольным поденщиком той мелкой бульварной прессы, для которой он без устали трудился, спасая от голода себя и семью. Угождение обывательским вкусам было его рабьей повинностью. Но в то переходное время, когда он перестал называться Антошей и все еще не назвал себя Чеховым, он в тех же пошлых бульварных листках начинает все чаще и чаще

выступать против обывательской пошлости. Сохраняя обличье развлекателя мещанской толпы, он все чаще становится ее обличителем. Уже к середине восьмидесятых годов Чехов окончательно сбрасывает с себя рабье ярмо и путем самовоспитания, путем неустанной борьбы с инстинктами, мыслями, чувствами, внушенными ему темной средой с самого раннего детства, облагораживает и себя, и свой стиль.

Здесь он снова встает перед нами, как героически-волевой человек, направлявший все силы души на усовершенствование своей нравственной личности. Здесь можно воочию видеть действие извечного закона, которому подвластно искусство: чтобы облагородить свой стиль, нужно облагородить себя.

Оттого-то такая феноменальная разница между первыми его вещами и последними. Нам понятна та душевная боль, с которой он перечитывал свои первые вещи: в них он, как в зеркале, увидел себя тем неказистым поденщиком, каким он был, когда начинал свой писательский путь, когда даже правильная русская речь была еще не вполне освоена им.

Чем яснее для нас вся мизерность его первоначальной литературной работы, тем выше мы ценим тот нравственный подвиг его труженической, творческой жизни, благодаря которому он в течение такого краткого времени очистился от писательских приемов и навыков, усвоенных им в ранние годы. Здесь с особой наглядностью становятся очевидны для каждого красота и величие упорного самовоспитания человеческой личности, жаждущей моральной чистоты.

ИЛЬЯ РЕПИН

I. ВЕЛИКАЯ ЛЮБОВЬ. – ВЕЛИКИЙ ГНЕВ

Около полувека назад в дачном поселке Куоккале стоял неподалеку от станции деревянный домишко, над которым торчала нелепая башенка с разноцветными, наполовину разбитыми стеклами. Там, в башенке, лет шестьдесят назад находилось мое жилье, и лестница туда была очень крутая.

По этой-то крутой лестнице однажды, перед вечерними сумерками, легко, без одышки, взобрался ко мне пожилой человек — в первую минуту я принял его за посыльного — и подает мне письмо:

— Из Питера, от Ивана Ивановича...

И называет фамилию одного очень небольшого писателя (Ив. Ив. Лазаревского), который печатал в тогдашних газетах мелкие заметки об искусстве.

Я вскрываю конверт и читаю:

«Пользуясь любезностью Ильи Ефимовича Репина, который доставит Вам эту записку, спешу сообщить...»

Дальше я не читал. Мысль, что здесь, предо мною, в этой крохотной комнатке, создатель «Бурлаков», «Запорожцев», «Не ждали», «Ивана Грозного», «Крестного хода» привела меня в состояние крайней растерянности. Я стал усаживать его на свой единственный стул, но он сказал, что он только что с поезда, что ему нужно поскорее домой, и все же задержался на минуту, чтобы оглядеть мою скудную книжную полку.

Когда в Третьяковке или в Русском музее смотришь десятки и десятки картин, написанных репинской кистью, Репин кажется великаном. Самое количество этих картин поражает своей колоссальностью. И вот он стоит предо мною — небольшого роста, с улыбающимся, крепким, обветренным стариковским лицом, с прищуренным правым глазом, в черной шинельке с накидкой, в самых обыкновенных вязаных деревенских перчатках, и даже не

перчатках, а варежках, вокруг усов у него топорщатся рыжеватые волосы, совсем простой, даже как будто застенчивый, будто и не знает, что он — Репин.

— Ах, вы и по-английски читаете!—сказал он, увидев на полке какую-то английскую книгу, и сказал таким уважительным голосом, словно умение читать на чужом языке было величайшей премудростью, недоступной обыкновенному смертному.

В этот памятный вечер я долго не мог успокоиться. Казалось невероятным, что знаменитый художник, самое имя которого для множества русских людей считалось в то время синонимом гения, может так легко и свободно, с такой обаятельной скромностью сбросить с себя всю свою славу и, как равный к равному, взобраться на убогий чердак к безвестному юнцу-литератору.

После этого случайного знакомства я нередко встречал его то на почте, то в булочной, то в аптеке, то в лавке бакалейных товаров, носившей громкое название «Меркурий». И хотя Репин — все в той же простоватой шинельке и в тех же незатейливых варежках — всегда отвечал на мое приветствие со своей обычной ласковостью, я так смущался и робел, что ни разу не осмелился вступить с ним в беседу. Мне, провинциалу, с детства привыкшему связывать с его именем представление о бессмертных заслугах, было даже странно, что и в аптеке, и в булочной его ничем не выделяют из серой массы других покупателей, что говорливый приказчик «Меркурия», отпуская ему свой убогий товар, обращается к нему с теми же бойкими шуточками, что и ко всем остальным, и что никто не считает его появление в лавке событием.

Мне казалось диким, что, когда Репин проходит по куоккальской улице, никто даже не оглянется на него, не побежит вслед за ним: поздороваются и пройдут себе мимо. А начальник станции Бромс (или Брумс), наделенный от природы такой напыщенной важностью, которая присуща лишь тупицам, разговаривал с ним даже чуть-чуть свысока. И все это казалось мне очень обидным.

Зимняя Куоккала была совсем не похожа на летнюю. Летняя Куоккала, шумная, нарядная, пестрая, кишащая модными франтами, разноцветными дамскими зонтиками, мороженщиками, экипажами, цветами, детьми, вся исчезала с наступлением первых же заморозков и сразу превращалась в безлюдную, хмурую, всеми покинутую. Зимой можно было пройти ее всю, от станции до самого моря, и не встретить ни одного человека. На зиму все дачи заколачивались, и при них оставались одни только дворники, сонные, угрюмые люди, редко выбиравшиеся из своих тесных и душных берлог — хоть немного отгрести сугробы снега, доходившие порой до крыш, да покормить изголодавшихся хозяйских собак.

Репин жил в Куоккале и зимой и летом, так что всю долгую финскую зиму его Пенаты[1] оставались вдали от какого бы то ни было культурного общества, от литературы, науки и музыки. Летом среди его соседей бывали всегда и писатели, и артисты, и певцы, и художники, но зимой он жил, как в пустыне.

Только этим я и могу объяснить, что начиная с зимы 1908/09 года он стал все чаще и чаще бывать у меня (вместе со своей женой Натальей Борисовной) и нередко проводил на моей маленькой даче все свои воскресные досуги. В ту зиму я жил уже несколько ближе к «Пенатам». Ко мне по воскресеньям приезжали из Питера разные литературные люди, и не раз вокруг чайного стола затевались бурные, молодые — часто наивные — споры: о Пушкине, о Достоевском, о журнальных новинках, а также о волновавших нас знаменитых писателях той довоенной эпохи — Куприне, Леониде Андрееве, Валерии Брюсове, Блоке. Часто читались стихи или отрывки из только что вышедших книг.

Репин любил эту атмосферу идейных интересов и волнений, она была с юности привычна ему.

Поэтому каждое воскресенье (если только у него не было экстренной надобности побывать в Петербурге) он часов в шесть или семь стучался ко мне в окно своей маленькой стариковской рукой (все в той же обтерханной варежке), и я, обрадованный, бежал встретить его на лестнице черного хода — парадный был по случаю морозов закрыт.

Часто Репин приносил с собой акварельные краски и, пристроившись на табурете, в сторонке, сосредоточенно работал кистями, изображая кого-нибудь из сидевших за чайным столом. Тогда же был написан им акварельный портрет моей покойной жены, хранящийся у меня до сих пор. Одним из любимейших наших занятий в то время было совместное чтение вслух, и часто случалось, что Репин часами работал под чтение «Дон-Кихота», или «Медного всадника», или «Калевалы», или русских былин. Все это время он держался со мной и моими домашними до такой степени просто и дружественно и мы так привыкли к нему, что мало-помалу совсем перестали ощущать его великой исторической личностью и он сделался для нас «Ильей Ефимычем», желанным гостем, любимым соседом.

Его невероятная скромность, его простота сказывались тогда на каждом шагу. Вообще за много лет моего знакомства с ним я не помню случая, чтобы он, разговаривая с кем бы то ни было, обна-

[1] В Куоккале (ныне Репино), невдалеке от Финского залива, находилась дача жены Репина «Пенаты». Там же помещалась и его мастерская.

ружил хоть словом, хоть интонацией голоса свое превосходство. В толпе он постоянно стушевывался. Помню, он привел меня както в вегетарианскую столовку (в Петербурге, за Казанским собором). Там приходилось подолгу простаивать в очереди и за хлебом, и за посудой, и за какими-то жестяными талонами. Увидел его там один из моих знакомых студентов.

— Кто это с тобой? — спросил он.

И когда я ответил: «Репин», он отказался поверить и подбежал к Илье Ефимовичу с бесцеремонным вопросом:

— Правду говорят, что вы Репин?

Репин насупился и глуховато сказал:

— Нет, у меня другая фамилия.

Главными приманками в этой вегетарианской столовке были гороховые котлеты, капуста, картошка. Обед из двух блюд стоил тридцать копеек. Среди студентов, приказчиков, мелких чиновников Илья Ефимович чувствовал себя своим человеком, и ему не хотелось, чтобы его выделяли из этой плебейской толпы.

Не то чтобы в каретах, но и на извозчиках ездил он редко, а все больше в трамвае или на конке. Очень много ходил пешком.

Сам убирал свою комнату, сам — покуда мог — топил печи, сам чистил свою палитру.

Ненавидел, чтобы ему угождали, и горе было тому человеку, кто пытался подать ему пальто!

Со своими учениками и вообще с молодыми чувствовал себя на равной ноге, по-товарищески. Как-то, году в двенадцатом, он предложил мне и художнику Бродскому совершить с ним экскурсию в Хельсинки, и хотя по возрасту мы годились ему в сыновья, а пожалуй, и внуки, но по юношеской неутомимой пытливости, по страсти, с которой он ненасытно впитывал в себя здания, музеи и памятники малознакомого города, он был моложе любого из нас. В национальной галерее «Атенеум» он провел целый день, с утра до вечера, и кому же из посетителей, чинно бродивших по залам, могло прийти в голову, что этот экспансивный старик, восторженно жестикулирующий перед каким-то малозаметным холстом, — один из самых замечательных мастеров мирового искусства?

Вообще его бурная восторженность изумляла меня с первых же дней. Стоило посмотреть на него рядом с каким-нибудь второстепенным писателем, музыкантом, актером, чтобы понять, до какой степени была велика его жажда чрезмерно восхищаться людьми, их искусством, их творческой силой.

«Это гениальный поэт!», «Это гениальная натура!» — нередко восклицал он о всяких посредственностях. Странно было слышать с непривычки, как самозабвенно восхищается он такими ху-

дожниками, которые по своему дарованию были значительно ниже его.

В разговоре с другим человеком, каким бы то ни было, особенно если это был новый знакомый, Репин, отстраняя себя, больше всего интересовался своим собеседником. И вообще слово «я» было очень редким в его словаре. Вежливость его в обращении со всеми часто казалась чрезмерной и на первых порах очень смущала меня. Когда выходишь, бывало, с ним из каких-нибудь дверей или ворот, он никогда не выйдет первым, но с самыми учтивыми жестами предоставит эту честь тебе.

Замечательно, что он был так мягок, смиренно учтив, уважителен к людям лишь до тех пор, покуда дело не касалось заветных его убеждений.

Отстаивая свои убеждения, он всегда становился до грубости прям и высказывался в самой резкой, решительной форме.

Всем известно, как сердечно любил он знаменитого критика Владимира Васильевича Стасова, который по самым ранним вещам молодого художника угадал его великий талант. Но едва Репин разошелся со Стасовым в принципиальной оценке искусства, он написал ему такие слова:

«...Прошу не думать, что я к Вам подделываюсь, ищу опять Вашего общества — нисколько! Прошу Вас даже — я всегда Вам говорю правду в глаза — не докучать мне больше Вашими письмами. Надеюсь больше с Вами не увидеться никогда; незачем больше...

Искренно и глубоко уважающий Вас *И. Репин*»[1].

Спор у них со Стасовым шел о старинных художниках, к которым критик относился с закоренелой враждебностью. Репин при всем своем беспредельном уважении к Стасову был готов, не колеблясь, прервать всякие отношения с ним, лишь бы не отречься от того, что считал в это время истиной.

«...Повторяю Вам, что я ни в чем не извиняюсь перед Вами, — писал он Стасову в 1893 году, — ни от чего из своих слов не отрекаюсь, нисколько *не обещаю исправиться*. Брюллова считаю большим талантом, картины П. Веронеза считаю умными, прекрасными и люблю их; и Вас я люблю и уважаю по-прежнему, но заискивать не стану, хотя бы наше знакомство и прекратилось»[2].

Таков был Репин, когда дело шло о его убеждениях. Куда девались тогда его почтительные и робкие жесты, его жалобы на свою неполноценность, мизерность!

---

[1] *И. Е. Репин* и *В. В. Стасов*. Переписка. Т. 2. М.—Л.: Искусство, 1949, с. 208—209.

[2] Там же, с. 197.

«Я затем только и пишу Вам это, — писал он Тархановой, — чтобы сказать всем своим друзьям: я умоляю их говорить мне только правду и за глаза и в глаза... И Вам сим объявляю: от меня пощады не ждите...».

Ей же о скульпторе Антокольском:

«...Дяденьке вашему я на поклон *не отвечаю*... Я более ему не верю и притворяться любезным не могу...»[1].

Мне он тоже не раз, когда дело касалось дорогих ему мыслей, писал очень резко и жестко.

Как-то мы были с ним в Русском музее, и я, проходя теми залами, где висели картины Крамского, бестактно сказал что-то, вроде того, что куда же Крамскому до Репина.

Он посмотрел на меня с уничтожающей ненавистью, убежал в другой угол и всю дорогу домой — мы ехали вместе в поезде — казнил меня сердитым молчанием.

Когда же я позволил себе через несколько лет вновь отозваться без достаточной симпатии о каком-то произведении Крамского, Репин обрушился на меня с такими упреками:

«О Крамском — *Вы поверхностно неправы*... И о большой его *идее* Вы судите без света в душе... Там надо глубоко уважать колоссальный труд — *Мастера!*.. И нельзя ковырять с кондачка явление, где *ухлопаны годы* глубоких усилий...»[2]

Темперамент у него был воистину репинский. Из его писем мы знаем, что однажды во время заседания в Академии художеств он чуть не запустил в пейзажиста Куинджи чернильницей. И сколько в этих письмах восклицательных знаков! Не довольствуясь одним, он ставил их по три, по четыре подряд. Одна из статей в его книге так и называется: «Мои восторги», и вот, например, в каких выражениях он пишет о своих музыкальных восторгах:

«Хотелось скакать, кричать, смеяться и плакать, безумно катаясь по дороге... О, музыка! она всегда проникала меня до костей».

В таком же темпераментном стиле он описывает восторг своей первой любви:

«Я был влюблен до корней волос и пламенел от страсти и стыда», «Огонь внутри сжигал меня... Остолбенев, я горел и задыхался».

Чаще всего его пылкая страсть проявлялась в чрезмерности похвал.

---

[1] *И. Е. Репин.* Письма к Е. П. Тархановой-Антокольской и И. Р. Тарханову. М. –Л.: Искусство, 1937, с. 85, 42.

[2] Письмо от 18 марта 1926 года.

Вот, например, характерные отрывки из его писем ко мне, главным образом по поводу мелких, давно забытых газетно-журнальных статей:

«Радуюсь Вашей феноменальной прозорливости...»

«Вы неисчерпаемы, как гениальный человек...»

«Если бы я был красивой, молодой женщиной, я бы бросился Вам на шею и целовал бы до бесчувствия!..»

«Вы человек такой сверхъестественной красоты и таланта; Вы так щедро разливаетесь ароматным медом...»[1]

Я привожу эти похвалы без смущения: знаю, что, когда будут собраны тысячи репинских писем к тысячам разных людей, большинство его адресатов окажутся «людьми сверхъестественной красоты и таланта»[2].

Привести его в восторг было нетрудно. Когда я в качестве редактора его мемуаров расположил написанные им отдельные статьи в определенном порядке, то есть сделал в высшей степени ординарную вещь, не требующую никаких специальных умений, он прислал мне такое письмо:

«Восхищаюсь вашей перетасовкой — мне бы никогда не додуматься (?!) до такого сопоставления, этой последовательности рассказиков — ясности, с какой они будут оттенять читателям кунштты, — спасибо, спасибо! Я знаю, это плод большого мастера».

Все его восторги были искренни, хотя людям, не знавшим Репина, в них чудилась порой аффектация.

Признаюсь, поначалу и я считал его похвалы подогретыми. Прошло немало времени, прежде чем я мог убедиться, что в каждом своем восклицании Репин был предельно искренен.

Открылась в Петербурге выставка «левых» иностранных художников под названием «Салон Издебского». Этот Издебский, человек разбитной и учтивый, в очень туго накрахмаленной манишке, был у Репина в Финляндии, пригласил его на вернисаж своей выставки. Репин кланялся, благодарил, провожал его до ворот и еще раз кланялся и прижимал руки к сердцу. В назначенное время Илья Ефимович приехал на выставку. Издебский, сверкая манишкой, встретил его на лестнице и стал рассыпаться в любезностях, и Репин снова кланялся, прижимая руки к сердцу, и говорил ему приятные слова.

---

[1] Письма от 4 декабря 1911 года, 31 января 1916 года.

[2] Так и случилось. Теперь, когда опубликовано огромное количество репинских писем, я в подтверждение моих слов могу сослаться хотя бы на его отзывы о Савихине, Потапенко, Фофанове и многих других в книге: *И. Е. Репин.* Письма к писателям и литературным деятелям. М.: Искусство, 1950, с. 24, 25, 63.

А потом вошел в залу, шагнул к одной картине, к другой и закричал на всю выставку:

— Сволочь!

И затопал ногами и стал делать такие движения, будто хотел истребить все кругом.

Издебский было разлетелся к нему, но Репин в исступлении гнева мог выкрикивать только такие слова, как «карлик», «лакейская манишка», «мазила», «холуй», и эти слова сдунули Издебского, как буря букашку.

О таких приступах гнева можно говорить все что угодно, но ни притворства, ни фальши в них не было.

Помню, у меня на террасе во время мирного чаепития Репин в присутствии художников Сергея Судейкина и Бориса Григорьева заспорил с футуристами Пуни и Кульбиным об одном ненавистном ему живописце и все порывался в ослеплении гнева схватить руками жаркий самовар. Я несколько раз отводил его руки, а он тянулся к самовару опять и опять и даже ударил меня по руке, а потом всхлипнул и, не прощаясь ни с кем, выбежал без шляпы из комнаты. Выбежал на берег моря и, когда я кинулся его догонять, отмахнулся от меня с отвращением, словно я и был ненавистный ему живописец.

О таких приступах безумного гнева вспоминает он сам в своей книге. Ему было лет пятнадцать-шестнадцать, когда какой-то верзила Овчинников, горячий поклонник его дарования, взял у него без спросу его автопортрет и понес показывать каким-то знакомым.

Репин помчался за ним. «Я, клокочущий негодованием, не отвечая на приветствия милых барышень, быстро, решительно вырываю портрет у Алкида и трясущимися руками разрываю его на мелкие части.

Это, — продолжает он, — вышло так отвратительно, что я сам не в состоянии был дальше ничего ни видеть, ни слышать»[1].

Так же гневлив был он в старости.

Издатель Сытин приобрел у него книгу мемуаров «Далекое близкое», приобрел очень дешево, но потом устыдился и решил немного прибавить. Эту прибавку должен был передать ему я. При деньгах была такая записка: «Ознакомившись с вашим прекрасным трудом, мы считаем приятным долгом препроводить вам дополнительно вознаграждение в сумме 500 рублей».

Эта скаредная щедрость издателя оскорбила Илью Ефимовича.

---

[1] *И. Репин.* Далекое близкое. М.: Искусство, 1964, с. 98.

Он выхватил у меня деньги, скомкал их, швырнул на пол и начал топтать.

— Бездарность! — кричал он. — Бородка!.. Сапоги бутылками! Вот, вот, вот!..

Насилу вырвал я у него из-под ног надорванную, смятую бумажку.

Слово «бездарность» было самым страшным ругательством в его устах; он произносил это слово с такой безысходной тоской, словно бездарность людей была для него личной обидой.

Вообще если у него была большая способность преувеличенно восхищаться людьми, то такая же способность была у него ненавидеть и гневаться. «Филосошка! — кричал он о Философове. — Сошка! Куриная головка на ходулях!»

Философова и Бенуа, этих двух представителей «Мира искусства», он ненавидел свирепо, и когда в день смерти Толстого фотограф Булла снял его с номером «Речи» в руках, которая вышла тогда в траурной рамке, он запретил выставлять этот снимок, потому что ненавистный ему Философов состоял сотрудником «Речи».

В иных случаях, когда дело касалось искусства, его негодование доходило до такого накала, что близкие люди нередко боялись, как бы приступы гнева не оказались губительными для него самого.

Один такой случай запомнился мне с особой отчетливостью.

Это произошло в одну из репинских сред, когда «Пенаты» были гостеприимно открыты для всех посетителей.

Среда была для Ильи Ефимовича торжественным днем. Вскоре после часу прекращал он работу, чистил палитру, надевал праздничный, чаще всего светло-серый костюм и выходил в сад побродить в одиночестве до приезда петербургских гостей.

Сад был полон причуд и сюрпризов: башенки, мостики, лабиринты, беседки (или, как он почему-то называл их, киоски). Здесь был «Храм Изиды» в полуегипетском стиле. Была «Башня Шехерезады» — на холме у забора, разноцветная, словно игрушечная. Было «Озеро свободы» и «Скала Прометея».

Всюду чувствовался напыщенный и деспотический вкус жены Репина, хозяйки «Пенатов», Натальи Борисовны Нордман.

У «Храма Изиды» в качестве природных орнаментов были поставлены широко разветвленные корни вывороченных бурей деревьев. Репин собственноручно покрыл эти корни смолой, и они стали очень красивы (особенно в зимнее время, на фоне снегов). Рядом с ними громоздились гранитные глыбы, неизбежные в финляндских садах.

Как и всякий великий труженик, Репин умел отдыхать. В совершенстве владел он искусством в любое время усилием воли отрешаться от забот и тревог.

В этот яркий июльский день, когда, переходя из аллеи в аллею, вдоволь насладившись и белыми китайскими розами, и флоксами, и зарослями оранжевых лилий, постояв у тихого пруда, на берегу которого вечно играли в индейцев его насупленные внуки Гай и Дий, одетые как девочки (с косичками!), он приблизился наконец к гордости своего сада — к абиссинскому колодцу; из глубины колодца ночью и днем била ледяная вода. У колодца стояла скамейка, на которой Репин любил отдыхать под успокоительное журчание фонтана.

Но сегодня на этой скамейке он увидел троих незнакомцев, очень нарядных и важных. Можно было догадаться по их лицам, что они уже давно поджидают его. К немалому моему изумлению, все трое были совсем одинаковы. Чугунно-монументальные, томные, сонные, с тяжелыми брелоками на больших животах и с чудесными волнистыми усами, они были схожи, как братья, но смотрели друг на друга, как враги. В руках у них были какие-то рулоны, альбомы и папки.

Я знал эту породу людей. Они нередко бывали в «Пенатах», праздные и зажиточные петербургские жители, владельцы домов и заводов, занимавшиеся коллекционерством картин.

Очевидно, каждый из них приобрел по случаю какой-нибудь холст, якобы написанный Репиным, и теперь хочет показать свою покупку художнику, чтобы он подтвердил свое авторство.

Илья Ефимович торопливо подходит к тяжеловесным гостям. Ему не терпится увидеть поскорее, что же такое они принесли. Он всегда был страшно любопытен ко всяким произведениям искусства. Гости не спеша распаковывают привезенные ими покупки. Холсты расстилаются у его ног на траве. Тут и запорожец с голубыми усами, и бурлак на фиолетовом фоне, и Лев Толстой, перерисованный с убогой открытки. Безграмотные, вульгарные копии, на каждой подпись знаменитого мастера, в совершенстве воспроизводящая репинский почерк.

Каждая из этих фальшивок — для Репина удар кулаком. Он хватается за сердце и стонет, словно от физической боли. Ему кажется непоправимым несчастьем, что на свете существуют такие темные люди, которым эта наглая мазня может казаться искусством.

Жизнь сразу теряет для него привлекательность. Самое предположение этих людей, что он может быть автором подобных уродств, представляется ему оскорбительным.

— Ирокезы! — кричит он. — Троглодиты! Скотинины!

Он всхлипывает и рвется вперед — растоптать этот малеванный хлам, разостланный у его ног на траве.

Посетители смотрят на него с надменной почтительностью, ни на миг не теряя своей петербургской благовоспитанной чинности. Один из них, самый импозантный и грузный, аккуратно упаковывая своего запорожца, заявляет вполголоса с непоколебимой уверенностью, что, право же, это «подлинный Репин» и «вы, Илья Ефимович, напрасно отказываетесь от такого первоклассного холста».

Репин бледнеет от ужаса, и мне стоит большого труда увести его в чащу сиреней, подальше от этих людей.

Такие бури повторялись часто и всегда на том же самом месте. Мы даже прозвали эту скамью у колодца «скамьей великого гнева». Так как на произведения Репина всегда был усиленный спрос и каждому самому мелкому коллекционеру хотелось иметь у себя «что-нибудь репинское», ловкие маклаки и торговцы пустили в продажу несметное множество более или менее искусных подделок, где репинский размашистый мазок был по-дилетантски утрирован.

Репин никогда не мог привыкнуть к существованию этих подделок, и всякий раз они вызывали у него ярость.

Насколько я помню, гнев никогда не возбуждался в нем личной обидой. Но всякий раз, когда ему, бывало, почудится, что кто-нибудь так или иначе оскорбляет искусство, он готов был своими руками истребить ненавистных ему святотатцев.

В то же лето у того же колодца он чуть не изгнал из «Пенатов» одну назойливую и скудоумную женщину, которая привела к нему своего семилетнего сына в качестве жаждущего его похвал вундеркинда. Вундеркинд был угрюмый мальчишка, одетый, несмотря на жару, в бархатный, золотистого цвета костюм. Мать в разговоре со мной объявила его «будущим Репиным». Звали его Эдя Рубинштейн. Все искусство этого несчастного заключалось в том, что он умел рисовать десятки раз, не глядя на бумагу, по заученным, очень элементарным шаблонам одни и те же контуры зверей — тигра, верблюда, обезьяны, слона. Едва только к скамейке приблизился Репин, женщина жестом профессионального фокусника развернула перед сыном широкий альбом, и тот привычной рукой очень ловко и быстро изобразил эту четверку зверей. И сейчас же, без передышки, стал рисовать их опять и опять, словно узор на обоях, так что, не успели мы оглянуться — вся бумага оказалась усеянной множеством совершенно одинаковых тигров, одинаковых слонов и т. д.

Шаблонная механичность этой бездушной работы вызвала в Репине злую тоску. В искусстве ценились им больше всего живое, творческое отношение к натуре, темпераментность, взволнованность, а эти однообразные изделия вундеркинда-ремесленника казались ему оскорблением искусства. Мать «будущего Репина» победоносно глядела на всех, ожидая славословий и восторгов.

И вдруг Илья Ефимович страдальческим голосом негромко сказал ей:

— Убийца.

И с такой тоскливой ненавистью посмотрел на нее, словно руки у нее были в крови...

Женщина мгновенно превратилась в разъяренную крысу, и мне насилу удалось увести ее прочь.

Мнения Репина о разных людях, вещах и событиях порой очень круто изменялись, но, каковы бы они ни были, он вкладывал в них всю свою искренность. Даже такое, казалось бы, обычное дело, как изменение первоначальной оценки творческой личности того или иного художника, вызывало в душе у Репина бури и страсти.

Характерна, например, история его отношений к финскому художнику Акселю Галлен-Каллела. Он долго не признавал его большого таланта и резко порицал его в печати.

«Это образчик одичалости художника, — писал он о Галлен-Каллела в одной из своих давнишних статей. — Его идеи — бред сумасшедшего, его искусство близко каракулям дикаря».

Но через тридцать лет написал мне о том же художнике большое покаянное письмо:

«...Я теперь без конца каюсь за все свои глупости, которые возникали всегда — да и теперь, часто на почве моего дикого воспитания — необузданного характера... И вот... *Аксель Галлена* я увидел впервые (то есть его работы) на выставке в Москве в 1881 году. А был я преисполнен *ненавистью к декадентству;* оно меня раздражало... как самые нелепые, фальшивые звуки во время какого-нибудь *великого концерта*... (вдруг какой-нибудь олух возьмет дубину и по стеклам начнет выколачивать в патетических местах...). И вот я, в этаком настроении, наткнулся на вещи Галлена в Москве... А эти вещи были вполне художественные... И он, как истинный и громадный талант, не мог кривляться... И этим не кончилось: в «Мире искусства», когда я писал о *Галлене*, я даже не представлял хорошо его трудов — так, по старой памяти... А потом, будучи в Гельсингфорсе, я познакомился с его работами... и... готов был провалиться сквозь землю... Это *превосходный художник, серье-*

зен и безукоризнен по отношению к форме. Судите теперь: есть отчего, *проснувшись в два часа ночи, уже не уснуть до утра – в муках клеветника* на истинный талант... Ах, если бы вы знали, *сколько у меня на совести таких пассажей*!!!»[1]

II. РЕПИН В БЫТУ

Другой столь же заметной чертой его личности была неутомимая пытливость. Стоило очутиться в «Пенатах» какому-нибудь астроному, механику, химику — и Репин весь вечер, не отходя от него, забрасывал его множеством жадных вопросов и почтительно слушал его ученую речь. Путешественников расспрашивал об их путешествиях, хирургов об их операциях. При мне академик Бехтерев излагал в «Пенатах» теорию гипнотизма, и нужно было видеть, с каким упоением слушал его лекцию Репин. Каждую свободную минуту он старался учиться, приобретать новые и новые знания. На восьмидесятом году своей жизни снова взялся за французский язык, который изучал когда-то в юности. Впрочем, отчасти это произошло оттого, что он романтически влюбился в соседку-француженку, ибо, подобно Гёте, подобно нашим Фету и Тютчеву, был и в старости влюбчив, как юноша.

Школа не дала ему тысячной доли тех знаний, которыми он обладал. Невозможно понять, как умудрялся он выкраивать время для слушания лекций и чтения книг.

Еще в семидесятых годах Стасов писал Льву Толстому: «Репин всех умнее и образованнее всех наших художников»[2].

Как-то, возвращаясь с ним из Питера в звездную ночь, я был удивлен его неожиданным знанием небесных светил. Он называл все созвездия и приветствовал их, как старых друзей. Оказалось, что еще в восьмидесятых годах он проштудировал «Беседы по астрономии» Фламмариона и многое запомнил на всю жизнь.

Бывало: в Куоккале вьюга, ветер с моря наметает сугробы. Репин, слабый семидесятилетний старик, после целого дня колоссальной работы упрямо шагает на станцию, изнемогая под тяжестью шубы, облепленной мокрым снегом.

Пройдя три километра в гору, он покупает в кассе железнодорожный билет и долго ждет запоздавшего поезда.

— Куда вы?

---

[1] Письмо от 18 марта 1926 года.

[2] *Лев Толстой* и *В. В. Стасов*. Переписка. Л.: Искусство, 1929, с. 34.

— На лекцию, — отвечает он с неожиданной бодростью своим мажорным, юношеским басом. — Сегодня в зале Павловой лекция о Древнем Египте.

Ради того, чтобы послушать о Древнем Египте, он истратит четыре часа на дорогу (туда и обратно), вытерпит жестокую давку в трамвае и вернется домой во втором часу ночи.

Его тяга к науке была так велика, что уже знаменитым художником он задумал поступить в университет в качестве простого вольнослушателя. Но это оказалось невозможным из-за тогдашних университетских порядков.

«Здесь (в Москве. — *К. Ч.*) я было хотел поступить в университет... — писал он Стасову 20 октября 1881 года, — но там, начиная с Тихонравова, ректора, оказались такие чинодралы, держиморды, что я, потратив две недели на хождение в их канцелярию, наконец плюнул, взял обратно документы и проклял этот провинциальный вертеп подьячих. Легче получить аудиенцию у императора, чем удостоиться быть принятым ректором университета!!»[1]

Такое страстное было у него любопытство ко всякому знанию, к науке. «Ах, как я люблю ученых!.. — восклицает он в своих воспоминаниях. — На меня лично в глуши, где нет образованных людей, нападает безнадежная тоска... Тоска по умным, по ученым лицам»[2].

Благоговейно произносил он имена Менделеева, Павлова, Костомарова, Тарханова, Бехтерева, с которыми был дружески близок, и глубоко презирал тех художников, которые до старости остаются невеждами.

Я любил читать ему вслух. Он слушал всеми порами, не пропуская ни одной запятой, вскрикивая в особенно горячих местах.

На все обращенные к нему письма (от кого бы то ни было) Репин считал своим долгом ответить, тратя на это по нескольку часов каждый день. Страстно любил разговоры на литературные и научные темы. Зато всякая обывательская болтовня о болезнях и дрязгах, о квартирах, покупках и тряпках была для него так отвратительна, что он больше пяти минут не выдерживал, сердито вынимал из жилетного кармана часы (на цепочке, старинные, с крышкой) и, заявив, что у него неотложное дело, убегал без оглядки домой, несмотря на все протесты и просьбы собравшихся.

Чтение книг и журналов было его ежедневной привычкой. Каждую книгу он воспринимал как событие и разнообразием литературных своих интересов превосходил даже профессиональных писателей. Это разнообразие сказалось во многих его письмах ко мне.

---

[1] *И. Е. Репин* и *В. В. Стасов*. Переписка. Т. 2, с. 69.

[2] *И. Репин*. Далекое близкое. М.—Л.: Искусство, 1944, с. 355, 356.

«Перечитываю Короленко, — писал он мне на восемьдесят третьем году жизни. — Какая гениальная вещь его *«Тени»*. Я удивлен, поражен и никогда не мог представить себе, откуда у него такие знания греков и *так* универсально! Ах, что за вещь!.. (Сократ, Олимп, граждане Эллады!) Удивительно, непостижимо. Как мог он так близко подойти к святая святых язычества?.. Такие живые портреты; нет, это выше всяких портретов, — это живая жизнь олимпийцев... А его же мелкие жанры! Вот откуда вышел Горький. А помните наши сеансы здесь? — Он образец скромности и правды»[1].

И вот отрывок из другого письма:

«На днях Юра дал мне на прочтение «Врубеля» Грабаря. Не ожидал! Прекрасная вещь — умно, интересно и даже с художественностью написано. Браво, Грабарь! И Врубеля мне стало еще жальче и еще жальче. Задастся же вдруг природа обрушиться на такого истинного художника!!! Ах, что это было за бедствие — вся жизнь этого многострадальца!! Слов нет выразить... И какие есть перлы его гениального таланта!»[2]

И в третьем письме:

«А я принялся читать Луначарского и удивлен, за что его ругают?! А у него очень много интересного в «Критических этюдах», особенно о Горьком... Вообще у него очень много хорошего и большая смелость и оригинальность в мыслях. Вообще в новой литературе теперь так много талантливости, совсем неожиданно... Да, Россия еще жива!»[3]

И в более позднем письме:

«*Есть чудо!* Это чудо прислал мне Дмитрий Иванович Яворницкий... «Две поездки в Запорожскую Сечь Яценко-Зеленского, монаха Полтавского монастыря в 1750—1751 годах». Выпишите скорее эту брошюру... Это такой шедевр литературного искусства! Этот монах Яценко уже почти 200 лет назад был экспрессионистом в нашей литературе, и его книжку прочтете не отрываясь. Его небезукоризненная грамота екатерининского времени с невероятной живостью рисует Запорожье... Уверен, что Вы, как и я (старый дид), будете танцевать от радости — от писания Яценко-Зеленского»[4].

---

[1] Письмо от 31 января 1926 г.

[2] Письмо от 3 февраля 1912 г. Автором этой книги был не И. Э. Грабарь, а С. П. Яремич.

[3] Письмо от 8 февраля 1927 г.

[4] Письмо от 18 августа 1928 г. Экспрессионизмом в двадцатых годах называли одно из декадентских, формалистических течений в искусстве. Репин, говоря об экспрессионизме, имеет в виду совсем другое — выразительность и живость художественной манеры.

Здесь, в этих случайных отрывках, — диапазон его литературных интересов: Луначарский — и старинный монах, характеристика Сократа — и Врубеля.

Рецензия о «Двух поездках в Запорожскую Сечь» была написана им на восемьдесят четвертом году его жизни.

Из советских писателей он крепко полюбил Леонида Леонова, с книгами которого познакомил его известный пейзажист Остроухов. «Это большой талант, — писал он в 1924 году. — Его действительно народный язык так и захватывает!»

Неизменно восхищался Сергеевым-Ценским — его «Приставом Дерябиным», «Движениями», «Валей». По поводу «Вали» он писал мне в середине двадцатых годов:

«Радуюсь за Ценского: «Валя» — превосходная книга. Ах, *Сергеев-Ценский*! Пожалуйста, будете писать, черкните ему, что я его люблю и *все больше* жалею, что не написал с него портрета: грива Авессалома, лицо казака — чудо!.. Привет, привет ему самый дружеский! Успехов! Богатства!»[1]

Читал и перечитывал «Владыку» Тренева. Интересовался творчеством Ольги Форш, особенно ее книгой о П. П. Чистякове. «Очень желаю иметь книгу Ольги Форш, нельзя ли ее добыть?» — писал он мне[2].

Мне уже случалось рассказывать, как страстно любил он поэзию. Вот отрывок из его письма ко мне о Некрасове:

«Некрасова читать вслух *народу* — большое удовольствие. Народ... знает русский язык и смакует его и понимает все остроты, юмор и тонкие намеки. Например, «Кому живется на Руси»... Какая певучесть!.. Но, конечно, надо же уметь хорошо читать — тоже — обязательно знание языка... Народ язык *блюдет органически:* засмеет и презирает *невежд языка.* Вы знаете, я часто читал и здесь [Некрасова] и люблю это пение: язык кованый, стильный, широкий, требует широких легких.

1 — В *детстве* я Некрасова *не знал*, тогда он еще в Украйну не доходил. По крайней мере [к] поселянам...

2 — В юности, только в Петербурге, я знакомился с его стихами... и лучшими стихами Некрасова считал всегда «Рыцарь на час». Брат мой всю эту превосходную поэму знал наизусть и часто чи-

[1] Письмо от 31 января 1926 г. Из переписки Репина со Стасовым видно, что, уехав в 1873 г. за границу, он, молодой художник, выписывает туда десятки разнообразнейших книг: Гоголя, Лермонтова, Толстого, Андерсена, Шпильгагена, Гейне, Эркман-Шатриана, Киреевского, Забелина (*И. Е. Репин* и *В. В. Стасов*. Переписка. Т. 1, 1948, с. 90).

[2] Письмо от 15 июля 1923 года.

тал мне, даже на прогулках, бывало («по той дорожке в Козьи рожки» на Самарской Луке).

Странно, никто не поверит, но *«Парадный подъезд»*, где [изображены] «Бурлаки», я узнал, уже написавши «Бурлаков». Уже товарищи стыдили, как это я не читал «Бурлаков» Некрасова. Бывает?

И я тогда уже критиковал Некрасова: разве может бурлак *петь на ходу* под лямкой?! Ведь лямка тянет назад: того и гляди — оступишься или на корни споткнешься. А главное: у них всегда лица злые, бледные: его глаз не выдержишь, отвернешься, — никакого расположения петь у них я не встречал; даже в праздники, даже вечером перед кострами с котелком угрюмость и злоба заедала их»[1].

Люди, знавшие Репина недостаточно близко, считали его скупым. Действительно, он тратил на себя очень мало, но зато был щедр для других: артистам Малого театра подарил портрет М. С. Щепкина, в пользу голодающих пожертвовал свою картину «Николай Мирликийский» (1891), дал родному городу Чугуеву изрядную сумму на устройство абиссинского колодца и т. д., и т. д., и т. д.

Его щедрость я имел случай испытать на себе. В тринадцатом году — или несколько позже — он купил на мое имя ту дачу, в которой я жил тогда (наискосок от «Пенатов»), перестроил ее всю, от основания до крыши, причем сам приходил наблюдать, как работают плотники, и сам руководил их работой. Уже по тому изумлению, с которым он встречал меня в позднейшие годы всякий раз, когда я приходил возвращать ему долг (а я выплачивал свой долг по частям), можно было видеть, что, покупая мне дачу, он не ждал возвращения затраченных денег.

Познакомившись в Куоккале с одним высланным из Петербурга литератором, который очень нуждался, он дал мне новенькую сторублевку и сказал:

— Передайте ему, Мундштуку... Скажите, что аванс из редакции.

Литератор назывался у нас Мундштуком, так как от долгого курения пропах никотином, и если он дожил до нашего времени, то исключительно благодаря «редакционным авансам», которые в то время выдавал ему Репин.

Но попрошаек и нищих Репин ненавидел ненавистью труженика и с омерзением гнал от себя.

Всякую физическую работу уважал чрезвычайно и, когда у него в саду бурили абиссинский колодец, громко восхищался латышами-бурильщиками и сердился, почему и мы не восхищаемся

[1] Письмо от 24 марта 1925 года.

ими. И покуда у него хватало силы, ежедневно работал в «Пенатах» лопатой, пилой, топором.

Получив перевязанный бечевой пакет, не торопился резать бечевку ножом, но медленно и терпеливо разматывал, чтобы сохранить ее в целости. Здесь сказывалось его уважение к труду тех людей, что смастерили бечевку.

Не позволял себе никаких сколько-нибудь значительных трат и в этом отношении доходил до чудачества: узнав, например, что билеты в петербургских трамваях стоят по утрам пятачок, а не гривенник, старался приезжать в Петербург спозаранку, чтобы сберечь пятачок.

И хотя был горячим любителем дорогого китайского чая, довольствовался ежедневно дешевым, а хороший заваривал только по торжественным дням для гостей.

Когда врачи посоветовали ему пригласить массажистку, он сказал: «Я знаю анатомию не хуже ее!» — и сам делал себе назначенный врачами массаж. И дочери своей Вере писал:

«Ты возьми на один сеанс массажистку, заметь ее приемы и делай сама себе массаж на ночь, лежа в постели. Я делаю себе массаж живота: это очень необходимо и полезно даже для моей руки, которая этим активным способом поддерживается годной к работе»[1].

Спал он всегда на воздухе у себя на балконе, под высоким стеклянным навесом, даже в январе и в феврале.

С благодарностью он всегда вспоминал знакомого студента-москвича, который посоветовал ему еще в конце семидесятых годов спать при открытых окнах. Студент был медик и проповедовал сон на морозе как могучее целебное средство чуть не от всех болезней. А так как у Ильи Ефимовича всегда была тяга к нарушению многолетних закостенелых житейских традиций, он тотчас же пылко уверовал в проповедь юного медика и решил обратить в свою новую веру возможно большее количество людей, чтобы спасти их от ядовитого воздуха удушливой спальни.

Его дети и через тридцать лет не могли удержаться от дрожи, вспоминая, как в жестокую стужу Илья Ефимович заставлял всю семью спать вместе с ним на морозе. Для них сшили длинные — заячьего меха — мешки, и они должны были каждый вечер отправляться на ночь в «холодную»: так называлась комната с раскрытыми окнами.

«В «холодной», — вспоминала его дочь, — спали и папа и мама,

[1] Письмо находится в архиве Русского музея (Ленинград).

и наутро, если было холодно, у папы замерзали усы, а снежок сыпался в окно, прямо на лицо!»[1]

Зато когда Репину приходилось ночевать в помещении с закрытыми окнами, он чувствовал себя истинным мучеником. В натопленном вагоне, в купе, он не мог заснуть ни на минуту. В московской гостинице «Княжий двор» он, к ужасу ее администрации, распахнул в одну холодную осеннюю ночь в своем номере замазанные на зиму окна. И Василия Ивановича Сурикова, жившего в этой же гостинице, подговаривал к такому же поступку.

Спанье на морозе приносило ему несомненную пользу. Он так приучил себя к холоду, что почти не знал ни бронхитов, ни гриппов, и до семидесяти лет у него на щеках все еще сохранялся румянец.

Вообще в те годы он производил впечатление очень здорового. У него была отличная наследственность (отец дожил до девяностолетнего возраста), и, кроме того, труженическая, спартанская жизнь смолоду закалила его.

А если и случалось ему заболеть, он (даже в семьдесят лет) отказывался ложиться в постель. Заметив однажды, что его бьет лихорадка, я сбегал через дорогу домой и принес ему в мастерскую термометр.

Он с раздражением отвел мою руку. Оказалось, что «все эти градусники» в его глазах «баловство, придуманное для оправдания бездельников».

— И откуда вы знаете, — сказал он сердито, — может, при градусах мне работается лучше всего!

И покуда не одряхлел окончательно, все болезни переносил на ногах, не желая ни на один день расставаться с холстами и красками.

Как уже сказано выше, в его «Пенатах» каждую среду ворота были широко раскрыты для всех. Каждый желающий мог прийти в этот день к нему в гости после трех часов, и почти каждого угощал он обедом.

Обеды в «Пенатах» были особенные, и о них одно время желтая петербургская пресса кричала гораздо больше, чем о репинских картинах: то были пресловутые «обеды из сена».

Жена Репина, Наталья Борисовна Нордман-Северова, ярая пропагандистка вегетарианской еды, угощала не только его, но и всех его гостей каким-то наваром из трав. Эти-то супы из сена приобрели большую популярность в обывательских массах. Многие приезжали к Репину не столько для того, чтобы побывать у

[1] «Нива», 1914, № 29, с. 571.

него в мастерской, сколько для того, чтобы отведать его знаменитое «сено». Помню, как Дорошевич, князь Барятинский и артистка Яворская привезли с собой в «Пенаты» ветчину и тайно от Репина ели ее тотчас же после обеда, хотя репинские обеды были и обильны и сытны.

Такой же газетной сенсацией был и репинский «круглый стол». Стол был демократический: его средняя часть вращалась на железном винте, и таким образом каждый без помощи слуг мог достать себе любое блюдо — моченые яблоки, соленые огурцы, помидоры, баклажаны, вареную картошку, «куропатку из репы» и тому подобную снедь.

Так как к Репину каждую среду могли приезжать и князья, и рабочие, и миллионеры, и нищие, он, чтобы не было местничества, предлагал гостям жребий, где кому сидеть за этим круглым столом, и часто бывало, что рядом с Репиным сидел землекоп-белорус, а вдали — какой-нибудь знаменитый ученый. Домашняя работница обедала вместе с хозяевами.

В одном из своих писем ко мне он с добрым чувством вспоминает те публичные лекции, те праздники, елки и танцы, которые устраивались одно время в «Пенатах» для местных дворников, садовников, кухарок, прачек, маляров, а также для их детворы.

В зимние вечера все эти люди собирались в «Пенатах», и я часто по предложению Репина читал им вслух «Старосветских помещиков» или «Кому на Руси жить хорошо», а Репин усаживался где-нибудь сбоку с альбомом и зарисовывал слушателей.

Аккуратен он был во всем до педантизма. Если брал у вас взаймы, скажем, восемь копеек, шагал потом по лужам три версты, чтобы отдать этот долг.

И еще была у него привычка: никогда не опаздывать. На всякие заседания, вернисажи, публичные лекции являлся даже чересчур аккуратно, секунда в секунду, и в безалаберном тогдашнем быту это нередко казалось чудачеством. Помню, через год после смерти Л. Н. Толстого, в ноябре 1911 года, в Петербургской консерватории был устроен торжественный вечер воспоминаний о великом писателе. В числе участников был указан на афише Репин. Судя по этой афише, вечер должен был начаться ровно в восемь, но все понимали, что начнется он не раньше половины десятого. Однако Репин был и здесь пунктуальнее всех. Мы выехали с ним из Куоккалы в шесть часов, даже несколько раньше. Ехали от Финляндского вокзала трамваем, который, согласно маршруту, кружил по всему городу и заезжал по дороге даже на Васильевский остров. Репин то и дело смотрел на часы и на каком-то мосту

стал уговаривать вагоновожатого, не может ли он ехать скорее, «так как мы очень торопимся».

Приехали ровно к восьми.

В консерватории еще никого не было. Впереди сидел только какой-то поп или дьякон, да на хорах было несколько студентов. Репин посмотрел на часы и ринулся на кафедру — читать. Напрасно говорили ему, что зал еще пуст, что нужно же иметь сострадание к публике, которую издавна приучили запаздывать (причем многие придут главным образом, чтобы послушать его), он неумолимо показывал на часы, и нам стоило немалых усилий задержать его в артистической хоть на четверть часа.

III. ЕГО УБЕЖДЕНИЯ

Насколько я знаю, в литературе до сих пор не было сведений об одной из картин, которую издавна мечтал написать Илья Ефимович.

Картина эта — «Казнь Чернышевского». Как известно, в 1864 году царское правительство подвергло Н. Г. Чернышевского оскорбительному обряду «гражданской казни». На Мытнинской площади в Петербурге палачи возвели его на эшафот, привязали цепями к столбу и сломали у него над головой шпагу. Узнав об этой казни, Герцен тогда же с негодованием писал: «Неужели никто из русских художников не нарисует картины, представляющей Чернышевского у позорного столба? Этот обличительный холст будет образ для будущих поколений и закрепит шельмование тупых злодеев...»[1]

Репин считал своим долгом выполнить этот завет Герцена. Нина Михайловна Чернышевская, внучка писателя — директор его музея в Саратове, вспомнила как-то в разговоре, что в 1905 или в 1906 году Репин посетил ее отца и расспрашивал о подробностях казни. Впоследствии он горько сожалел, что его замысел остался неосуществленным. Помню то волнение, с которым он читал письма Чернышевского из Сибири к родным, впервые изданные в 1913 году.

Думается, что любовь к великому революционеру осталась в Репине от юношеских лет, от шестидесятых годов, когда слагалась его духовная личность.

Особенно ценил он «Что делать?» и знал оттуда несколько страниц наизусть, главным образом «Третий сон Веры Павловны». И писал уже в преклонных годах: «Недавно в письмах Чер-

[1] *А.И. Герцен.* Собр. соч. в тридцати томах. Т. XVIII. М., 1959, с. 22.

нышевского мне представился весь действительный ужас заживо погребенного в нем русского гения».

Однажды он вошел ко мне в комнату, когда я кому-то читал знаменитый пасквиль Достоевского «Крокодил, или Пассаж в Пассаже», где, как полагали когда-то, высмеян сосланный в Сибирь Чернышевский. Вошел и тихо присел на диванчик. И вдруг через пять минут диванчик вместе с Репиным сделал широкий зигзаг и круто повернулся к стене. Очутившись ко мне спиной, Репин крепко зажал оба уха руками и забормотал что-то очень сердитое, покуда я не догадался перестать.

Вообще революционный демократизм шестидесятых годов, оставшийся в нем от студенческих дней и впоследствии отразившийся в его лучших картинах, давал себя знать и в позднейшее время.

Вот, например, как отзывается он в письме ко мне о русском павильоне на русской выставке в Риме:

«Как не стыдно строить и тут — в изящной, живой Италии — острог... Самый рабовладельческий вкус времен Очакова и покоренья Крыма. Так и чувствуешь крепостных строителей, [работающих] из-под плетей помещиков — толстопузых, как эти безвкусные колонны!.. Все это — рабское каждение тьме»[1].

В 1925 году в печати появилось двухтомное издание переписки влиятельнейшего из царских министров — Победоносцева, который в одном из своих писем к царю отзывается с большой неприязнью о картине Репина «Иван Грозный, убивающий сына». Я переписал это письмо и послал его в Финляндию Репину.

Репин отозвался немедленно:

«Строки Победоносцева и выписывать *не стоило*; в первый раз я ясно вижу, какое это ничтожество — полицейский... А Александр III — осел во всю натуру! Все яснее и яснее становится подготовленная ими самими для себя русская катастрофа... Конечно, безграмотный мужлан *Распутин* был их *гений*, он и составил достойный финал им всем, — завершилось... — ведь сколько их предупреждали»[2].

И вот что он писал о черносотенцах:

«Эти отродья татарского холопства воображают, что они призваны хранить исконные русские идеи. Привитое России хамство они все еще мечтают удержать (для окончательной погибели русского народа) своей отсталой кучкой бездарностей, пережит-

[1] Письмо из Рима от 14 апреля 1911 года.
[2] Письмо от 24 марта 1925 года.

ком презренного рабства. Нет слов, чтобы достаточно заклеймить эту сволочь».

О Николае II тотчас же после Цусимы он писал:

«Теперь этот гнусный варвар... корчит из себя угнетенную невинность: его недостаточно дружно поддержали, одураченные им крепостные холопы. Если бы они, мерзавцы, с большей радостью рвались на смерть для славы его высокодержимордия, он не был бы теперь в дураках»[1].

И о нем же В. В. Стасову:

«Как хорошо, что при своей гнусной, жадной, грабительской, разбойничьей натуре он все-таки настолько глуп, что авось скоро попадется в капкан... Ах, как надоело!.. Скоро ли рухнет эта вопиющая мерзость власти невежества?»[2]

Что эта «мерзость» рухнет, у него никогда не было ни малейших сомнений. «Посмотрите, — писал он Стасову за десять лет до октябрьских дней... — какое молодое поколение выплывет на поверхность жизни!!! Какой свет разум[а] засияет над нашей освобожденной Россией!»[3]

Помню, как обрадовался он тому дерзкому памятнику, который поставил в столице Александру III скульптор Паоло Трубецкой. Убежденный демократ, враг царизма, Паоло Трубецкой изобразил охранителя монархических устоев — Александра III — в виде какого-то мрачного, оцепенелого пугала. Репин присутствовал на торжественном открытии этого памятника и в ту минуту, как увидел его, закричал:

— Верно! Верно! Толстозадый солдафон! Тут он весь, тут и все его царствование!

И, невзирая на травлю черносотенной прессы, бурнопламенно прославлял эту карикатуру на «царя-миротворца».

— Я поздравляю себя, всю Россию и все потомство наше с гениальнейшим произведением искусства, — сказал он в одной из приветственных речей Трубецкому, когда в печати раздались голоса, что надо бы взорвать этот памятник.

К нему приезжали от министерства двора уговаривать, чтобы он отказался от своих славословий, так как они оскорбительны для вдовы «солдафона» и для его сына Николая II, но Репин от этого только сильнее распалился и устроил скульптору такое демонстративное чествование, что многие побоялись принять в нем

---

[1] *И. Е. Репин.* Письма к Е. П. Тархановой-Антокольской и И. Р. Тарханову. с. 43.

[2] *И. Е. Репин* и *В. В. Стасов.* Переписка. Т. 3, 1950, с. 81. Письмо от 22 января 1905 года.

[3] Т а м ж е, с. 127. Письмо от 4 июля 1906 года.

участие. Было приглашено около двухсот человек, а явилось всего только двадцать, и огромный стол в ресторане Контана, накрытый для этого празднества, показался еще более пустынным, когда к его углу прилепилась кучка людей, возглавляемых Репиным.

В 1913 году он вместе с моей женой и Натальей Борисовной Нордман помогал переправлять за белоостровский кордон одного поднадзорного, которому угрожала тюрьма: предоставил ему лошадь, деревенские сани и своими руками снарядил его в опасный путь.

Был у Репина приятель Жиркевич, провинциальный литератор и юрист. Репин двадцать лет состоял с ним в переписке, сочувственно следил за его творчеством, написал несколько его портретов. Приезжая в Петербург, Жиркевич по приглашению Репина почти всегда останавливался у него на квартире. Репин считал его своим человеком и охотно делился с ним мыслями о любимом искусстве, писал ему и о своих творческих замыслах, и о прочитанных книгах, и даже о семейных делах. Жиркевич вообще был очень неплохим человеком, искренним, не лишенным таланта. Но вот в 1906 году обнаружилось, что он по случайным причинам оказался сотрудником одного реакционного журнальчика. Узнав об этом, Репин написал ему такое письмо:

«Когда я увидел на присланной Вами книжке имя Крушевана, я сейчас же бросил эту книжку в огонь. Мне это имя омерзительно, и я не могу переносить ничего, исходящего от этого общения... Дай бог поскорей отделаться от всех мерзавцев Крушеванов, которые позорят и *губят* наше отечество...

Ох, идет, идет грозная сила народа; фатально вызывают это страшилище невежды-правители, как вызывали японцев, и также будут свержены со всей их гнусной и глупой интригой. И самые даже *благородные* от природы, совращенные в лагерь Крушеванов людишки навеки будут заклеймены позором в глазах истинных сынов родины. И чем дальше в века, тем гнуснее будут воспоминания в освободившемся потомстве об этих пресмыкающихся гадах обскурантизма, прислужниках подлых давил. Сколько бы они ни прикрывались «чистым искусством»... видны ясно из-под этих драпировок их крысьи лапы и слышна вонь их присутствия»[1].

И он тотчас же порвал с человеком, с которым дружил двадцать лет.

Самая идея монархизма всегда была ненавистна Репину.

---

[1] *И. Е. Репин.* Письма к писателям и литературным деятелям, с. 175–176. В подлиннике письма описка: вместо «видны» — «видно». Письмо к А. В. Жиркевичу от 26 июня 1906 года.

«...Что за нелепость самодержавие; какая это невежественная, опасная и отвратительная по своим последствиям выдумка дикого человека»[1].

Когда реакционное духовенство отлучило Льва Толстого от церкви, Репин написал своей дочери Вере:

«По Руси отвратительным смрадом подымают свое вонючее курево русские попы... С забулдыгами «черной сотни» они готовят погром русскому гению»[2].

Здесь отголоски идей, которыми в свое время питалось творчество Репина. Даже в восьмидесятых годах, в самый разгар реакции, когда казалось, что «шестидесятничество» погребено и забыто, Репин во всеуслышание объявил себя «человеком шестидесятых годов».

«...Я не могу, — писал он, — заниматься непосредственным творчеством (то есть «искусством для искусства». — *К. Ч.*). Делать ковры, ласкающие глаз, плести кружева, заниматься модами — словом, всяким образом мешать божий дар с яичницей, приноравливаясь к новым веяниям времени... Нет, я человек 60-х годов, отсталый человек, для меня еще не умерли идеалы Гоголя, Белинского, Тургенева, Толстого и других идеалистов[3]. Всеми своими ничтожными силенками я стремлюсь олицетворить мои идеи в правде; окружающая жизнь меня слишком волнует, не дает покоя, сама просится на холст; действительность слишком возмутительна, чтобы со спокойной совестью вышивать узоры — предоставим это благовоспитанным барышням»[4].

Горячо возмущался он такими «безыдейными» художниками, как Семирадский и прочие.

Когда эти приверженцы «чистого искусства» пытались травить Верещагина, боровшегося в своем искусстве за социальную правду, Репин заявил себя страстным поборником верещагинской живописи:

«...Семирадский тоже не всех пленяет, много есть серьезных мнений, что Семирадский продал себя за деньги, как публичная женщина... И всем им с их живописью до верещагинской живописи так же далеко, как подносам до настоящих картин, я уже не бе-

---

[1] *И. Е. Репин.* Письма к Е. П. Тархановой-Антокольской и И. Р. Тарханову. М.–Л., 1937, с. 55.

[2] «Искусство», 1936, № 4, с. 35.

[3] Под идеалистами Репин в данном случае разумеет людей, верных своим демократическим идеалам.

[4] *И. Е. Репин.* Письма к художникам и художественным деятелям. М.: Искусство, 1952, с. 53. Письмо к художнику Н. И. Мурашко от 30 ноября 1883 г.

ру нравственной стороны человека, которая дает Верещагину гениальность, а все они — куцые шавки»[1].

Это вовсе не значит, что в оценке картин он руководствовался лишь их содержанием. К красоте формы он был необыкновенно чувствителен. Но никакая самая прекрасная форма не могла заставить его примириться с безыдейным искусством.

«Будем судить за форму, за художественность, это понятно нам, жрецам, гастрономам всякого рода [охотникам] до соловьиных языков, голых задов и прочих даров неисчерпаемой богатством природы, но не будем же уже так нагло относиться к проявлениям разума в жизни, ведь это и есть тот святой дух, который нас ведет к чему-то высшему»[2].

Конечно, менее всего я хочу изображать его последовательным революционным бойцом. Он далеко не всегда с такой стойкостью выказывал себя «человеком шестидесятых годов». И все же Репин «Бурлаков», «Ареста пропагандиста», «Крестного хода», «Не ждали» сказывался в нем беспрестанно.

Сознание, что он своим творчеством послужил революции, никогда не покидало его. За несколько лет до смерти он написал мне об этом со своей обычной скромностью:

«*От юности* входя душою в героическую стезю бескорыстнейших мечтаний молодежи, и я полезен в сумме общего движения в пользу Революции»[3].

В 1914 году он затеял создать у себя на родине, в Чугуеве, трудовую рабочую академию художеств, основанную на демократических принципах.

— К черту эти подлые рисовальные школы, плодящие бездарных карьеристов! — гремел он у себя в мастерской, когда я позировал ему для его «Черноморской вольницы». — Нам нужны не чиновники живописи, бегущие в школу за казенным дипломом, а чернорабочие, мастера, подмастерья. Мы создадим Запорожье искусства, — приходи кто хочет и учись чему хочешь. Никаких рангов — ни высших, ни низших, ни этих проклятых дипломчиков! Принимаются люди обоего пола, всех возрастов, всех наций и званий!

К его семидесятилетию я написал в «Русском слове» об этом его проекте небольшую статью и предложил читателям прислать в редакцию газеты пожертвования на Народную академию имени Репина. Прочитав мое воззвание, Репин написал мне в тот же

---

[1] *И. Е. Репин.* Письма к художникам и художественным деятелям. М., 1952, с. 54. Письмо к Н. И. Мурашко от 10 апреля 1884 г.

[2] Там же, с. 55. Письмо к Н. И. Мурашко от 10 апреля 1884 г.

[3] Письмо ко мне без даты (1926).

день: «Вашим лебединым криком на всю Россию в пользу моего Делового Двора даже я сам возбужден и подпрянул до потолка! Уже полез в карман доставать копейки».

Копеек в редакцию «Русского слова» посыпалось много, но царскому правительству эта рабочая академия художеств, естественно, пришлась не по вкусу, и были приняты очень тонкие меры, чтобы затея Репина превратилась в ничто. Местные чугуевские власти повели себя в этом деле дипломатично, политично, лукаво, уклончиво, все больше благодарили и кланялись, а потом пришла война, и все заглохло.

В сущности, это был новый бунт Ильи Репина против казенной Академии художеств — через сорок лет после первого[1]. Он так и написал в своем проекте Чугуевского «Делового двора»:

«Самая отвратительная отрава всех академий и школ есть царящая в них пошлость.

К чему стремится теперь молодежь, приходя в эти храмы искусства?

Первое: добиться права на чин и на мундир соответствующего шитья.

Второе: добиться избавления от воинской повинности.

Третье: выслужиться у своего ближайшего начальства для получения постоянной стипендии»[2].

Восставая против этих бюрократических мерзостей, Репин задумал создать нечто вроде фаланстера в духе романа «Что делать?». На старости лет он на минуту поверил, что в гнилостных недрах тогдашнего общества возможно взрастить такую немыслимую в то время коммуну производственно-учебного типа, участники которой делили бы между собой всю прибыль соответственно с количеством и качеством сделанной ими работы, причем эта коммуна должна была, по замыслу Репина, обеспечить им и пищу, и жилье, и одежду.

Этот запоздалый фурьеризм, неосуществимый в то время нигде на земле, чрезвычайно характерен для Репина, до старости сохранившего нежную память о знаменитой коммуне Крамского, из которой выросло потом передвижничество...

О том, что немцы напали на нас, Репин узнал в моей комнате. В тот день он был именинник, ему исполнилось семьдесят лет, и он пришел ко мне на дачу с полудня, чтобы спрятаться от тех де-

---

[1] Как известно, начиная с 1878 года Репин вместе с другими передовыми художниками, восставшими против реакционного направления тогдашней Академии художеств, принял живое участие в передвижных выставках.

[2] Оригинал хранится у меня.

легаций, которые, как он знал из газет, должны были явиться к нему с поздравлениями.

Незадолго до этого, в том же году, умерла в Швейцарии Наталья Борисовна Нордман, и Репин остался в «Пенатах» один. Чтобы избежать юбилейных торжеств, он запер свою мастерскую на ключ и в праздничном светло-сером костюме, с розой в петлице, с траурной лентой на шляпе поднялся по лестнице ко мне в мою комнату и попросил «ради праздника» почитать ему Пушкина. У меня в это время сидели режиссер Н. Н. Евреинов и художник Ю. П. Анненков. К обоим Репин относился сочувственно. Мы горячо поздравили его, и, выполняя высказанное им пожелание, я взял Пушкина и начал читать. Репин присел к столу и тотчас же принялся за рисование. Анненков устроился сзади и стал зарисовывать Репина. Репину это понравилось: он всегда любил работать в компании с другими художниками (при мне он работал не раз то с Еленой Киселевой, то с Кустодиевым, то с Бродским, то с Паоло Трубецким).

Все время Илья Ефимович оставался спокоен, радостно тих и приветлив. Лишь одно обстоятельство смущало его: несколько раз мои дети бегали на разведку в «Пенаты» и всегда возвращались с известием, что никаких делегаций не прибыло. Это было странно, так как мы заранее знали, что и Академия художеств, и Академия наук, и множество других учреждений должны были прислать делегатов для чествования семидесятилетнего Репина.

Еще накануне в «Пенаты» стали с утра прибывать вороха телеграмм. А в самый день торжества — ни одной телеграммы, ни одного поздравлении! Мы долго не знали, что думать.

Но вечером пришла, запыхавшись, соседка по даче и тихо сказала: «Война!»

Все вскочили с мест, взволновались и заговорили, перебивая друг друга, о кайзере, о немцах, о Сербии и о Франце Иосифе... Репинский праздник сразу оказался отодвинутым в прошлое. Репин нахмурился, вырвал из петлицы свою именинную розу и встал, чтобы сейчас же уйти.

Естественно, мысль художника обратилась к нашему военному прошлому, и он затеял серию народных картин — об Александре Невском, двенадцатом годе, Суворове, Пожарском, Минине. Картины эти, насколько я знаю, должны были воспроизводиться в журнале Зиновия Гржебина «Отечество». Одну из этих картин я помню — «Клич Минина Нижнему Новгороду». Прочие, кажется, остались в эскизах.

Через два-три месяца после начала Первой мировой войны я предложил моим гостям написать мне в «Чукоккалу», чего они ждут от войны, и все они написали один за другим:

«Ждем полного разгрома тевтонов», «Уверены, что Берлин будет наш».

И прочее в этом роде.

А Репин тут же, в «Чукоккале», набросал небольшую картинку (сохранившуюся у меня до сих пор): победоносный германский рабочий вывозит Вильгельма II на тачке, то есть пророчески выразил (казавшуюся в то время безумной) уверенность, что конечным исходом войны будет победа пролетариата над старым режимом.

Я не говорю, что эта уверенность была в нем устойчива — он тут же высказывал другие мечты и стремления, — но все же такое сочувствие трудящимся массам было органически связано со всем радикализмом его юности, с той, так сказать, стасовской линией, которая, то скрываясь под спудом, то возникая опять, оставалась в нем до самых Октябрьских дней.

IV. РЕПИН ЗА РАБОТОЙ

Я пришел к нему на следующий день спозаранку. Вряд ли он спал эту ночь. Но в руках у него были кисти, и он усиленно работал над каким-то холстом, словно в мире не существовало таких катастроф, которые могли бы нарушить обычный распорядок его рабочего дня. Этот распорядок был всегда одинаков.

Утром, сейчас же после завтрака, Репин спешил в мастерскую и там буквально истязал себя творчеством, потому что тружеником он был беспримерным и даже немного стыдился той страсти к работе, которая заставляла его от рассвета до сумерек, не бросая кистей, отдавать все силы огромным полотнам, обступившим его в мастерской.

В течение многих лет я был в этой мастерской завсегдатаем и могу засвидетельствовать, что он замучивал себя работой до обморока, что каждая картина переписывалась им вся, без остатка, по десять-двенадцать раз, что во время создания той или иной композиции на него нередко нападало такое отчаяние, такое горькое неверие в свои силы, что он в один день уничтожал всю картину, создававшуюся в течение нескольких лет, и на следующий день снова принимался, по его выражению, «кочевряжить» ее.

«Весь процесс [работы] труженика-самоучки у Вас был на виду, — писал он мне незадолго до смерти, — от Вас я ничего не скрывал... Да, *Вы — живой свидетель*, сколько раз я перестраивал свои картины... Вы — ближайший и многократный свидетель моих больших усилий и *потуг* над писанием моих неталантливых картин...»[1]

[1] Письмо от 29 апреля 1926 года.

Здесь необходимо напомнить, что я познакомился с ним лишь за двадцать пять лет до его смерти, когда талант его был на ущербе. Но воля к творчеству осталась в нем та же.

Едва только познакомившись с ним, я увидел у него на мольберте картину «Пушкин над Невою в 1835 году», над которой он работал уже несколько лет. И когда я был у него незадолго до его смерти, уже в советское время, все та же картина стояла на том же мольберте. Двадцать лет он мучился над ней, написал по крайней мере сотню Пушкиных — то с одним поворотом головы, то с другим, то над вечерней рекой, то над утренней, то в одном сюртуке, то в другом, то с элегической, то с патетической улыбкой, — и чувствовалось, что впереди у него еще многие годы работы над этой «незадавшейся» картиной.

Теперь, перебирая его письма ко мне, я часто нахожу в них строки, относящиеся к этой картине.

«Сам я очень огорчен своим «Пушкиным», — писал он 27 февраля 1911 года. — После выставки возьму доводить его до следуемого».

14 апреля того же года:

«Ради бога, будем как авгуры: говорите чистую правду (хвалам моему «Пушкину» я не верю: так хочется приняться за него еще раз)».

И в 1917 году Леониду Андрееву:

«...прошло 20 лет, и до сих пор злополучный холст, уже объерзанный в краях, уже наслоенный красками, местами вроде барельефа, все еще не заброшен мною в темный угол... Напротив, как некий маньяк, я не без страсти часто схватываю саженный подрамок, привязываю его к чему попало, чтобы осветить, вооружаюсь длинными кистями, по одной в каждой руке, — а палитра лежит у ног моего идола. И, несмотря на то, что я ясно, за 20 лет, привык не надеяться на удачу... я подскакиваю со всем запасом моих застарелых углей и дерзаю, дерзаю, дерзаю... до полной потери старческих сил»[1].

А кругом были десятки холстов, и я знал, что если на какомнибудь, скажем, восемь фигур, то в самом деле там их восемьдесят или восемь раз восемьдесят. А в «Черноморской вольнице», в «Чудотворной иконе», в «Пушкине на экзамене» он у меня на глазах переменил такое множество лиц, постоянно варьируя их, что их вполне хватило бы, чтобы заселить целый город.

И когда к старости у него стала сохнуть правая рука и он не

[1] Цит. по кн.: *В. Голубев*. Пушкин в изображении Репина. М.—Л.: Искусство, 1936, с. 16.

мог держать ею кисть, он сейчас же стал учиться писать левой, чтобы ни на минуту не оторваться от живописи.

А когда от старческой слабости он уже не мог держать в руках палитру, он повесил ее, как камень, на шею при помощи особых ремней и работал с этим камнем с утра до ночи.

И когда, бывало, ни войдешь в ту темную, тесную, низкую комнату, которая была расположена под его мастерской, всегда слышишь топот его старческих ног: это значит, что после каждого мазка он отходит поглядеть на свой холст, потому что мазки были рассчитаны на далекого зрителя и ему приходилось проверять их на большом расстоянии; значит, он ежедневно вышагивал перед каждой картиной по нескольку верст и только тогда отставал от нее, когда изнемогал до бесчувствия.

Порой мне казалось, что не только старость, но и самую смерть он побеждает своей страстью к искусству.

Когда я посетил его в Финляндии в 1925 году, я отчетливо видел, что этот «полуразрушенный полужилец могилы» только и держится здесь, на земле, своей сверхчеловеческой работой, что он только ею и жив. А когда смерть вплотную подступила к нему, он написал мне письмо, где весело благодарил уходящую жизнь за то счастье работы, которым она баловала его до могилы.

Вот это письмо:

«...Я желал бы быть похороненным в своем саду... Я прошу у Академии художеств[1] разрешения *в указанном мною месте:* быть закопанным (с посадкою дерева, в могиле же... По словам опытного финна, «ящика», то есть *гроба, не надо*)... дело уже не терпит отлагательств. Вот, например, и сегодня: я с таким головокружением проснулся, что даже умываться и одеваться — почти не мог: надо было хвататься за печку, за шкапы и прочие предметы, чтобы держаться на ногах...

Да, пора, пора подумать о *могиле*, так как *Везувий далеко*, и я уже *не смог бы ныне доползти до кратера*. Было бы весело избавить всех близких от всех расходов на похороны... *Это тяжелая скука.*

Пожалуйста, не подумайте, что я в *дурном настроении* по случаю наступающей смерти. Напротив, я *весел* и даже в *последнем* сем письме к Вам, милый друг. Я уж опишу все: в чем теперь мой интерес к остающейся жизни — чем полны мои заботы.

Прежде всего: я не бросил *искусство.* Все мои последние мысли о *Нем*, и я признаюсь: работал все, как мог, над своими карти-

[1] Владелица «Пенатов» Н. Б. Нордман-Северова пожертвовала «Пенаты» Академии Художеств.

нами.... Вот и теперь, уже кажется более полугода я работаю над... (уже довольно секретничать) — над картиной

ГОПАК,

посвященной *памяти* Модеста Петровича Мусоргского... Такая досада: не удастся кончить... А потом еще и еще, все темы веселые, живые...

Ваш *Илья Репин*[1].

А в саду никаких реформ. — Скоро могилу копать буду. Жаль, собственноручно не могу, не хватит моих ничтожных сил; да и не знаю, разрешат ли?

А место хорошее... Под *Чугуевской* горой. Вы еще не забыли?»

Даже в этих предсмертных словах одряхлелого Репина, когда казалось, дунь на него — и он рассыплется в пыль, то же упорное труденичество и та же неукротимая страстность.

По пояс в могиле пишет он мажорную картину, прославляя счастье молодости, веселую пляску и смех.

Каков же был этот человек в полном расцвете всех сил, когда творчество не было для него такой изнурительной тяготой, когда на одном мольберте стоял у него «Крестный ход», на другом — «Не ждали», на третьем — «Иван Грозный, убивающий сына», на четвертом — «Отказ от исповеди перед казнью», на пятом — портрет Сютяева, на шестом — тайно от всех «Запорожцы»; когда Крамской говорил о нем: «Он точно будто вдруг осердится, распалится всей душой, схватит палитру и кисти и почнет писать по холсту, словно в ярости какой-то. Никому из нас всех не сделать того, что делает теперь он»[2].

Эта «ярость», эта напористость творчества, эта жадность к живому человеческому телу, к человеческим лицам, глазам, ко всем «предметам предметного мира, эта безмерная влюбленность в осязаемую, зримую плоть, которую с чувством неиссякающего счастья он запечатлевал у себя на холстах, придавая ей такую выразительность, такую, я сказал бы, громогласность, что на каждой его картине, на каждом его портрете она буквально кричит о себе, — вся эта могучая темпераментность творчества и сделала его великим реалистом.

Это не был бесстрастный копировальщик природы, он писал ее восторженно, благодарно и нежно, и я тысячи раз подмечал у него на лице счастливое выражение влюбленности, с которым он вглядывался в то, что писал.

И замечательно: он сам говорил мне, что чаще всего, когда он

---

[1] Письмо от 18 мая 1927 г. (отправлено 10 августа того же года).

[2] *В. В. Стасов.* Избр. соч. Т. 1. М.: Искусство, 1952, с. 304.

пишет чей-нибудь портрет, он на короткое время влюбляется в того человека, испытывает удесятеренное чувство благожелательства к нему, какой-то особенной, почтительной нежности, и, я думаю, это происходило от той страстной любви, с которой он как мастер-живописец относился ко всем объектам своего мастерства.

В тот период, когда он писал мой портрет, он ездил в город на все мои лекции, читал мои тогдашние книги, и вообще то был «медовый месяц» наших отношений, никогда уже не повторявшийся снова.

Такой же «медовый месяц» был у него с академиком Бехтеревым, с Владимиром Короленко, с Битнером, с Сергеем Городецким, с артисткой Яворской, с Шаляпиным, со всеми, кого писал он при мне.

Эта временная влюбленность портретиста в натуру всегда поражала меня своей внутренней, я сказал бы, профессиональной целесообразностью, неясной ему самому.

В 1908 или 1909 году он читал мне наизусть многие стихотворения забытого Константина Фофанова, написанные еще в восьмидесятых годах, именно в тот самый период, когда Фофанов позировал ему для портрета.

Эти стихи остались в Репине от его «медового месяца» с Фофановым.

И всем памятна его влюбленность в Канина, в того бурлака, которого он увидел на Волге.

«...Я иду, — рассказывает он в мемуарах, — рядом с Каниным, не спуская с него глаз. И все больше и больше нравится он мне; я до страсти влюбляюсь во всякую черту его характера и во всякий оттенок его кожи и посконной рубахи. Какая теплота в этом колорите!»[1]

И на следующей странице опять:

«Мне он казался величайшею загадкой, и я так полюбил его».

И дальше:

«Целую неделю я бредил Каниным...».

И через несколько страниц:

«...Я писал наконец этюд с Канина! Это было большим моим праздником».

Драгоценна в этих мемуарах та строка, где он говорит, что влюбился не только в живописные качества Канина, не только в теплый колорит его кожи и его посконной рубахи, но и «во всякую черту его характера».

Репин потому-то и был величайшим портретистом-психоло-

[1] *И. Репин.* Далекое близкое, с. 252.

гом, что умел восхищаться натурой не только как сочетанием таких-то красок, а раньше всего как характером, который открывался ему во всей своей сути именно в этот краткий период влюбленности.

Но, конечно, чисто художническое любование линиями, красками, пятнами было свойственно ему в огромных размерах.

Помню, как-то зимою в Куоккале, у него в саду, разговаривая с ним, я увидел, что у меня под ногами на белом снегу какая-то из репинских собак оставила узкую, но глубокую желтую лужу. Сам не замечая, что делаю, я стал носком сапога сгребать окружающий снег, чтобы засыпать неприятное пятно... И вдруг Репин застонал страдальчески:

— Что вы! Что вы! Я три дня хожу сюда любоваться этим чудным янтарным тоном... А вы...

И посмотрел на меня так укоризненно, словно я у него на глазах разрушал высокое произведение искусства.

То была не прихоть, но основа основ его творчества, и он не был бы великим реалистом, если бы самые низменные пятна и краски нашего зримого мира не внушали ему такой страстной любви.

Тот же влюбленный голос восхищающегося «чудным янтарным тоном», с той же самой интонацией нежности прошептал мне однажды, когда мы шли в деревне по скользкой февральской дороге:

— Си-ри-ус. Ну есть ли где звезда лучше этой? Остальные рядом с ней как стеклышки. Си-ри-ус.

Не раз он рассказывал мне, как он влюбился в солнце. Словно впервые увидел его ранним утром на востоке в деревне. И в глазах завертелись диски, зеленые, красные, синие; эти-то диски он и воспроизвел на холсте, чтобы передать во всей точности очарование восходящего солнца. Я как-то напомнил ему об этом этюде, и он прислал мне письмо, где между прочим писал:

«...не «этюд», а *картина*, с кружками в глазах от солнца — писалась мною *все лето* в Здравневе, забыл, в котором году. Всякий солнечный день — *к восходу солнца* я бежал на берег *Западной Двины*, от дому шагов 30. Алчно глотал: и *тон* неба, и — розовых перистых облаков над солнцем, это, к досаде, редко повторялось, и, как дополнения: обмелевшую в продолжение лета Двину (над порогами против нас), и лес сейчас за рекой. Картиной этой — как пейзажем (следовательно, *не моего жанра*) я торговать не смел и подарил ее талантливому нашему меценату Савве Ивановичу Мамонтову — душе Абрамцева. Однажды, в Москве, в их квартире у Спасских казарм, я нечаянно увидел ее уже на стене; она у меня была в хорошей широкой раме — я сам залюбовался на нее; и у ме-

ня началось в глазах движение маленьких дисков — зеленых, красных, синих...»[1]

Великолепно здесь выражена эта жадность репинского глаза:

«Алчно глотал: и *тон* неба... и обмелевшую в продолжение лета Двину... и лес сейчас за рекой».

Уже когда он был стариком, доктора запретили ему работать без отдыха и потребовали, чтобы хоть по воскресеньям он не брал в руки ни карандашей, ни кистей.

Для него это было тяжко.

Он приходил каждое воскресенье ко мне, и я, повинуясь его докторам, прятал от него карандаши и перья.

Он покорно переносил эту тяготу и час и второй, но стоило войти ко мне в комнату какому-нибудь живописному гостю, стоило мне зажечь керосиновую висячую лампу, которая по-новому освещала присутствующих, — и Репин с тоской оглядывался, нет ли где карандаша или пера. И, не найдя ничего, хватал из пепельницы папиросный окурок, макал его в чернильницу и на первой же попавшейся бумажке начинал рисовать.

Таких рисунков сохранилось у меня больше десятка.

Некоторые из них изумительны, хотя после окончания каждого он приговаривал удрученным, виноватым, разочарованным басом: «Ради бога, никому не показывайте, ох какая вышла банальщина!» Он действовал окурком как кистью, и чернильные пятна создавали впечатление живописи. Вглядываясь в эти чернильные пятна, сделанные размякшим и разбухшим окурком, я всегда восхищался их изощренной тональностью, ибо одной из сильнейших сторон репинской техники мне всегда представлялась та точность, с которой художник фиксировал «световые градации цвета, в зависимости от его положения в пространстве»[2].

В моем альбоме он набросал, между прочим, жену беллетриста Волина, печальную и кроткую женщину с поэтически задумчивым выражением лица. В ее портрете чернильные пятна благодаря своим богатым тональностям воспринимаются как самые разнообразные краски, и ими чудесно переданы и фактура ее одежды, и начинающаяся дряблость ее стареющей кожи, и рассыпчатость ее каштановых волос.

Но дело этим отнюдь не кончается, ибо сила Репина не в этом, не в механическом воспроизведении зримого — сила его в том, что и телом, и лицом, и руками, и всей своей элегической позой эта женщина выражает собой на рисунке одно:

---

[1] Письмо от 18 марта 1926 года.

[2] По выражению Н. Э. Радлова в книге «От Репина до Бориса Григорьева».

Ту кроткую улыбку увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Божественной стыдливостью страданья.

Тютчев

Сила его — в этом непревзойденном умении выражать психическую сущность человека каждой складкой у него на одежде, малейшим поворотом его головы, малейшим изгибом мизинца.

Ведь «кроткою улыбкой увяданья» у этой женщины светится не только лицо; такая же улыбка сказалась и в том, как она держит свои безвольные руки и как обвисли волосы у нее за спиной. Тут не только психология, тут лирика, и заметить во всем этом одни лишь тональности — значит просто ничего не заметить.

Сколько персонажей в его картине «Крестный ход», и хотя все они сбиты в густую толпу, которая ползет по раскаленной дороге, укутанная дымовой завесой пыли, там нет ни одного человека, который и походкой, и прической, и одеждой, и жестом не выражал бы самого существа своей личности и в то же время не служил бы выразителем главной идеи картины. О том, как игриво и франтовато-кокетливо машет щеголь-дьякон кадилом, и с какой коровьей покорностью шагают скудоумные, тощие странницы, и как монументально-увесисто шествует рядом с иконой «мясомордый» разопрелый кулак, и какая важная и в то же время смиренно-подобострастная, семенящая походка у двух богомолок, которые благоговейно несут пустой деревянный футляр от иконы, и какой раздувшейся вошью выступает во всей своей славе коротконогая и потная помещица, — обо всем этом с такой же выразительностью мог бы написать лишь один человек: Лев Толстой. Лишь у Льва Толстого нашлись бы слова, чтобы описать каждого из этих людей: так сложны и утонченны характеристики их, сделанные репинской кистью. И тут же великолепные фигуры из самой гущи народной: истовый послушник, похожий на Толстого семидесятых годов, крестьяне, знаменитый горбун.

В России не было другого произведения живописи, где так наглядно и с таким вдохновенным искусством была бы продемонстрирована кровная связь полицейщины с казенной религией.

По своей композиции эта картина кажется мне непревзойденным шедевром, ибо, несмотря на всю рельефность и яркость отдельных ее персонажей, ни один из них не выпячивается из общего целого: все это множество походок, бород, животов, и низкие лбы, и хоругви, и нагайки, и потные волосы — все это так естественно склеилось и переплелось в одну неразрывную массу, как нигде, ни в какой картине.

Рядом с этим изображением толпы все другие кажутся фальшивыми.

Здесь предельная степень реалистической правды. И правда тональностей тут так велика, что, если смотреть на всю эту процессию десять минут, стереоскопичность ее дойдет до иллюзии и задний план ее отодвинется далеко в глубину, по крайней мере на четверть версты.

И я никогда не пойму, каким приемом достигнуто то, что вся эта процессия движется словно в кино: движутся даже те верховые, у которых не видно коней, только туловища их торчат из толпы, и эти туловища мерно колышутся, каждое в своем собственном ритме.

Воображаю, с какой радостью Репин писал все эти сотни фигур. Кажется, будь его воля, он растянул бы толпу на версту и все же не утолил бы художнического своего аппетита.

Вообще художнический аппетит был у него колоссальный.

Едешь с ним в вагоне, в трамвае и видишь: с любопытством путешественника, впервые попавшего в нашу страну, вглядывается он в каждого сидящего перед ним человека и мысленно пишет его воображаемой кистью.

Или встанет в театре в фойе или в «Пенатах» во время съезда гостей и, подняв одно плечо и прищурившись, хватает, хватает глазами и игру светотени, и компоновку фигур, и позы, и гримасы, и улыбки, — и лицо у него становится, как у лакомки во время еды.

Он сам говорит в своей книге «Далекое близкое», что, перед тем как написать «Славянских композиторов», он стал с жадностью вглядываться во всякие перетасовки фигур в движущейся человеческой толпе. «В каком дивном свете заблистала передо мной вся вечерняя жизнь больших сборищ. В больших театральных фойе, в зале Дворянского собрания я упивался эффектными освещениями живых групп публики и новыми образами, к утру пламенея уже от новых мотивов света и комбинаций фигур... »[1]

В этом смотрении была для него творческая радость.

— Мои лучшие картины — ненаписанные, — говорил он обычно с преувеличенным вздохом, едва только замечал углом глаза, что я настиг его за этой потаенной работой, за воображаемым писанием неосуществленных картин.

И куда бы ни шел — хоть в столовку, хоть в оперу, — брал с собой альбом для этюдов и при малейшей возможности (порой на ветру, на морозе) заносил туда, что бросалось в глаза.

---

[1] *И. Репин.* Далекое близкое, с. 214.

Рисовать было для него все равно что дышать, потому что, хотя большие картины давались ему ценой величайших усилий, рисование с натуры было таким же естественным проявлением его организма, как, скажем, еда или сон.

И вряд ли был на земле человек более счастливый, чем Репин, когда быстро-быстро, с неизменной удачей, он лепил карандашом на бумаге рельефы человечьего лица. В это время у него в глазах было такое выражение счастья, будто он всю жизнь того лишь и ждал, чтобы воспроизвести именно это лицо.

Все свои старые альбомы с рисунками он сохранил при себе, так что у него к старости составилась целая библиотека альбомов (несколько книжных шкафов), которую он почти никому не показывал.

Когда в 1915 году в виде особенной милости он позволил мне перелистать эти альбомы, предо мной открылся новый Репин, заслонивший даже того Репина, которого я знал по картинам.

Самый штрих его карандаша, самый почерк — железный, когда передает он железо, бархатный, когда передает бархат, воспроизводящий самое существо каждой вещи, ее основную природу, — очаровал меня своей артистичностью.

В этом штрихе был весь Репин: как будто податливый, как будто уступчивый, как будто неуверенный, как будто безвольный, а на самом деле несокрушимо напористый.

В его рисунке не было ни одной лаконичной линии — все больше тонкие и как бы слабые черточки, но хватка у него была мертвая, и, какая бы вещь ни попала под его карандаш, он транспортировал ее к себе на страницы со всеми ее индивидуальными качествами, во всей ее корявой неказистости.

Одних только этюдов к «Запорожцам» было у Репина несколько сот, и мне чудилось, в них даже штрих украинский: мягкий, музыкальный, лиричный.

И по своему мастерству, по своей пластике, по своей выразительности они показались мне гораздо выше самих «Запорожцев», но, когда я попробовал заикнуться об этом, Репин сердито нахмурился: он не придавал этим этюдам самостоятельной ценности и видел в них лишь черновые наброски для задуманных им картин. Ему было даже как будто неловко, что этих набросков так много, хотя он и любил повторять, что так называемое вдохновение есть, в сущности, награда за каторжный труд.

«На девятом десятке лет моих усилий, — писал он мне незадолго до смерти, — я прихожу к убеждению, что мне надо вообще очень *долго, долго* работать над сюжетом (искать, менять, переделывать, не жалея труда); и тогда в конце концов я попадаю на *нео-*

жиданные клады и *только тогда* чувствую и сам, что это уже драгоценность... нечто еще небывалое — редкость...»[1]

Где эти рисунки теперь — неизвестно. Говорят, разворованы разными мелкими жуликами, воспользовавшимися предсмертной дряхлостью Репина, не без участия его корыстной и хищной родни.

Мне часто случалось наблюдать его во время работы.

Поселившись невдалеке от «Пенатов», я почти ежедневно бывал у него в мастерской.

Он свыкся со мной и, трудясь над картинами, не обращал на меня внимания.

Конечно, я был рад помогать ему чем только мог: позировал ему и для «Пушкина на экзамене», и для «Черноморской вольницы», и для «Дуэли».

И была у меня в его мастерской специальность, какой, кажется, никогда не бывало ни у одного человека: я будоражил и тормошил тех людей, что позировали ему для портретов. В большинстве случаев эти люди, особенно если они были стары, очень скоро утомлялись. Иные через час, а иные и раньше обмякали, обвисали, начинали сутулиться, и главное — у всех у них потухали глаза.

Академик В. М. Бехтерев, тучный старик с нависшими, дремучими бровями, всегда производивший впечатление сонного, во время одного сеанса заснул окончательно (он приехал в «Пенаты» смертельно усталый), и Репин на цыпочках отошел от него, чтобы не мешать ему выспаться. «Прикрылся бровями и спит!» — говорила Наталья Борисовна. Так и не мог возобновиться сеанс: когда Бехтерев проснулся, в мастерской уже начинало темнеть.

И я понял, почему Илья Ефимович так много разговаривает во время писания портретов: ему нужно, чтобы тот, кого он пишет, был оживлен и душевно приподнят. Усадив перед собой человека и поработав полчаса в абсолютном молчании, Репин принимался усердно расспрашивать его о его жизни и деятельности и порой даже вовлекал его в спор. Этим профессиональным приемом он почти всегда достигал цели: человек выпрямлялся, глаза у него переставали тускнеть.

Но хотя Илья Ефимович уже издавна привык разговаривать (иногда без умолку) во время писания портретов, хотя эти разговоры ни на минуту не отрывали его от самого напряженного творчества, от разрешения встающих перед ним живописных задач, я заметил, что они с каждым годом все больше затрудняют его и отнимают у него все больше энергии, и потому старался по

[1] Письмо от 31 января 1926 года.

возможности брать на себя всю разговорную часть: с Бехтеревым говорил о гипнотизме, с Битнером о «Вестнике знания», с Яворской о Киеве, о Ростане, о театральных новинках.

После того как эти люди уезжали, Репин, по своему обычаю, в таких выражениях восхвалял мою нехитрую помощь, словно важнейшая работа в его мастерской исполнялась мною, а не им.

Нередко бывало, что накануне сеанса он посылал мне записочку, чтобы я завтра в таком-то часу побывал у него в «Пенатах», так как будет Короленко, или шлиссельбуржец Морозов, или Бела Горская, или Щепкина-Куперник, или Леонид Андреев, или Григорий Петров[1]. Это и дало мне возможность подолгу наблюдать его работу над созданием ряда портретов.

Конечно, далеко не каждого, кого он в ту пору писал, приходилось мне «оживлять» разговорами. С артисткой Яворской, например, у меня не было никаких хлопот. «Видно, что волевая натура. Не шелохнулась, — говорил о ней Репин, — застыла, как статуя». Всякий раз, когда Илья Ефимович спрашивал ее, устала ли она, она отрывисто и хрипловато отвечала: «Нисколько!» Короленко тоже был превосходным «натурщиком».

Художник Бродский говорит в своей книге, будто портрет Короленко написан Репиным в один сеанс[2]; это несомненная ошибка. Я твердо помню, что было по крайней мере три или четыре сеанса, хотя, как мы ниже увидим, Репин действительно собирался написать Короленко сразу. Он и написал его в первый же день: сразу сделал все основное и главное, но впоследствии немало возился с поправками, которые были едва ли нужны.

Это случалось с Ильей Ефимовичем часто, особенно в последние годы: в первый же день, экспромтом, без малейших усилий, он великолепно схватывал всего человека, и нельзя было не восхищаться, как чудом, свободной и пламенной живописью этого первого дня.

Но второй сеанс и особенно третий зачастую губили у меня на глазах все, что было достигнуто первым.

Пытаясь исправить и докончить кое-какие детали, Репин понемногу, мазок за мазком, уничтожал всю лаконичность портрета: яркая характеристика тускнела и блекла, живопись тяжелела, теряла свою первоначальную прелесть, и чем настойчивее пытал-

---

[1] *В. М. Бехтерев* — известный психиатр, много занимавшийся теорией гипнотизма. *В. В. Битнер* — редактор-издатель журнала «Вестник знания». - *Бела Горская* — певица. *Григорий Петров* — либеральный священник, публицист.

[2] См.: *И. И. Бродский.* Мой творческий путь. Л.—М.: Искусство, 1940, с. 76.

ся огорченный художник вернуть ее к уровню, достигнутому в первый сеанс, тем безнадежнее он портил ее. Так было с его автопортретом (1909), с портретами артиста Ратова, коллекционера Н. Д. Ермакова, писателя И. И. Ясинского, поэта Константина Льдова и отчасти с моим.

Репин в этих случаях был безутешен:

— Нужно было гнать меня прочь!.. Взять за шиворот и оттащить от мольберта.

В самом деле, если вспомнить те портреты, которые писаны Репиным с максимальной скоростью, — Мусоргского, Стасова (1873), Победоносцева, Семенова-Тян-Шанского, графа Игнатьева, Витте и многих других, — портреты, которые являются высшим достижением русского портретного искусства, придется признать, что репинская кисть обнаруживала свою чудотворную силу чаще всего в импровизациях первого дня, хотя, конечно, в те давние годы, когда он был во всеоружии таланта, ни второй, ни третий, ни десятый сеансы не были страшны ему.

В марте 1910 года Репин начал писать мой портрет, и тут я мог еще ближе всмотреться в процесс его творчества. Так как в качестве рефлектора передо мной было поставлено длинное зеркало, я видел свой портрет во всех стадиях его бытия.

Раньше всего Репин взял уголь и широко, размашисто, с необыкновенной легкостью, несколькими твердыми штрихами нарисовал меня в профиль от головы до колен.

Меня не в первый раз поразила молниеносная быстрота его стариковской руки.

Он вычертил контур с такой поспешностью, словно хотел поскорей отвязаться от угля, от всей этой неизбежной, но малоинтересной работы.

Так оно и было в действительности: ему не терпелось приняться за краски.

К масляным краскам он испытывал такое благодарное и нежное чувство, что каждое утро руки у него дрожали от радости, когда после ночного перерыва он снова принимался за палитру.

В масляных красках была вся его жизнь: уже лет пятьдесят, даже больше, они от утренней до вечерней зари давали ему столько счастья, что всякая разлука с ними, даже самая краткая, была для него нестерпима.

Он томился без них, как голодный без хлеба. Несколько раз я бывал с ним в Москве, в Выборге, в Хельсинках, в Ваммельсуу (у Леонида Андреева), и всякий раз он возвращался домой раньше, чем предполагалось вначале. Ибо существование вне мастерской, вне работы казалось ему совершенно бесцельным. Уже на второй день

начинал тосковать и неожиданно для всех, прерывая разговор на полуслове, прерывая обед или ужин, вскакивал из-за стола, торопливо прощался, и тут уже ничто не могло его удержать. Он даже становился невежлив, переставал улыбаться, сердито отмахивался от любезных хозяев, которые упрашивали его не спешить, и бежал без оглядки к поезду, чтобы возможно скорее приняться за краски. Так было при мне и в доме Марии Николаевны Муромцевой, и у драматурга Фальковского, и на даче у писателя Свирского.

Хотя он немало писал и акварелью, и гуашью, и сангиной, и тушью, но масляные краски были ему ближе всего. Они за его долгую жизнь стали как бы частью его существа, ибо ими он привык выражать с самых юных годов все свои чувства и мысли. И теперь, едва только был закончен набросок углем, он со знакомой мне нетерпеливой страстью быстро повесил себе на шею палитру, словно боясь опоздать; и через десять — пятнадцать минут на холсте уже возникли передо мной мои брови, мой лоб, мои волосы и тут же, заодно, мои руки. Все свои портреты Репин писал «враздробь», не соблюдая никакой очередности в изображении отдельных частей человеческого лица и фигуры, и той же кистью, которой только что создал мой глаз, вылепил одним ударом и пуговицу у меня на груди, и складку у меня на пиджаке.

И тут в сотый раз я заметил одну особенность его мастерства: он смешивал краски, даже не глядя на них. Он знал свою палитру наизусть и действовал кистями вслепую, не видя красок и не думая о них, как мы не думаем о буквах, когда пишем. Создавать портрет для него означало: пристально вглядываться в сидящего перед ним человека, интенсивно ощущать его духовную сущность, — и было похоже, что руки художника, независимо от его сознания, сами делают все, что надо.

Руки сами выхватывали нужную кисть, сами смешивали краски в должных пропорциях, а он и не замечал всей этой технологии творчества, так как она стала для него подсознательной.

По силе характеристики и по чисто живописным достоинствам мой портрет после двух первых сеансов оказался, вне всякого сравнения, лучшим из всех портретов, написанных Репиным в этот поздний период творчества. Но следующие три или четыре сеанса, к сожалению, так засушили портрет, что я, приходя в мастерскую позировать, всякий раз испытывал тяжелое чувство, которое не укрылось от его проницательных глаз. Впрочем, он и сам утверждал, что «душа из портрета ушла».

Летом мне случилось на короткое время покинуть Куоккалу, и, вернувшись домой 31 июля 1910 года, я получил от Репина такое письмо:

«Если Вы возвратились из Вашего веселого путешествия в Хельсинки... то не удосужитесь ли в понедельник 2 августа ко мне попозировать (очень необходимо: думаю, будет последний сеанс)... Отныне, то есть после Вашего затянувшегося портрета, я намереваюсь взять другую методу: писать только *один сеанс* — как выйдет, так и *баста*, а то все в разном настроении: затягивается и теряется свежесть и живописи и впечатление *первое* от лица.

Так, если посчастливится писать с Короленко, — *один сеанс*, с Ре-Ми[1] — также. Это, пожалуй, будет интереснее и плодотворнее».

Конечно, он ошибся, полагая, что 2 августа будет последний сеанс. Я позировал ему до самой зимы, и кое-что удалось ему в моем портрете исправить. Но напрасно мечтал он вернуть ему первозданную свежесть: эта свежесть оказалась, по его выражению, «невозвратной, как молодость». И все же этот портрет, по словам репинского биографа, «производит чарующее впечатление... В нем есть одна черта, роднящая его с портретами Сурикова, Гаршина, Третьякова, — он написан был с тем чувством влюбленности в модель, с каким художник создавал свои лучшие портреты.

Портрет очень красиво построен. Естественность и мягкость позы, какая-то особая плавность рисунка, всегда отличающая лучшие репинские вещи»[2].

Репин сам объясняет в вышеприведенном письме причину своих «неудач»: портрет, писание которого растянулось на несколько месяцев, пишется при разных настроениях, то есть при разных отношениях портретиста к тому, кого он пытается изобразить на портрете.

Между тем отношение Репина к вещам и людям было чрезвычайно изменчиво: об одном и том же предмете он мог на протяжении самого короткого времени высказывать с полной искренностью два диаметрально противоположных мнения.

Художник М. Ф. Шемякин вспоминает о нем: «Глядя на какое-нибудь вычурное произведение, он возмущался: «Зачем это? Зачем? Это сумасшествие». И вдруг, совершенно неожиданно: «Нет, нет, я беру слова обратно, глаза живые, живые, нет, нет, хорошо, хорошо, замечательно»[3].

---

[1] *Ре-Ми* — псевдоним талантливого художника-карикатуриста из «Сатирикона» Николая Владимировича Ремизова. Репин восхищался его карикатурами на писателей — Ал. Блока, Федора Сологуба, М. Кузмина и других.

[2] *С. Прокофьева.* Репин. М.: Молодая гвардия, 1958. с. 367.

[3] Художественное наследство. Репин. Т. 2. М.–Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1949, с. 257.

Иногда для такой перемены бывало достаточно двух-трех минут. Бродский рассказывает в своих мемуарах, как, приехав к Репину в неурочное время, он был на первых порах встречен с самым сердечным радушием.

— Очень рад, подождите, я скоро спущусь! — крикнул ему Репин из глубины мастерской.

Но едва Репин спустился в прихожую, он с гневом обрушился на ошеломленного гостя:

«— Как вы смели сегодня приехать, вы ведь знаете, что я принимаю только по средам!.. Как вы смели приехать не в среду!»[1]

Такие внезапные перемены я наблюдал очень часто, а так как всякий репинский портрет есть раньше всего мнение Репина о данном человеке, о его нравственной личности, то, конечно, существенно важно, чтобы одно мнение не заглушалось другим, чтобы один приговор человеку не сталкивался с другим приговором, чтобы в портрете было выражено не пять или шесть разновременных и противоречивых оценок того или другого человека, а одна-единственная, пусть и сложная, но цельная, громкая, внятная для каждого зрителя.

Этим и сильны портреты Репина: объединением всех изобразительных средств для художественного воплощения какой-нибудь одной доминанты, определяющей всю суть человека. Таковы, например, портреты Мясоедова, Писемского, Фофанова, Фета, Микешина, Гаршина. В портрете Фофанова собраны десятки улик против мещанской души, симулирующей вдохновенную отрешенность от мира, в портрете Писемского каждый мазок — ипохондрик.

Это-то *основное* свое впечатление он всегда выражал с виртуозной легкостью первыми же ударами кисти.

Но что было ему делать, если ко второму сеансу, уже через две недели, оно расплывалось, дробилось, теряло свою остроту и вытеснялось другими? В годы своего расцвета великий художник, очевидно, умел отметать от себя эти последующие наслоения чувств и оставался верен до конца своему первоначальному замыслу. А в те стариковские годы, когда мне довелось наблюдать его, он был совершенно бессилен бороться с изменчивостью своих впечатлений, и всякий новый сеанс уводил его все дальше и дальше от первоначального замысла, так что, в сущности, каждый написанный им в те годы портрет являлся как бы суммой многих портретов, из которых каждый последующий только мешал предыдущему.

---

[1] *И. И. Бродский.* Мой творческий путь, с. 77.

Но страстная преданность искусству оставалась все та же.

Кроме общедоступной большой мастерской, занимавшей весь второй этаж его «Пенатов», была еще одна мастерская, «секретная», и, проработав пять или шесть часов кряду в одной, он шел без всякой передышки в другую, к новым, «засекреченным» холстам. В этой «секретной» была очень любопытная дверь, которая сохранялась до 1907 года. Дверь массивная, тяжелая, глухая, и в ней небольшое окошечко. В это окошечко Репину подавали между часом и двумя скудный завтрак — редиску, морковь, яблоко и стакан его любимого чая. Всю эту снедь приносила ему Александровна, пожилая кухарка. Она стучала в окошечко, оно открывалось на миг и моментально захлопывалось.

Не покладая кистей Репин торопливо глотал принесенное и таким образом выгадывал для искусства те двадцать минут, которые потерял бы, если бы спустился в столовую.

Как уже сказано выше, такое изнурительное труженичество не однажды доводило его в старости до потери сознания.

На соседской даче жил садовник, по прозвищу Василий Щеголёк, статный чернобородый красавец. Он знал цену своей красоте и щеголял ею с необыкновенной грацией. На воскресниках Репина он был самым желанным гостем, так как умел артистически петь народные старорусские песни, аккомпанируя себе на гармонике. Репин бурно восхищался его даровитостью и вообще был дружески расположен к нему.

Этот Щеголёк как-то утром прибежал ко мне взволнованный и сообщил, что случилась беда: он только что позировал Репину в роли полуголого гребца-казака (для картины «Черноморская вольница»), Илья Ефимович по обыкновению оживленно беседовал с ним и вдруг как-то странно умолк, и, когда Щеголёк оглянулся, он увидел, что Репин сидит неподвижно на ступеньках стремянки, а голова его упала на палитру.

Василий выбежал и крикнул Александровну. Когда они оба вошли в мастерскую, Репин уже стоял на ногах, и они по глазам его поняли, что всякие разговоры о том, что случилось, будут ему неприятны.

Был вызван из Териок (или из Выборга) врач, который по наущению Натальи Борисовны приехал в ближайшую среду как будто в качестве гостя и в разговоре как будто случайно сказал Репину, что всякое чрезмерное напряжение сил грозит ему смертельной опасностью.

Репин выслушал его недоверчиво, но после нового обморока был вынужден подчиниться врачу. Тюремное окошечко в двери было вскоре заделано (тем же столяром-латышом, который сра-

ботал для Репина и знаменитый вертящийся стол и подвесную палитру). С этого времени Репин сократил свой рабочий день: работал в мастерской лишь до часу, а потом спускался вниз отдыхать, завтракал, полудремал на диване, читал корреспонденцию, только что принесенную с почты, разговаривал по телефону с Петербургом — и все же через два-три часа убегал обратно в мастерскую. Считалось, что по-настоящему он работает лишь по утрам, а предвечерние часы проводит в мастерской «просто так» — чистит палитру, готовит холсты и т. д. На самом же деле он тайком, воровски пробирался в «секретную», снова вешал себе на шею палитру и до сумерек отдавал свои силы «Черноморской вольнице», или «Поединку», или «Чудотворной иконе».

Даже по средам, которые считались у него днями отдыха, он пользовался всякой возможностью, чтобы не отрываться от любимой работы: то и дело зарисовывал в альбом приехавших к нему из Питера гостей. Если же в тот день приезжал к нему в гости кто-нибудь из художников — больших или малых, — Репин бодро и возбужденно кричал:

— А вы что же?! Отчего не присаживаетесь?

И те волей-неволей брались за карандаш или кисть. Илья Ефимович очень любил рисовать в компании с другими художниками, недаром в былые времена так охотно посещал он всевозможные «акварельные четверги» и «рисовальные пятницы». В его присутствии даже у самых ленивых, давно уже забросивших искусство, просыпалась тяга к рисованию, а некоторые, как, например, Юрий Анненков, Борис Григорьев, Василий Сварог, охотно включались в работу над общей моделью, не дожидаясь призыва.

Даже свою психически больную, безвольную дочь, оцепенелую Надежду Ильиничну он настойчиво побуждал к рисованию.

— На́-дя́! — кричал он ей нежным и в то же время повелительным голосом, словно будя ее от непробудного сна. — На́-дя́!

Она покорно брала карандаш и с беспомощной улыбкой, вызывающей тоскливую жалость, начинала тонкими штрихами срисовывать то, что у нее перед глазами — край буфета, или угол стола, или узор на салфетке. Один из ее рисунков у меня сохранился — типичный рисунок душевнобольного, словно исполненный в психиатрической клинике.

Особенно спелся Репин в работе с Исааком Бродским, любимейшим своим учеником. Когда бы ни приезжал этот художник в «Пенаты», Репин усаживал его за мольберт и начинал работать вместе с ним.

В те краткие периоды, когда у Репина бывало перемирие с сыном, жившим по соседству с «Пенатами» (а их размолвки длились

порой годами, и вообще отношения у них были тяжелые), Илья Ефимович втягивал в работу и сына и очень радовался, когда тот соглашался прийти к нему в мастерскую со своей палитрой. Репин встречал его очень радушно, даже как будто заискивающе, и после первого же сеанса горячо одобрял его живопись, но Юрий Ильич выслушивал его в угрюмом молчании, не глядя ему в лицо, и норовил воспользоваться любой возможностью, чтобы ускользнуть из «Пенатов» и скрыться от отцовского глаза.

Дороже всего Репину были ранние часы, ибо высший творческий подъем бывал у него всегда по утрам. «Часы утра — лучшие часы моей жизни», — говорит он в замечательном письме к Владимиру Васильевичу Стасову, поэтически прославляя то счастье (и то страдание), которое дает ему живопись.

Письмо написано в 1899 году, когда дарование Репина было в зените. В этом письме с необычайной энергией выразилось то самозабвенное упоение творчеством, которое всегда было свойственно Репину.

«Я все так же, как с самой ранней юности, — говорит он в письме, — люблю свет, люблю истину, люблю добро и красоту как самые лучшие дары нашей жизни. И особенно искусство! И искусство я люблю... больше, чем всякое счастье и радости жизни нашей. Люблю тайно, ревниво, как старый пьяница, неизлечимо... Где бы я ни был, чем бы ни развлекался, кем бы я ни восхищался, чем бы ни наслаждался... Оно, всегда и везде, в моей голове, в моем сердце, в моих желаниях лучших, сокровеннейших. Часы утра, кот[орые] я посвящаю ему, — лучшие часы моей жизни. И радости, и горести, радости до счастья, горести до смерти все в этих часах, кот[орые] лучами освещают или омрачают все эпизоды моей жизни»[1].

И была еще одна черта в его творчестве, которая осталась в нем до конца его дней: это пытливое, научно-исследовательское отношение к сюжету. Когда он писал свою картину «Пушкин читает «Воспоминания в Царском Селе», он для одной только фигуры Державина проштудировал и двухтомную гротовскую «Жизнь Державина», и обширные «Записки» поэта, и многотомное Собрание его сочинений. Приходя по воскресеньям ко мне, он просил читать ему Державина и готов был часами слушать и «Фелицу», и «Водопад», и «На взятие Измаила», и «Цирцею», и «Деву за арфою», и оду «Бог», и многое другое.

В ту пору у него в «Пенатах» стали часто бывать пушкинисты, особенно Семен Афанасьевич Венгеров и Николай Осипович

[1] *И. Е. Репин* и *В. В. Стасов*. Переписка. Т. 3, с. 36.

Лернер, снабжавшие его грудами книг, и он по прошествии нескольких месяцев приобрел такую эрудицию во всем, что относится к лицейскому периоду биографии Пушкина, что, слушая его беседы с учеными, можно было счесть и его пушкинистом.

Вообще он так глубоко изучал материал для каждой своей картины, что иные из этих картин поистине можно назвать «университетами Репина». После того, например, как он написал «Запорожцев», на всю жизнь сохранились у него самые подробные сведения о повседневном быте украинской Сечи, и величайший авторитет в этой области, профессор Д. И. Яворницкий, не раз утверждал, что за время писания своих «Запорожцев» Репин приобрел столько знаний по истории украинского «лыцарства», что он, Яворницкий, уже ничего нового не может ему сообщить.

А сколько материала было изучено Репиным для «Ивана Грозного», для «Царевны Софьи» и прочих картин! Он счел бы себя опозоренным, если бы в его картине оказалось хоть малейшее отклонение от бытовой или исторической правды.

V. ЕГО РЕАЛИЗМ. ТВОРЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ

После того как в печати появилась книга Репина «Далекое близкое» и вышли целые томы его замечательных писем (к Стасову, Васнецову, Третьякову, Мурашко, Жиркевичу и многим другим), мы наконец-то получили драгоценную возможность узнать с его собственных слов, в чем видел великий художник задачи и цели своего искусства.

Вот что писал он, например, об этих задачах и целях в статье о Валентине Серове, по поводу одной из его ранних работ:

«Мой главный принцип в живописи: материя как таковая. Мне нет дела до красок, мазков и виртуозности кисти, я всегда преследовал суть: тело так тело. В голове Васильева (написанной юным Серовым. — *К. Ч.*) главным предметом бросаются в глаза ловкие мазки и разные, не смешанные краски, долженствующие представлять «колорит»... Есть разные любители живописи, и многие в этих артистических до манерности мазках души не чают... Каюсь, я их никогда не любил: они мне мешали видеть суть предмета и наслаждаться гармонией общего»[1].

Эти слова характеризуют основные принципы творчества Репина.

---

[1] *И. Репин.* Далекое близкое, с. 351.

Не живописность ради живописности, не щегольство удачными мазками, столь привлекательное для эстетствующих любителей живописи, а «суть предмета», «материя как таковая», точное воспроизведение зримого, без всякой похвальбы артистической техникой. Конечно, техника должна быть превосходной, но никогда, ни при каких обстоятельствах не следует выпячивать ее на первое место, так как задача ее чисто служебная: возможно рельефнее, живее, отчетливее выразить волнующее художника чувство, его отношение к предмету. Часто случалось мне видеть, как Репин уничтожает у себя на холсте именно такие детали, которые вызывали наибольшее восхищение ценителей, и уничтожает потому, что они показались ему затемняющими основную идею картины.

Помню плачущий голос Кустодиева, когда Репин замазал у нас на глазах одну из передних фигур своей «Вольницы»:

— Что вы делаете, Илья Ефимович?.. Ведь как чудесно была она вылеплена!

— Терпеть не могу виртуозничать, — сказал Репин не то сердито, не то виновато, затягивая всю картину драпировкой, и потом, когда мы шагали по куоккальским лужам до станции, Кустодиев с горестью рассказывал мне о нескольких подобных же случаях.

Еще в молодости Репин с презрением писал Стасову о «затхлых рутинерах», которые ценят великих мастеров только за их виртуозность. «О! Близорукие! — восклицал он в письме. — Они не знают, что виртуозность кисти есть верный признак манериста и ограниченной посредственности... Виртуозность кисти!.. Я просто презираю эту способность и бьюсь если, то уже, конечно, над другими, более важными вещами... Я всегда недоволен, всегда меняю и чаще всего уничтожаю эту вздорную виртуозность кисти, сгоряча нахватанные эффекты и тому подобные неважные вещи, вредящие общему впечатлению»[1].

«Мастерство такое, что не видать мастерства!» — похвалил одну из репинских картин Лев Толстой, и только такое мастерство было задачей Репина в течение всей его творческой жизни.

Мой портрет он написал вначале на фоне золотисто-желтого шелка, и, помню, художники, в том числе некий бельгийский живописец, посетивший в ту пору «Пенаты», восхищались этим шелком чрезвычайно. Бельгиец говорил, что во всей Европе не знает мастера, который мог бы написать такой шелк.

— Это подлинный Ван Дейк, — повторял он.

---

[1] *И. Е. Репин* и *В. В. Стасов*. Переписка. Т. 1, с. 96–97.

Но когда через несколько дней я пришел в мастерскую Репина вновь позировать для этого портрета, от Ван Дейка ничего не осталось.

— Я попритушил этот шелк, — сказал Репин, — потому что к вашему характеру он не подходит. Характер у вас не шелковый.

Ему и здесь нужна была суть предмета. Характер так характер, а если ради «сути» приходилось жертвовать деталями, наиболее виртуозно написанными, он, не задумываясь, шел на эту жертву, так как согласно его суровой эстетике виртуозничанье для подлинного искусства — помеха.

О своем реализме Репин в книге выражался так:

«Будучи реалистом по своей простой природе, я обожал натуру до рабства...»[1]

И в другом месте снова подчеркивал, что его сугубый реализм составляет в нем, так сказать, «наследственность простонародности», отмечая тем самым демократическую сущность своего реализма. Этот «простонародный», беспощадно правдивый реализм был до такой степени свойствен ему, что проявлялся в нем даже вопреки его первоначальным намерениям. Его кисть была правдивее его самого. Он сам в своей книге рассказывает, что, когда он задумал написать портрет Ге, он хотел придать ему черты той юношеской страстной восторженности, которая уже не была свойственна этому человеку в то время. Но кисть отказалась льстить и изобразила, к огорчению Репина, суровую, неподслащенную правду.

«...Я задался целью передать на полотно прежнего, восторженного Ге, но теперь это было почти невозможно... Чем больше я работал, тем ближе подходил к оригиналу... передо мною сидел мрачный, разочарованный, разбитый нравственно пессимист»[2].

Он хотел изменить своему реализму, сфальшивить, прикрасить действительность, но для него это всегда было равносильно измене искусству.

Мне не раз приходилось наблюдать, как этот органический реализм шел наперекор сознательным намерениям Репина.

Был у Репина сосед, инженер, и была у этого инженера жена, особа замечательно пошлая. Она часто бывала в «Пенатах» и оказывала Репину, его дочери и Наталье Борисовне Нордман много мелких добрососедских услуг, так что Репин чувствовал себя чрезвычайно обязанным ей и решил из благодарности написать ее акварельный портрет. И вот она сидит в его стеклянной пристройке,

---

[1] *И. Репин.* Далекое близкое, с. 111.

[2] Там же, с. 311.

он пишет ее и при этом несколько раз повторяет, какие у него к ней горячие чувства и какая она сердечная, добрая, а на картоне между тем получается мелкая, самодовольная женщина, тускло-хитроватая мещанка. Я указал ему на это обстоятельство, и он страшно на меня рассердился, повторяя, что это «ангельски добрая, прекрасная личность» и что я вношу в его портрет этой женщины свою собственную ненависть к ней. Но когда «ангельски добрая личность» сама увидела портрет, она обиделась чуть не до слез.

И Репин рассказал мне по этому случаю, как однажды его и художника Галкина пригласили во дворец написать царицу Александру Федоровну:

— И вот вышла к нам немка, беременная, выражение лица змеиное, сидит и кусает надменные тонкие губы. Я так и написал ее — злой и беременной. Подходит министр двора: «Что вы делаете? Посмотрите сюда!» — и показал мне портрет, который рядом со мной писал Галкин. У Галкина получилась голубоокая фея. «Простите, я так не умею», — сказал я смиренно и попросил с поклонами, чтобы меня отпустили домой.

Вот это-то свое качество — высшую правдивость таланта — Репин и назвал «обожанием натуры до рабства».

Бывало, в Куоккале стоит на морозе и восторженно смотрит вверх, словно слушает далекую музыку. Это он любуется дымом, который идет из трубы. И на лице у него умиление. «Какая фантазия — эти дымы из труб! — говорит он в одной статье. — Они так играют на солнце! Бесконечные варианты и в формах и в освещениях!»

Красками, тонами и формами зримого мира он часто восхищался, как музыкой. Вот его впечатления от Волги, от очертания ее берегов:

«Это запев «Камаринской» Глинки... Характер берегов Волги на российском размахе ее протяжений дает образы для всех мотивов «Камаринской», с той же разработкой деталей в своей оркестровке»[1].

И Рембрандта ощущал как музыку.

«...Рембрандт обожал свет. С особым счастьем купался он в прозрачных тенях своего воздуха, который неразлучен с ним всегда, как дивная музыка оркестра, его дрожащих и двигающихся во всех глубинах согласованных звуков»[2]. «...Ни один художник в мире не сравнялся с ним в этой музыке тональностей»[3].

---

[1] *И. Репин.* Далекое близкое, с. 238.
[2] Там же, с. 352.
[3] Там же, с. 351.

И даже своего «сыноубийцу Ивана» написал под наитием музыки.

— Когда-то в Москве, — говорил он впоследствии, — я слышал новую вещь Римского-Корсакова. Она произвела на меня неотразимое впечатление, и я подумал, нельзя ли воплотить в живописи то настроение, которое создалось у меня под влиянием этой музыки.

Отсюда, мне кажется, та музыкальность, которая присуща его лучшим картинам. Много раз я слышал от него, что, когда он писал «Дочь Иаира», он просил своего брата играть ему целыми часами на флейте, и, по его выражению, флейта была в полной гармонии с композицией и колоритом этой ранней картины.

Вообще всякий, кто хоть бегло перелистает его мемуары, увидит, что, кажется, ни один человек не умел так жарко, самозабвенно, неистово восхищаться материей, «физикой» окружающего реального мира. В своей замечательной статье о Крамском он вспоминает, что его товарищи-художники привезли как-то в коммунальную мастерскую натурщицу, лицо которой до такой степени полюбилось ему, что он буквально остолбенел от чрезмерного счастья.

«Я не помню, сколько сидело художников, — где тут помнить что-нибудь при виде такой очаровательной красоты! Я забыл даже, что и я мог бы тут же где-нибудь присесть с бумагой и карандашом... Голос Крамского заставил меня очнуться.

— Однако же и на вас как сильно действует красота! — сказал он...»[1]

Репин не был бы Репиным, если бы зримое не доставляло ему таких наслаждений. Еще когда он был ребенком, его мать говорила ему:

«Ну что это за срам, я со стыда сгорела в церкви: все люди, как люди, стоят, молятся, а ты, как дурак, разинул рот, поворачиваешься даже к иконостасу задом и все зеваешь по стенам на большие картины»[2].

Тот ничего не поймет в Репине, кто не заметит в нем этой черты. Если бы он не был по натуре таким восторженным и ненасытным «эстетом», он никогда не поднялся бы так высоко над большинством передвижников. Недаром Крамской дал ему прозвище «язычника», «эллина».

Я уже говорил, что всякий раз, когда рисовал он с натуры или

---

[1] *И. Репин.* Далекое близкое, с. 180.

[2] Там же, с. 83.

лепил кого-нибудь из глины, у него на лице появлялось выражение счастья. Он сам описывал это счастье такими словами:

«...Я — о блаженство, читатель! — я с дрожью удовольствия стал бегать карандашом по листку альбома, ловя характеры, формовки, движения маленьких фигурок, так прелестно сплетавшихся в полевой букет...»[1]

Эта эллинская любовь к «предметам предметного мира» заставила его уже в предсмертные годы воскликнуть в письме к дочери:

«Какое счастье писать с натуры тело!»[2]

Но значит ли это, что у него было эстетское восприятие жизни? Конечно, нет.

Мы уже видели на предыдущих страницах, с каким презрением Репин относился к эстетству, как ненавидел он акробатику кисти, живописность ради живописности. Он всегда с сочувствием цитировал ныне забытое изречение Крамского, что художник, совершенствуя форму, не должен растерять по дороге «драгоценнейшее качество художника — сердце».

И если Репин стал любимейшим художником многомиллионного народного зрителя, то именно потому, что его живопись была осердечена.

Мастерство и сердце — вот два равновеликих слагаемых, которые в своем сочетании и создали живопись Репина, как они создали романы Толстого, поэзию Лермонтова, музыку Мусоргского.

Уже его учитель Крамской понимал, что слагаемые эти равновелики.

«Без идеи нет искусства, — писал он, — но в то же время, и еще более того, без живописи живой и разительной (то есть без мастерства. — *К. Ч.*) нет картин, а есть благие намерения, и только»[3].

Репин был вполне солидарен с Крамским и писал ему еще в 1874 году:

«...Наша задача — содержание... Краски у нас — орудие, они должны выражать наши мысли. Колорит наш — не изящные пятна, он должен выражать нам настроение картины, ее душу, он должен расположить и захватить всего зрителя, как аккорд в музыке. Мы должны хорошо рисовать»[4].

---

[1] *И. Репин.* Далекое близкое, с. 246.

[2] Архив Русского музея, Ленинград.

[3] *И. Н. Крамской.* Письма, статьи. Т. 2. М.: Искусство, 1966, с. 139. Письмо к Стасову от 30 апреля 1884 г.

[4] *И. Е. Репин и И. Н. Крамской.* Переписка. М.—Л.: Искусство, 1949, с. 72—73.

«Хорошо рисовать» — это и есть изощренная техника, но эта техника, по мнению Репина, должна существовать не сама по себе, а в сочетании с «сердцем», с «идеей».

Однако тут же, в этой самой книге, мы наталкиваемся на мысли, которые неожиданным образом резко противоречат утверждениям обоих художников о единой природе содержания и формы. Эти мысли можно было бы назвать антирепинскими — до такой степени враждебны они всей творческой практике Репина.

Очевидно, «обожание натуры», которое, как мы видели, было наиболее отличительным качеством Репина, захватывало его с такой силой, что ему в иные минуты казалось, будто, кроме восторженного поклонения «предметам предметного мира», ему, в сущности, ничего и не надо, что самый процесс удачливого и радостного перенесения на холст того или иного предмета есть начало и конец его живописи.

«Невольно, — писал он тогда, — возникают в таких случаях прежние требования критики и публики от психологии художника: что он думал, чем руководился в выборе сюжета, какой опыт или символ заключает в себе его идея?

Ничего! Весь мир забыт; ничего не нужно художнику, кроме этих живых форм; в них самих теперь для него весь смысл и весь интерес жизни. Счастливые минуты упоения...»[1].

Конечно, без этих *счастливых минут упоения* вообще не существует художника. Но Репин не был бы русским художником шестидесятых-семидесятых годов, если бы во всех его картинах эта страстная любовь к живой форме не сопрягалась со столь же страстной идейностью.

Правда, в жизни Репина был краткий период (1893—1898), когда он объявил этой идейности войну, словно стремясь уничтожить те самые принципы, которые лежат в основе всего его творчества, которые и сделали его автором «Не ждали», «Бурлаков», «Крестного хода», «Ареста».

Этих высказываний особенно много в его «Письмах об искусстве», «Заметках художника» и в статье «Николай Николаевич Ге и наши претензии к искусству», написанных в 1893—1894 годах.

Идейное содержание картин Репин в этих статьях пренебрежительно именует «публицистикой», «дидактикой», «литературщиной», «философией», «моралью». Русские художники, пишет он, «заедены» литературой.

---

[1] *И. Репин.* Далекое близкое, с. 180 (Курсив мой. — *К. Ч.*).

«У нас нет горячей, детской любви к форме; а без этого художник будет сух и тяжел и мало плодовит. Наше спасение в форме, в живой красоте природы, а мы лезем в философию, в мораль — как это надоело»[1].

«Да, у нас над всем господствует мораль. Все подчинила себе эта старая добродетельная дева и ничего не признает, кроме благодеяний публицистики».

«У нас же царят еще утилитаризм и литература в живописи».

«...Нельзя «порабощать» великий дух художника «во имя гражданского долга»[2].

И это пишет художник, который почти всю жизнь проявлял верность своему «гражданскому долгу», был публицистом в самом высоком значении этого слова.

Читатель, издавна привыкший восхищаться им как идейным художником, с изумлением прочтет в его книге такую, например, декларацию:

«Буду держаться только искусства и даже только пластического искусства для искусства. Ибо, каюсь, для меня теперь только оно и интересно — само в себе. Никакие благие намерения автора не остановят меня перед плохим холстом»[3].

Откуда же такой вопиющий разрыв между репинской теорией и репинской практикой? Как мог создать, скажем, «Крестный ход» или «Проводы новобранца» такой поборник «чистого искусства», каким изображает себя Репин в своих теоретических статьях 1893-1894 годов?

«Однажды, — пишет он, — под впечатлением одной из наших содержательных (то есть идейно насыщенных. — *К. Ч.*) и интересных выставок, я случайно натолкнулся на сформованный обломок из фронтона Парфенонского храма. Обломок представлял только уцелевшую часть плеча. Меня так и обдало это плечо великим искусством великой эпохи эллинов! Это была такая высота в достижении полноты формы, изящества, чувства меры в выполнении... Я забыл все. Все мне показалось мелко и ничтожно перед этим плечом»[4].

Подобных признаний в его книге огромное множество, и в большинстве случаев они полемичны, запальчивы. Это Репин против Репина, Репин — чистый эстет против того Репина, который написал «Бурлаков».

---

[1] *И. Е. Репин.* Письма к Е. П. Тархановой-Антокольской и И. Р. Тарханову, с. 33.

[2] *И. Репин.* Далекое близкое, с. 312, 322 и др.

[3] Там же, с. 385.

[4] Там же, с. 323–324.

Впрочем, говоря о «Бурлаках», он делает в своей книге такое признание:

«Должен сознаться откровенно, что меня нисколько не занимал вопрос быта и социального строя договоров бурлаков с хозяевами... Меня это нисколько не занимает: нет, вот этот (бурлак. — *К. Ч.*), с которым я поравнялся и иду в ногу... Боже, как дивно у него повязана тряпицей голова, как закурчавились волосы к шее, а главное — цвет его лица!»[1]

Неужели в течение столетия ошибались все зрители, все историки русской живописи, видя в этой знаменитой картине горячий социальный протест? Неужели никакие протесты и в самом деле не интересовали художника, а единственное, что интересовало его, были краски и пятна: как закурчавились волосы у изображаемых им бурлаков и каков был колорит их одежды?

Сильно ошибся бы тот, кто решил бы, что этот артистизм имел лишь декларативный характер. Нет, если вчитаться в «Далекое близкое», можно прийти к убеждению, что порой артистизм действительно вытеснял у него из души все другие эмоции и мысли.

Вот, например, та страница, где описана смерть Серова-отца, композитора. При виде этой смерти Репин, конечно, был огорчен и взволнован. Но все же художническая радость заглушила в нем все прочие чувства:

«Живописно, картинно освещены белье, одеяло, подушки. И все в красивом беспорядке, будто кто заботился об общей картине... И как жаль... мне не пришло в голову зарисовать эту красивую смерть...

Голова освещалась великолепно, с тенями. Как рассыпались волосы по белой большой подушке!»[2]

Любование красотой так поглотило его, что он забыл даже, что в красоте этой — горе.

То же случилось с ним в деревне во время голода, когда он посещал вместе с Толстым голодающих.

«В одной избе мне очень понравился свет. В маленькое оконце рефлексом от солнца на белом снегу свет делал совсем рембрандтовский эффект»[3].

Конечно, сочувствие голодающим было у него самое пылкое, но и к «рембрандтовскому эффекту» он не остался вполне равнодушен.

---

[1] *И. Репин.* Далекое близкое, с. 251, 252.
[2] Там же, с. 343.
[3] Там же, с. 374.

Проблески таких настроений бывали у него во все времена.

Например, в статье «Стасов, Антокольский, Семирадский» он рассказывает, как еще в студенческую пору, в 1867 году, ему случилось однажды присутствовать при споре Стасова с молодым Семирадским, который в качестве закоренелого классика клеймил реалистические тенденции Стасова и ратовал за «чистое искусство».

«— ...Вы как литератор не понимаете пластики, пластики, пластики... — кричал Семирадский Стасову. — Эти факты с тенденцией, эти поучения ничего общего с искусством не имеют... Это литература, это скука, это все рассудочная проза!»[1]

И не странно ли! — «во все время продолжения этого спора, — сообщает Репин в своих мемуарах, — мы (с Антокольским. — *К. Ч.*) были на стороне Семирадского»[2].

Репин — на стороне Семирадского! В шестидесятых годах! В пору сильнейшего влияния Крамского!

Вообще в духовной биографии Репина такие отклонения от «гражданских» тенденций можно было заметить нередко. В его письмах — и ранних и поздних — встречается много высказываний, где он измеряет произведения искусства главным образом их пластической формой, как бы забывая обо всех прочих критериях. В девяностых годах, как известно, высокое мастерство, совершенство изобразительной техники стало казаться ему самоцелью.

Против Репина выступил разгневанный Стасов. Он называл художника «ренегатом», «изменником», «вероотступником», он клеймил его в письмах и газетно-журнальных статьях. Но сокрушить еретика не мог. Репин упорно стоял на своем:

«Оправдываться я не намерен. Всегда буду говорить и писать, что думаю!», «Ни от чего из своих слов не отрекаюсь».

«Отступничество» Репина освещалось в нашей литературе достаточно подробно и ясно[3]. Считается, что на старый путь, на путь реализма и высокой идейности, художник вернулся под влиянием Стасова. Но, конечно, это влияние не имело бы никакой власти над ним, если бы горький опыт не убедил его в том, что «чистый эстетизм» губителен для его творческой практики.

Казалось бы, после того как он так громко провозгласил, что в произведениях искусства важнее всего не содержание, а фор-

---

[1] *И. Репин.* Далекое близкое, с. 196, 197.

[2] Т а м ж е, с. 197.

[3] См., например: *О. А. Лясковская.* И. Е. Репин. М.: Искусство, 1962, с. 244—258.

ма, не «что», а «как», мастерство его собственной живописи должно бы в соответствии с этим повыситься. Но в том-то и дело, что именно в этот период его чисто живописная сила заметно ослабла.

Впервые в своей жизни, после многолетних удач и триумфов, он как художник, как мастер потерпел столь тяжкое фиаско. Порвав со Стасовым, он взялся за картину «Отойди от меня, сатано!», и эта картина оказалась до такой степени неудачной и слабой, что, по выражению его ученицы Веревкиной, «хотелось рыдать над этим изуродованным... холстом»[1].

Именно со стороны эстетической эта картина является его величайшим провалом. Между тем она создавалась в то время, когда он громче всего славословил чистую пластику, чистую форму. В этот наиболее «эстетический» период своего бытия он произвел еще дюжину таких же слабых и посредственных вещей, которые, по единодушному признанию критики, принадлежат к самым неудачным созданиям репинской кисти («Царская охота», «Дон Жуан», «Венчание»).

Это чрезвычайно поучительно. Чуть только Репин сказал себе: «отныне меня интересует лишь мастерство, лишь живописная техника», — как именно мастерство и живописная техника предательски изменили ему.

Это ощущал и он сам. В 1892 году он писал, уезжая в деревню:

«Ах, если бы... это прикосновение, близкое к земле, возобновило бы мои силы, кот[орые] в Петерб[урге] в последнее время стали порядочно хиреть»[2].

«Напрасно Вы чего-то еще ждете от меня в художестве, — писал он Тархановой в 1894 году. — ...Не те силы и не та уже страсть и смелость, чтобы работать с самоотвержением. А требования все выше, а рефлексов все больше...»[3]

И ей же через несколько месяцев:

«Я не могу ни на чем из моих затей остановиться серьезно — все кажется мелко, не стоит труда»[4].

И Жиркевичу в том же году:

«По отношению к искусству я нахожусь теперь в очень безнадежном состоянии...»[5]

---

[1] Художественное наследство. Репин. Т. 2, с. 192.

[2] *И. Е. Репин* и *В. В. Стасов*. Переписка. Т. 2. с. 179.

[3] *И. Е. Репин*. Письма к Е. П. Тархановой-Антокольской и И. Р. Тарханову, с. 31.

[4] Т а м ж е, с. 33.

[5] *И. Е. Репин*. Письма к писателям и литературным деятелям, с. 114.

Словом, самый тусклый период в его творческой деятельности прошел именно под знаменем «искусства для искусства». Его художественная практика показала с величайшей наглядностью, что это знамя не могло привести к созданию крупных произведений, что, едва лишь он встанет под это знамя, он становится плачевным неудачником, и его дарование блекнет[1].

И каких только мер не принимал он, чтобы поднять свои упавшие силы!

В этот период упадка он, как мы видели, увлекся религиозною живописью и начал писать картину «Отойди от меня, сатано!». Картина не давалась ему. Что сделать, чтобы она вышла возможно удачнее? Художник Поленов посоветовал ему верное средство:

— Ты должен хорошо помолиться, прежде чем возьмешься за кисть. Нельзя браться за религиозный сюжет без поста и молитвы.

— И я послушался, — рассказывал Репин впоследствии. — Пишу и молюсь. Пишу и молюсь. И пост соблюдаю строгий.

— И что же?

Он засмеялся и ничего не ответил.

Пауза длилась не меньше минуты. Потом он вздохнул и удрученно сказал:

— Такая дрянь вышла!

Критика тогда же отметила, что упадок его дарования является непосредственным следствием его внезапного обращения к «чистой эстетике»: «Г[осподин] Репин вдруг открыл, что в искусстве очень важна красота... Однако это открытие не имело для г. Репина никаких практических результатов: ни одной значительной картины он с тех пор не написал и по-прежнему останется в истории русского искусства автором прекрасных картин «Бурлаки», «Крестный ход», «Не ждали»[2].

Его мастерство замечательно именно тем, что оно было, так сказать, производным продуктом идей. Он принадлежал к той породе художников, которые достигают художественных эффектов не тогда, когда ставят их своей специальной целью, а лишь тогда, когда они захвачены какой-нибудь волнующей темой. Это та порода, к которой принадлежали Свифт, Дефо, Вольтер и (главным образом!) русские художники слова и кисти. Лев Толстой тоже воображал одно время, в пятидесятых годах, что его девиз — ис-

---

[1] Были, конечно, у него превосходные вещи и в этот период, но их оказалось меньше, чем во все предыдущие годы: автопортрет (1894), портреты Л. И. Шестаковой, Н. Н. Головиной, А. В. Вержбиловича (1895).

[2] «Мир Божий», 1901, № 9, с. 88.

кусство для искусства. Он сошелся с группой воинствующих эстетов, таких, как Василий Боткин, Фет, Дружинин, Анненков, но по своей природе не мог и строки написать «просто так», без жажды что-то изменить в этом мире, в каком-то отношении этот мир переделать. И был эстетически слабее всего, когда в своих произведениях попробовал хлопотать об эстетике, — например, в романе «Семейное счастье».

И как бы Репин ни уверял, что «проповедь» в живописи ему ненавистна, только «проповедуя», он становился великим художником.

Ему нужно было увлечься сюжетом, тем, *что* он пишет, — и тогда приходило к нему вдохновенное *как*.

Возьмите хотя бы его «Бурлаков». Конечно, он о многом забыл, когда рассказывал в «Далеком близком», будто во время писания этой картины ни о какой эксплуатации бурлаков и не думал. Он забыл, что первоисточником здесь было то самое «гражданское чувство», которое в пору разрыва со Стасовым казалось ему помехой для творчества. Ведь как эта картина возникла? Он поехал со своими товарищами за город, на пароходе по Неве, и вдруг на берегу, среди празднично веселящейся публики, увидел в качестве живого контраста идущих бечевой бурлаков. Как подействовало на него это зрелище, он описал в своей книге:

«Приблизились. О боже, зачем же они такие грязные, оборванные? У одного разорванная штанина по земле волочится и голое колено сверкает, у других локти повылезли, некоторые без шапок; рубахи-то, рубахи! Истлевшие — не узнать розового ситца, висящего на них полосами, и не разобрать даже ни цвета, ни материи, из которой они сделаны. Вот лохмотья! Влегшие в лямку груди обтерлись докрасна, оголились и побурели от загара... Лица угрюмые, иногда только сверкнет тяжелый взгляд из-под пряди сбившихся висячих волос, лица потные блестят, и рубахи насквозь потемнели... Вот контраст с этим чистым ароматным цветником господ!»[1]

Таков был первоисточник знаменитой картины: живое и непосредственное «гражданское чувство», ненависть к тем социальным условиям, которые довели подъяремных людей до положения вьючного скота. Потом это чувство могло и забыться, но оно было первичным и наиболее сильным.

Так что Репин должен был позабыть очень многое, чтобы сказать, будто он оставался вполне равнодушен к тяготам бурлацкого быта.

---

[1] *И. Репин.* Далекое близкое, с. 222–223.

К подобному равнодушию он вообще никогда не был склонен. Даже в Италии, где все остальные художники спокон веку восхищались красотами, Репин, чуть только приехал туда, отыскал таких же бурлаков, таких же задавленных тяжелой, непосильной работой людей.

«Мы привыкли думать, что итальянцы ничего не делают, воспевая dolce far niente (сладостное безделье. — *К. Ч.*), об угнетении народа в этих странах якобы и помину нет... — писал Репин Крамскому в 1873 году. — Четыре человека несут громадную бочку вина, перетянув ее какими-то отрепками, жара, на гору, пот в три ручья; нам страшно глядеть... (то есть те же «Бурлаки», та же тема! — *К. Ч.*), однако же все равнодушно проходят, не обратив ни малейшего внимания. Погонщики ослов в Кастеламара... поспевают бегать наравне с лошадьми, целые десятки верст... сопровождая господ, пожелавших сделать прогулку верхами...»[1]

Академия художеств послала его сюда восхищаться «примечательностями» итальянской живописи, итальянской природы, но никакие «примечательности» не могли скрыть от него,

Как тяжело лежит работа
На каждой согнутой спине.

А. Блок

Это было главное, что он увидел в ту пору в Италии — таких же бурлаков, которые тянут такую же лямку.

«...В самом деле, — писал он Крамскому, — мы едем сюда искать идеального порядка жизни, свободы, гражданства, и вдруг в Вене, например, один тщедушный человек везет на тачке пудов тридцать багажа, везет через весь город. (Знаете венские концы?) Он уже снял сюртук, хотя довольно холодно, руки его дрожат, и вся рубашка мокра, волосы мокры, он и шапку снял... лошади дороги»[2].

Словом, Репин всюду находил бурлаков — и в России, и в Италии, и в Австрии.

Всюду тяжесть чужой работы ощущалась им так, будто эта работа лежит на плечах у него самого, будто он сам несет в гору громадную бочку, будто он сам, заменяя лошадь, везет в тачке через всю Вену тридцатипудовые грузы, и эта повышенная чувствительность к тяжести чужого бремени, чужого труда сделала его Репиным.

Она-то и дала ему тему его «Бурлаков».

---

[1] *И. Е. Репин* и *И. П. Крамской*. Переписка, с. 26—27.
[2] Там же, с. 27.

Но он часто не замечал в себе этого качества и упрямо считал себя во власти одного эстетизма.

У него всегда была иллюзия, будто форма и содержание — две несовместимые категории искусства, будто художники делятся на два враждующих лагеря — на общественников и эстетов — и будто примирение между ними невозможно ни при каких обстоятельствах.

Одни служат красоте, а другие — морали.

И себя он причислял то к одному лагерю, то к другому, не постигая, что как художник он *сразу в обоих* и что в этом его главная сила. Действенность его произведений именно в этом нерасторжимом единстве тематики и мастерства.

Ему же всю жизнь чудилось, что перед ним ультиматум: либо высокая техника, высокое качество живописи, либо густая насыщенность социальными темами, дидактика, литературщина, публицистика.

Либо — либо.

Два полюса.

И он во всех своих высказываниях о целях и задачах искусства попеременно метался между тем и другим. Попеременно чувствовал себя то чистым эстетом, то бойцом за искусство идейное. И примирить этого противоречия не мог. То есть он отлично примирял его в творчестве, но в теории, в истолковании искусства он занимал то одну, то другую позицию, меняя эти вехи беспрестанно, иногда на протяжении недели.

В 1916 году, в феврале, мы стояли с ним в Русском музее перед брюлловской «Помпеей». Он влюбленно и страстно смотрел на нее, восхищаясь ее блистательной техникой, а потом отошел к дверям, отвернулся от обступившей его толпы ротозеев и заплакал — заплакал от восхищения искусством Брюллова. И когда мы шли из музея, говорил, что в искусстве для него главное — пластика, очарование большого мастерства.

И я вспомнил, что лет за пять до этого мы вместе с ним и художником Бродским осматривали гельсингфорский музей «Атенеум» и он точно так же прослезился перед холстом Эдельфельда, изображавшим горько плачущую деревенскую девушку.

Репин с нежностью глядел на нее и сказал таким участливым голосом, какого я не слыхал у него ни раньше, ни после: «Бедная!»

И глаза у него сделались мокрые.

И когда мы шли из музея, он долго говорил нам о том, что в искусстве главное не техника, не мастерство, а человечность, любовь, сострадание.

Тут, в этих двух эпизодах, два разных, диаметрально противоположных отношения к живописи.

И, помню, я тогда же подумал, что Репин-художник начинается там, где культ красоты органически слит с горячим участием в борьбе за социальную правду.

VI. «МИЛЬОН ТЕРЗАНИЙ»

Строгий к себе и своему дарованию, он ненавидел лесть и похвалы. Показывая в «Пенатах» приезжим гостям какую-нибудь из своих новых картин, он с досадой прерывал излияния восторгов:

— Нет, вы скажите мне, что в ней плохого!

И чуть было не расцеловал художника Л. О. Пастернака[1], когда тот с обычной своей прямотой сделал несколько критических замечаний о незаконченной его картине «Пушкин на экзамене».

Репин долго вспоминал с благодарностью: «Спасибо ему, он мне во многом помог».

Когда я редактировал рукопись его мемуаров, впоследствии вошедших в его книгу «Далекое близкое», я считал своим редакторским долгом напрямик, без всяких околичностей, высказывать ему свое редакторское мнение о них, и, хотя порой это выходило у меня грубовато, Репин не раз поощрял меня к таким резким высказываниям.

«Я люблю Ваши замечания, если они едки и колки до обидности», — писал он, посылая мне свою новую рукопись.

И в другом письме по поводу своих корректур:

«Интересно Ваше острое и беспощадное мнение».

Сохранилось изумительное письмо Ильи Ефимовича к Стасову, где он резко упрекает знаменитого критика за излишние хвалы его таланту. Стасов в газетной статье восторженно приветствовал какое-то новое произведение Репина. Репин прочитал — и рассердился.

«А обо мне, знаете, мне даже обидно: что это Вы? Вы знаете, как я Вам верю и ценю Вашу правду!!!.. И вдруг я подумал: «что, если он начал стареть и всем хочет на закуску по конфетке подносить»? Ох, я видел уже накануне, как Вы кривите душою пред Ге. Что, если и мне Вы начинаете подслащивать? Ради бога, бросьте

[1] *Леонид Осипович Пастернак* (1862–1945) — портретист, автор знаменитых иллюстраций к роману Льва Толстого «Воскресение». Отец поэта Бориса Пастернака.

эту манеру — я ее ненавижу!.. Вас я люблю беспощадного, правдивого, могучего, такой Вы и есть...»[1]

Еще раньше он писал тому же Стасову:

«А рисунки мои Вы, пожалуйста, так не хвалите, а то я к Вам доверие потеряю, — можно ли хвалить такую дрянь?»

И о другом своем рисунке ему же:

«Вчера я хотел было взять [его] к Вам, да раздумал, он мне плохим кажется. Ведь это только полупомешанный Егоров хотел купить его у меня... я его образумил, конечно...»

И таков Репин был всегда.

Когда он написал портрет М. П. Мусоргского, Стасов приветствовал в пылкой статье это новое торжество русской живописи.

С тех пор прошло около девяноста лет, и каждое новое поколение зрителей присоединяется к восторженному отзыву Стасова. Ни йоты преувеличения в этом отзыве не было.

Но Репин рассердился и тут.

«...Мне эта статья не понравилась, — писал он Стасову в суровом письме, — она похожа на рекламу (?!), страдает преувеличенностью и сильным пристрастием».

Нельзя представить себе другого художника, который написал бы такое письмо влиятельному и неподкупно правдивому критику, выражающему свой восторг перед его дарованием.

Не похвал, а правды требовал Репин от критики.

В том письме, которое я цитировал выше, Илья Ефимович говорит, что его творческий труд доставляет ему то «радости до счастья», то «горести до смерти». Радости были, несомненно, огромны, радости мастера, полнокровно воплощающего в образах заветные мысли и чувства, но он переживал свое счастье незримо, в тиши мастерской, один на один со своими холстами, а «горести» терзали его у всех на виду, и он не переставал громко жаловаться на те муки, которые его искусство причиняет ему. Уже во время первого своего юбилея, когда исполнилось двадцать пять лет его творческой деятельности, он напечатал в газете письмо, где называл себя «страдальцем от неудовлетворительности своих произведений»:

«При встрече со своими картинами на выставках, в музеях я чувствую себя безнадежно несчастным»[2].

Над этим немало глумились в печати, но это было именно так. Здесь была его незаживающая рана. «...Все, что ни пишу, кажется

---

[1] *И. Е. Репин* и *В. В. Стасов.* Переписка. Т. 2, с. 167.

[2] «Новое время», 1896, № 7435.

плохим, тяжелым, нехудожественным», — признавался он Жиркевичу в девяностых годах[1].

И тогда же своей ученице Веревкиной:

«Приехав, я увидел, что все мое плохое, неудачное еще хуже стало».

И жаловался ей, что испытывает у себя в мастерской «разочарование. отчаяние и все те прелести в нашей деятельности, от которых можно повеситься»[2].

«Он страдал от неудовлетворенности, — вспоминает о нем передвижник Я. Д. Минченков, — как будто его давила какая-то тяжесть, которую и он, сильный, не мог с себя сбросить, не мог от нее разгрузиться.

— Не то, не то... — повторял Репин, стоя одиноко перед своей картиной, и лицо его принимало страдальческое выражение, в голосе слышалась досада, раздражительность»[3].

Так великолепна была всякий раз та картина, которую он хотел написать, что по сравнению с ней та, которая в конце концов была написана им, как бы ни была она замечательна, все же казалась ему неудачей.

«Несчастны те, у кого требования выше средств, — нет гармонии — нет счастья», — писал он Веревкиной в 1894 году. «...Кажется, начал бы учиться снова... если бы вообще человек мог сделать то, что он хочет. Увы, он делает только то, *что может*»[4].

К нему вполне применимы слова Некрасова о Белинском:

Не думал ты, что стоишь ты венца,
И разум твой горел, не угасая,
Самим собой и жизнью до конца
Святое недовольство сохраняя —
То недовольство, при котором нет
Ни самообольщенья, ни застоя...

«Святое недовольство» собой, томившее некогда Гоголя, Белинского, Некрасова, Чехова, было и для Репина пыткой.

Всякий раз, когда я сопровождал его в Русский музей, в Третьяковскую галерею, я видел, какую боль доставляет ему созерцание своих старых картин. Не замечая их достоинств, взыскательный мастер видел в них одни лишь недостатки и, кажется, будь его воля, снял бы их со стены, чтобы заново работать над ними.

---

[1] *И. Е. Репин.* Письма к писателям и литературным деятелям, с. 115.

[2] Художественное наследство. Репин. Т. 2, с. 209.

[3] *Я. Д. Минченков.* Воспоминания о передвижниках. М.—Л.: Художник РСФСР, 1959, с. 167, 168.

[4] Художественное наследство. Репин. Т. 2, с. 205.

Та же Веревкина вспоминает, как мучительно выказывал он недовольство собой, стоя в Русском музее перед своей картиной «Николай Мирликийский».

«...Мой порыв осекся, — сообщает она, — перед страдающим, неприязненным взглядом, которым он (Репин. — *К. Ч.*) смотрел на картину.

— Пойдемте, пойдемте! Ну, что тут стоять! — нетерпеливо оборвал он, и в этом внезапном раздражении я узнала его вечную болезненную неудовлетворенность своим творением.

Мы пошли в сторону Летнего сада... Илья Ефимович стал осыпать картину отрывистыми упреками: холодный фон не вяжется с яркостью первого плана... фигуры в толпе жидковаты... Святитель Николай заслонен громоздкостью палача.

— Ах, все надо было совсем иначе!!.. От себя не уйдешь...»[1]

Когда я в своих давних воспоминаниях о Репине описывал те нравственные муки, которые причиняло ему всегдашнее недовольство собой, многие отнеслись к моим словам недоверчиво. Но с той поры появилось немало мемуарных свидетельств, подтверждающих мои воспоминания. Т. Л. Щепкина-Куперник, например, повествует:

«Отправив свою картину на выставку, увидав ее среди других, [он] часто приходил в отчаяние. Убегал с выставки, торопясь так, что едва попадал в рукав шубы, и только нервно повторял:

— Не вышло... не нашел... О, о, о... как же это... не так надо было!»[2]

Ничего этого я, конечно, не знал, когда впервые посетил его «Пенаты». И поэтому можно представить себе, с каким изумлением услышал я у него в мастерской, как он рассказывает какому-то гостю:

— Сейчас приезжал ко мне один покупатель. Я его отговорил: «дрянь картина, не стоит покупать». Он и уехал.

Признаюсь, что его манера так непочтительно говорить о себе показалась мне в первую минуту чудачеством. Ведь ни одному из русских художников, кроме разве Брюллова, не выпадало при жизни столько великих успехов. Репину не было и тридцати лет, когда он написал «Бурлаков», и с тех пор почти каждая его картина воспринималась как событие русской общественной жизни. «Почему же он, — думал я, — не позволяет себе гордиться своими заслугами? Почему о своих картинах он говорит с такой горечью, с такими удрученными вздохами?»

---

[1] Художественное наследство. Репин. Т. 2, с. 191.

[2] Там же, с. 270.

Многим, поверхностно знавшим художника, чудилась здесь рисовка, игра. И только ближе познакомившись с ним, я увидел, что все его жалобы искренни, ибо горькое чувство недовольства собой было связано у него с самим процессом его повседневной работы. Каждая картина, особенно в последние годы, давалась ему с таким надрывным трудом, он столько раз менял, перекраивал, переиначивал в ней каждый вершок, предъявляя к себе при этом такие невыполнимые требования, что у него и в самом деле выдавались периоды, когда он ненавидел себя за свою «неумелость».

И все же я никак не мог привыкнуть к тому пренебрежительному тону, с которым он в письмах ко мне говорит о своем даровании.

«...Трудолюбивая посредственность много *ошибок* натворила...» — так говорил он о себе в письме от 31 января 1926 г.

«*Финские знаменитости*» все еще стоят у меня на мольберте, — писал он в том же письме, — и я, как вечно неудовлетворенная посредственность, погоняю свою старую клячу «*Россинанта*» вдогонку *кровных рысаков*...

Разумеется, кляча не выдрессируется и с большими годами работы в рысака. Этому никакие колдовства не помогут».

Вскоре после того, как я познакомился с ним, он рассказывал при мне о Ропете — безвкусном и аляповатом архитекторе:

— Ропет был похож на меня и лицом и фигурой, но (чрезвычайно характерное «но»! — *К. Ч.*) как он дивно, дивно рисовал!

«Боже мой, какая мерзость!.. — писал он об одном из своих ранних этюдов. — Особенно этот язык молнии и эта женщина в центре — вот гадость-то!..»[1]

И признавался в одном из интимнейших писем:

«Я даже скопировать ничего не могу своего — мне все мое кажется так плохо, что повторять — глупо»[2].

О своей картине «Пушкин на берегу Черного моря», написанной совместно с Айвазовским, он в первый же день моего посещения «Пенатов» высказался буквально в таких выражениях:

«Дивное море написал Айвазовский... И я удостоился намалевать там фигурку».

«Вообще о моем *таланте*, — писал он мне в 1927 году, — сколько помнится, всегда был спорный вопрос. И должен признаться, что и я сам был в числе *не признающих за собой таланта*. И теперь, когда на 83-м году жизни я с особой ясностью понимаю, что такое

---

[1] *И. Репин.* Далекое близкое, с. 167.

[2] Художественное наследство. Репин. Т. 2, с. 207.

талант, я припоминаю, что еще в Чугуеве в 1856 году своему брату двоюродному Ивану Бочарову я говорил уже трагически, что у меня нет таланта. Он слегка оспаривал, а я плакал внутри»[1].

Художнику Поленову он писал в 1899 году:

«Тебе ведь известна моя бездарность... сколько надо времени мне, чтобы чего-нибудь добиться, и сколько издыханий, чтобы что-нибудь, хотя разумное, одолеть... докорпеть...»[2]

При первом знакомстве с Репиным эта его особенность поразила меня больше всего.

В то время мне было неизвестно письмо, которое он еще в восьмидесятых годах, в самый разгар своей славы, написал одному литератору, выразившему свой восторг перед ним:

«Вы знаете, какой я простой, обыкновенный человек, а Вы ставите меня на такой грандиозный пьедестал, что, если бы я взлез на него, Вы сами расхохотались бы, увидев мою заурядную фигуру, вскарабкавшуюся так высоко...»[3]

«Заурядная фигура» — это он повторял о себе постоянно.

Беспримерная скромность мастера была по душе Льву Толстому, который говорил ему с сочувственным смехом:

«А вы все такой же малодаровитый труженик? Ха-ха! Художник без таланта? Ха! А мне это нравится, если вы действительно так думаете о себе»[4].

И все же, если бы я изобразил Репина только таким, я сказал бы о нем большую неправду. «Святое недовольство» собой далеко не всегда угнетало его; вообще он был человек очень сложный, в нем легко уживались противоречивые качества, и наряду с приступами мучительного неверия в свое дарование, наряду с этой упорной и раз навсегда усвоенной скромностью было в Репине где-то под спудом иное — глубоко затаенное гордое чувство, ибо не мог же он — наедине с собой, так сказать, в тайнике души — не сознавать всей огромности той исторической роли, которая сыграна им в русском национальном искусстве. Сознание это очень редко пробивалось наружу (словно на мгновение спадала завеса!), и лишь тогда мы могли убедиться, как несокрушима его безграничная вера в себя и в победительную силу своего дарования.

Я помню в октябре тринадцатого года он, весь какой-то праздничный, торжественный, безмерно счастливый, шествовал — именно шествовал! (словно под музыку!) — по залам Третьяков-

---

[1] Письмо от 29 апреля 1927 года.

[2] *И. Е. Репин.* Письма к художникам и художественным деятелям, с. 134.

[3] *И. Е. Репин.* Письма к писателям и литературным деятелям, с. 34.

[4] *И. Репин.* Далекое близкое, с. 376.

ской галереи, среди своих прославленных картин, а за ним в отдалении шла толпа почитателей — Иван Алексеевич Бунин, Муромцева, Шаляпин, Ермаков и другие, — и походка у него была очень уверенная, непохожая на его обычную поступь, и видно было, что он ощущает себя триумфатором, так что, надень кто-нибудь в эту минуту на его кудри лавровый венок, это никому не показалось бы странным. Таким я еще никогда не видел его. В тот день его картины и портреты были развешаны в Третьяковской галерее по-новому, в непривычных для него сочетаниях, и он разглядывал их новыми глазами, словно знакомился с ними впервые, и видно было, что они ему по сердцу.

Глядя на его триумфальное шествие, я невольно вспомнил те удивившие меня в первую минуту слова, которые за несколько дней до того мне довелось прочитать в рукописи его мемуаров, — о том, что с юности ему была присуща «тайная титаническая гордость духа»[1].

Мы только что видели немало примеров того, что эта «титаническая гордость» была у него действительно «тайной», глубоко запрятанной, и только в особых случаях, как теперь в Третьяковке, становилась на мгновение явной. Без этой гордости, без веры в себя, в свое призвание, в свой творческий путь Репин не стал бы тем Репиным, какого мы привыкли любить как бойца и новатора. Несмотря на мучительные — и такие частые — приступы жгучего недовольства собой, на вечные свои «сокрушения» о мнимых неудачах и провалах, он в тайниках своей личности хранил незыблемую веру в себя, и всякий раз, когда враждебные «веяния» подвергали его веру испытаниям, она обнаруживалась во всей своей силе.

Этих испытаний выпало на его долю немало, но не было случая, чтобы он поддался их воздействию.

Когда, например, ему стало известно, что Стасов резко осудил его картину «Царевна Софья» и что критик считает ошибочным путь, приведший Репина к созданию этой картины, Репин с гневом восстал против его приговора и, обычно такой мягкий, уступчивый, здесь не сделал ни малейшей уступки и не выразил никаких «сокрушений». Стасов обрушился на картину в печати. Но и это не повлияло на Репина, и, хотя он очень любил переделывать свои композиции, дополнять их, исправлять, «кочевряжить», в этой картине он не изменил ни единой черты, потому что и здесь, как везде, следовал собственному своему убеждению, даже наперекор самым авторитетным ценителям.

---

[1] *И. Репин.* Далекое близкое, с. 220.

Всю жизнь он чутко прислушивался ко всем советам и оценкам своего любимого Стасова, но еще в юные годы заявил ему в гордом письме:

«А знаете ли, что в Петербурге все... прямо говорят мне, что я весь под влиянием В. Стасова. Пусть говорят, что хотят, думайте и Вы, как Вам угодно, а я Вам скажу, что я под своим *собств*[*енным*] *влиянием* уж давно»[1].

«Собственное свое влияние» он ставил превыше всего. Вспомним хотя бы историю с его «Запорожцами». Когда картина вполне определилась и считалась законченной, он неожиданно для всех уничтожил в ней одну из наиболее выразительных и ярких фигур и заменил ее безликой фигурой, которая отвернулась от зрителя и стоит к нему спиной, накинув на плечи самую, казалось бы, неживописную свитку (кирею́), или, как выражались возмущенные критики, «серый больничный халат».

Поднялись крики, что он испортил картину, погубил ее, разрушил ее красоту. Особенно громко кричали об этом такие влиятельные в ту пору ценители, как известный беллетрист Григорович и редактор-издатель распространеннейшего «Нового времени» Суворин.

Репин ответил им непреклонно и твердо:

«Я знаю, что я в продолжение многих лет, и прилежных, довел наконец свою картину до полной гармонии в самой себе, что редко бывает, — и совершенно спокоен. Как бы она кому ни казалась — мне все равно. Я теперь так хорошо понимаю слова нашего гения:

Ты им доволен ли, взыскательный художник?

А я к себе очень взыскателен...». «И теперь хотя бы 1 000 000 корреспондентов «Times» разносили меня в пух и прах, я остался бы при своем; я глубоко убежден, что теперь в этой картине не надо [ни] прибавлять, ни убавлять ни одного штриха»[2].

Совершенно справедливо писала мне о Репине Наталья Борисовна: «Он может поддакивать каждому вашему слову, но если он скажет «*нет*», тут уж вы ничего не поделаете».

Ибо только на поверхностный взгляд он казался таким покладистым, уступчивым, мягким. На самом же деле он всегда и во всем был верен своей внутренней правде и резко отметал от себя то, что так или иначе противоречило ей. Даже Лев Толстой оказался бессилен покорить его своему обаянию. Правда, Репин в

[1] *И. Е. Репин* и *В. В. Стасов*. Переписка. Т. 1, с. 140.

[2] *И. Е. Репин*. Письма к писателям и литературным деятелям, с. 80 и 82.

своих воспоминаниях пишет, что в присутствии Льва Николаевича он, «как загипнотизированный», мог «только подчиняться его воле» и что всякое положение, высказываемое Львом Николаевичем, казалось ему в ту минуту бесспорным, — среди близких Толстому людей не было другого человека, который так страстно и упорно боролся бы с толстовским аскетизмом, толстовским непротивлением злу, толстовским утилитарным подходом к искусству. Для всякого, кто внимательно вчитается в статью Репина «Николай Николаевич Ге», станет ясно, что вся она выражает собой протест против влияния теорий толстовства на творческую деятельность Ге.

«К аскетизму я не способен, — писал Репин в 1891 году одной из дочерей Льва Толстого, заявляя этим свою независимость от яснополянской морали. — Жизнь так прекрасна, широка, разнообразна, меня так восхищают природа, дела человека, искусство, наука!»

«Довольно непротивления! — воскликнул Репин в одной из статей о Толстом. — Да здравствует бессмертный гений жизни!»

Теперь, когда напечатаны его письма к Черткову и к Татьяне Львовне, дочери Льва Николаевича, стало очевидно, что, несмотря на тридцатилетнее дружеское общение с Толстым, этот пламенный поклонник Толстого-художника при всем своем благоговении перед его нравственной личностью ни разу не поддался его морально-аскетической проповеди, ибо всегда и во всем шел своей собственной, репинской, самобытной дорогой.

Вы могли встречаться с ним из года в год, не подозревая, что за его мягкой и благодушной улыбкой таится такая несокрушимая сила характера. Случилось ему, например, в девяностых годах выступить в печати с одной небольшой статьей, за которую он подвергся неистовой травле газетных писак. Его любимый ученик В. А. Серов тогда же написал ему письмо, где выражал пожелание, чтобы он воздерживался от таких выступлений. Репин сердито ответил:

«Сколько бы ни писали мне умных назиданий, все это — как к стене горох... Если бы ты за неделю раньше пришел ко мне с целью удержать меня от этой «бучи» и все будущее изрек передо мною, я все-таки сделал бы по-своему, потому что жить можно только своим темпераментом и своим умом, какой есть»[1].

И здесь была его величайшая сила — в такой целеустремленной настойчивости, ибо даже его дарование было бы бесплодно и

[1] *И. Е. Репин.* Письма к художникам и художественным деятелям, с. 110.

немощно, если бы оно не опиралось на его несгибаемый, волевой и упорный характер.

Этот характер раскрылся предо мной во всей мощи, когда в Третьяковской галерее исступленный маньяк Балашов накинулся на его картину «Иван Грозный и сын» и исполосовал ее сапожным ножом.

Я узнал об этом страшном событии так: в третьем часу дня в январе принесли мне из «Пенатов» записку от жены Репина, Натальи Борисовны, на каком-то шершавом и рваном клочке.

«Сейчас телефонировали из «Биржевки», — писала Наталья Борисовна, — что один сумасшедший в Москве пробрался к картине «Грозный» и изрезал ее ножом. Боже мой, такое чувство у меня, будто по телу режут ножом. Придите хоть на минуту...».

Со слезами в горле, потрясенный, я сейчас же помчался в «Пенаты», как бегут к больному или раненому, ясно представляя себе, что Репин совершенно раздавлен этой свалившейся на него страшной бедой.

— Будто по телу ножом! — сказала Наталья Борисовна, выйдя мне навстречу в прихожую.

Даже у Хильмы, домашней работницы, было похоронное выражение лица. Репин сидел в столовой, и так странно было видеть его в эти часы не в мастерской, не с кистями в руках. Я вбежал к нему запыхавшись и начал бормотать какие-то слова утешения, но уже через секунду умолк, увидев, что он совершенно спокоен. Он сидел и ел свой любимый картофель, подливая в тарелку прованское масло, и только брезгливо поморщился, когда Наталья Борисовна опять повторила свое: «Будто по телу ножом».

Он был уверен тогда, что картина истреблена безнадежно, он еще не знал, что есть возможность реставрировать эту картину, и все же ни словом, ни жестом не выдал своего великого горя.

Чувствовалось, что к этому спокойствию он принуждает себя: он был гораздо бледнее обычного и его прекрасные, маленькие, стариковские, необыкновенно изящные руки дрожали мельчайшей дрожью, но его душевная дисциплина была такова, что он даже говорить не захотел о происшедшем несчастье.

Он так ненавидел всякие жалобы, охи и ахи, свойственные дряблым натурам, что из всех нас был в ту минуту единственным, кто не выказывал наружу никакого волнения.

Вскоре оказалось, что не я его, а он утешает меня.

— Вот вам тарелка, — сказал он, — нечего хныкать. Садитесь и кушайте.

И стал с преувеличенным интересом расспрашивать о каких-то посторонних вещах.

— Не волнуйтесь и ешьте! — повторил он даже как будто сердито. — Ведь простынет.

А Наталья Борисовна билась над телефоном, висевшим у него в кабинете, стараясь связаться в Москвой. Но из допотопного телефона среди какого-то хриплого лая вылетали лишь отдельные слова, которые из-за отсутствия логической связи казались еще более пугающими.

Репин издали тревожно прислушивался к этому телефонному шуму и, когда Наталье Борисовне удалось наконец получить от редакции «Русского слова» подтверждение утренних сведений, тотчас же ушел собираться в дорогу, все такой же внешне спокойный и бодрый. Тщательно переоделся, аккуратно уложил небольшой чемодан и взял с собой дорожный ящик с красками. Я сопровождал его до станции Оллила и оттуда в поезде до Питера. В вагоне оказался виолончелист Цезарь Пуни, говорливый старик, и Илья Ефимович тотчас же стал оживленно беседовать с ним, ни словом не упоминая о своей катастрофе, хотя лицо у него было как мел и руки дрожали по-прежнему.

В Петербурге, на вокзале, лишь только мы покинули вагон, мне показалось, что Илье Ефимовичу трудно идти — он все еще был мертвенно-бледен, — и я хотел взять его под руку, но он порывисто шагнул от меня прочь, поднял плечи и преувеличенно бодрой походкой направился к выходу, навстречу беде. Так и не принял ни от кого ни утешения, ни помощи.

Катастрофа с его картиной потрясла всю Москву.

Попечитель Третьяковской галереи, известный живописец Игорь Грабарь, поставил перед собой задачу — восстановить картину в прежнем виде.

Это казалось немыслимым — так огромны были раны, нанесенные ей.

Но талантливый специалист-реставратор при ближайшем участии Грабаря применил к ней особые, строго научные методы, и картина возродилась к новой жизни. От ее увечий не осталось и следа. Москвичи были счастливы. 27 октября 1913 года в ресторане «Прага» в Москве состоялось чествование Репина. Чествование было интимное, тихое. Собрались ближайшие друзья — писатели, художники, артисты во главе с Шаляпиным и Буниным. Шаляпин приветствовал Репина с почтительной сыновней любовью. Вообще речи были задушевные, без напыщенной фальши. Репин так и светился торжественной, праздничной радостью. Но когда мы в вагоне, в отдельном купе, ехали вместе с ним из Москвы, он ни единым словом не упомянул о своих московских триумфах и все время говорил о другом — главным обра-

зом о том, как великолепен Шаляпин. Говорил немногословно и вдумчиво, перемежая свои восклицания долгими паузами:

— Откуда у него эти гордые жесты?.. и такая осанка?.. и поступь?.. Вельможа екатерининских времен... да! А ведь пролетарий, казанский сапожник... Кто бы мог подумать! Чудеса!

И, достав из кармана альбомчик, начал тут же, в вагоне, — по памяти — набрасывать шаляпинский портрет. И ни звука о себе, о своем торжестве, о только что пережитых треволнениях. Когда же я делал попытку хоть издали перейти к этой теме, он хмурился, отмалчивался и снова переводил разговор на другое. Суровый контроль над собой не покидал его ни в горе, ни в радости.

VII. НАТАЛЬЯ БОРИСОВНА НОРДМАН

На предыдущих страницах не раз упоминается имя второй жены Репина — Натальи Борисовны, которая в то время, когда я познакомился с ним, занимала в «Пенатах» очень заметное место. В те годы, в 1907—1910-м, она и Репин были неразлучны: художник проводил с ней все свое свободное время, писал и рисовал ее портреты, восторженно говорил о ее дарованиях и вообще, как говорится, души в ней не чаял. Я не помню случая, когда бы он уезжал без нее куда-нибудь на концерт или в гости. Она сопровождала его и в Ясную Поляну — к Толстому, и в Москву — к Сурикову, Остроухову, Васнецову и другим его близким друзьям.

В мемуарной литературе о Репине принято трактовать эту женщину как чудачку дурного тона, которая внесла в биографию Репина много крикливой и мелочной суеты.

Но я близко наблюдал ее жизнь в течение нескольких лет и, хотя не могу опровергнуть вынесенный ей приговор, все же считаю своим долгом по мере возможности хоть отчасти защитить ее память.

Первая семья Репина по своей некультурности проявляла мало интереса к его творчеству, а Наталья Борисовна уже с 1901 года стала собирать всю литературу о нем, составила ценнейшие альбомы с газетными вырезками о каждой его картине. Кроме того, он не раз повторял, что одной из своих наиболее блестящих удач — композицией «Государственного Совета» — он всецело обязан Наталье Борисовне: она приняла к сердцу те трудности, которые он встретил при написании этой картины, и помогла ему своими советами, а также сделанными ею фотоснимками. Заведенные ею знаменитые среды в «Пенатах» имели немало хорошего: они давали Репину возможность сосредоточенно работать

во все прочие дни, не боясь никаких посетителей (ибо к среде приурочивались также и деловые свидания). Вообще она внесла в его жизнь немало полезных реформ, о которых он нередко упоминал с благодарностью.

Репин всегда тяготел к образованным людям, а Наталья Борисовна знала три языка, разбиралась и в музыке, и в скульптуре, и в живописи — недаром он любил посещать в ее обществе всякие концерты, вернисажи и лекции. Была она то, что называется светская женщина (он познакомился с ней у княгини Тенишевой), но постоянно заявляла себя демократкой, и это тоже не могло не привлечь к ней симпатий Ильи Ефимовича.

А главное — она была трудолюбива и деятельна, и Репин, всегда возмущавшийся паразитарной праздностью своей первой семьи, высоко оценил труженичество Натальи Борисовны.

Но все ее душевные качества были истрачены зря из-за трех фатальных недостатков, которые, в сущности, и погубили ее.

Во-первых, по всему своему душевному складу это была ярая сектантка. Всегда ей было необходимо фанатически веровать в какой-нибудь единственный рецепт для спасения людей и громко проповедовать этот рецепт как панацею от всех социальных недугов.

Одно время она была боевой суфражисткой и сделала свой феминизм религией. Потом стала проповедовать «раскрепощение прислуги». Потом — вегетарианство. Потом — кооперативную организацию труда, воспринятую как Евангелие жизни. Потом отвары из свежего сена в качестве здоровой, питательной пищи. Потом так называемый «волшебный сундук», то есть ящик, обшитый подушками и набитый сеном. «Волшебный сундук» был своеобразным термосом: он сохранял пищу горячей в течение целого дня. И т. д., и т. д., и т. д.

Все это было нелепо, но — искренне. Она свято верила во все свои новшества и первая становилась их жертвой. Когда она восстала, например, против шуб и мехов, составлявших, как она выражалась, «привилегию зажиточных классов», она в самый лютый мороз облеклась в какое-то худое пальтишко, подбитое сосновыми стружками, и уверяла, что ей гораздо теплее, чем нам, закутанным в «шкуры зверей»: ведь дают же стружки тепло, когда мы сжигаем их в печке. Эта «сосновая шуба» принесла ей простуду, а супы из сена — малокровие. Из румяной, осанистой женщины со свежим и круглым лицом, какой она была за несколько лет до того, она стала такой худосочной, что казалась воплощением чахотки. Вегетарианство ее было очень суровое: она не ела яиц, не пила молока.

Таким образом, нельзя сомневаться, что в ее проповеди не было и тени лукавства. Но слишком уж криклива была ее проповедь — и в достаточной мере бестактна. В том-то и заключался второй недостаток Натальи Борисовны, что при всей своей преданности великому человеку, с которым связала ее судьба, она не находила полного удовлетворения в том, чтобы служить его славе. У нее у самой была слишком колоритная личность, которая никак не могла стушеваться, а напротив, по всякому поводу жаждала заявить о себе. Наталья Борисовна даже не пыталась отделить свое имя от Репина, и он оказался замешанным во все ее кулинарные и прочие новшества. Я слышал своими ушами в Крыму, в санатории, как, получив известие, что Репин скончался, одна вдова профессора, старуха, сказала другой:

— Тот самый, что сено ел.

Услышав эту чудовищную характеристику Репина, я, конечно, не мог не подумать, что в подобной его репутации виновата, в сущности, Наталья Борисовна. Вся желтая пресса — «Петербургская газета», «Петербургский листок» и «Биржевка» —включала ее чудачества в число своих излюбленных сенсаций, главным образом потому, что могла пристегнуть к ним его знаменитое имя.

Розанов так и написал в одном пасквиле, что эта женщина «проглотила» Репина всего целиком.

«Много раз, — говорит в своей книге С. Пророкова, — описывались смехотворные подробности быта «Пенат» (то есть быта, устроенного Натальей Борисовной. — *К. Ч.*). Всюду висели объявления, плакаты, которые призывали гостей заниматься самообслуживанием, вроде: «Не ждите прислуги, ее нет», «Все делайте сами», «Дверь заперта».

Гость читал: «Ударяйте в гонг, входите и раздевайтесь в передней». Исполнив это предписание, гость наталкивался на следующее объявление: «Идите прямо» — и оказывался в столовой со знаменитым круглым столом, на котором вертелся круг, заменяющий, по мысли хозяйки, обслуживание прислуги. Здесь на особых полочках были положены разные яства, а в ящики складывалась грязная посуда. По очереди за столом разливали суп разные люди, на кого выпадет жребий. Не умеющего сладить с этой сложной обязанностью штрафовали, заставляли тут же экспромтом произносить речь, обязательно с присутствием какой-нибудь интересной идеи.

Можно один раз разыграть для смеха такую комедию. Но когда спектакль продолжается всю жизнь, он прискучивает... Прислуга в доме жила, не могли же все эти многочисленные блюда, приготовленные из сена, и котлеты из овощей появиться на сто-

ле по мановению руки хозяйки «Пенат», и не она сама после разъезда гостей мыла посуду. Все это делала прислуга, и только внешне дело изображалось так, что обходились без посторонней помощи»[1].

Наталье Борисовне и в голову не приходило тогда, что она наносит ущерб имени Репина. Она была уверена, что пользуется этим именем отнюдь не для собственных выгод, а исключительно ради пропаганды благотворных идей, которые должны принести человечеству счастье. Но, приняв газетную шумиху за славу, она мало-помалу дала волю своему честолюбию, очевидно, не удовлетворенному в юности. Ей понравилось быть модной фигурой, и тут же сказался третий ее недостаток — напыщенный и вычурный вкус. Эти «храмы Изиды», «Шехерезады», «Прометеи», «сестрицы», «тамтамы» (так назывался гонг, заменявший в «Пенатах» звонок), и «кооперативные восторги», и «бифштексы из клюквы» до такой степени не гармонировали с простым, безыскусственным репинским стилем, что казались каким-то чужеродным наростом на биографии Репина.

Все это так, но я должен признаться, что мне, несмотря ни на что, было жалко ее так напрасно погибшую силу. В сущности, это была не злая и не глупая женщина. Вечно она хлопотала о каких-то сиротах, вечно помогала голодным курсисткам, безработным учительницам, о чем свидетельствуют многие ее письма ко мне. Самое лучшее, что можно сказать о ней: она часто была непохожа на свои брошюры и памфлеты. Она читала мне отрывки из своего дневника, посвященные главным образом Репину и его окружению (1903—1909), и я был удивлен ее талантливостью: столько здесь было зоркого и меткого юмора, столько свежей женской наблюдательности. Да и в прочих ее писаниях чувствуется что-то не совсем безнадежное. Написала она немного, так как стала писательницей лишь на сороковом году жизни. В 1901 году вышла в свет ее повесть «Эта» с иллюстрациями Ильи Ефимовича. В 1904 году — «Крест материнства», тоже с его иллюстрациями. В 1910 году — «Интимные страницы». Писала она также и пьесы. Для постановки этих пьес Илья Ефимович приобрел на станции Оллила здание дачного театра — в сущности, обширный деревянный сарай, который Наталья Борисовна назвала «Прометей». Пьесы ее, поставленные в этом сарае, конечно, не делали сбора[2], но бездар-

[1] *С. Пророкова.* Репин, с. 317.

[2] «Прометей» запомнился мне тем, что там выступал молодой Маяковский; однажды на подмостках «Прометея» исполняла какую-то пьесу труппа Вс. Э. Мейерхольда, приехавшая вместе с ним из Териок.

ными их никак невозможно назвать. Словом, в качестве ближайшего соседа Натальи Борисовны, наблюдавшего ее несколько лет изо дня в день, я считаю себя вправе настаивать, что личность ее не исчерпывалась ни «волшебными сундуками», ни «супами из сена», а тому, кто захочет осуждать ее за причуды и вычуры, все же не мешало бы вспомнить, что она заплатила за них своей жизнью.

Благородство своего отношения к Репину она доказала тем, что, не желая обременять его своей тяжкой болезнью, ушла из «Пенатов» — одна, без денег, без каких бы то ни было ценных вещей, — удалилась в Швейцарию, в Локарно, в больницу для бедных. Там, умирая на койке, она написала мне письмо, которое и сейчас, через столько лет, волнует меня так, словно я получил его только что.

«Какая дивная полоса страданий, — писала мне Наталья Борисовна, — и сколько откровений в ней: когда я переступила порог «Пенатов», я точно провалилась в бездну. Исчезла бесследно, будто бы никогда не была на свете, и жизнь, изъяв меня из своего обихода, еще аккуратно, щеточкой, подмела за мной крошки и затем полетела дальше, смеясь и ликуя. Я уже летела по бездне, стукнулась о несколько утесов и вдруг очутилась в обширной больнице... Там я поняла, что я никому в жизни не нужна. Ушла не я, а принадлежность «Пенатов». Кругом все умерло. Ни звука ни от кого».

От денег, которые послал ей Илья Ефимович, она отказалась. Мы, друзья Ильи Ефимовича, попытались было уверить ее, будто ей следует гонорар за первое издание репинской книги, вышедшей некогда под ее номинальной редакцией. Но она не приняла и этих денег.

«...Не могу себе представить, — писала она мне из того же Локарно, — какое я имею к ней (к книге. — *К. Ч.*) отношение, что за книга и об чем меня спрашивают. Вам представить легко, как я далека от вопросов издательства и как я изумлена таким странным явлением...

Написала стихи при 40 градусах «Песня бреда»... Ужасная вещь, от которой по спине холодно. Однако пора».

Через месяц она скончалась, в июне 1914 года, и по той грусти, которую я испытал, когда дошла до меня скорбная весть, я понял, что, несмотря на все ее причуды и странности, в ней было немало такого, за что я любил ее.

Репин побывал у нее на могиле в Швейцарии, съездил в Венецию и, вернувшись в Куоккалу, поручил хозяйство своей дочери Вере Ильиничне. Память Натальи Борисовны он почтил небольшой статейкой, написанной в его обычном дифирамбическом

стиле. Возможно, что он и тосковал по умершей, но самый тон его голоса, которым он в первую же среду заявил посетителям, что отныне в «Пенатах» начнутся другие порядки, показывал, как удручали его в последнее время порядки, заведенные Натальей Борисовной. Раньше всего Илья Ефимович упразднил вегетарианский режим и по совету врачей стал есть в небольшом количестве мясо. Из передней был убран плакат: «Бейте весело в тамтам!» —и, сажая гостей за стол, художник с каким-то даже облегчением сказал:

— Теперь мы можем садиться как вздумается...

Только на чайном столе еще долго стояла осиротевшая стеклянная копилка, куда прежние гости «Пенатов», присужденные к штрафу за нарушение какого-нибудь из запретов Натальи Борисовны, должны были опускать медяки. Теперь эта копилка стояла пустая, и все сразу позабыли о ее назначении...

VIII. «БРАТЬЯ ПО ИСКУССТВУ»

Зима 1914/15 года памятна мне потому, что начиная с ноября Репин в эту зиму, то есть вскоре после смерти Натальи Борисовны, много рассказывал нам об Айвазовском, Верещагине, Васнецове, Шишкине, Сурикове, Поленове, Чистякове и других замечательных людях, с которыми он, по его выражению, «побратался» на службе родному искусству.

Это происходило каждое воскресенье на моей маленькой даче за чайным столом — от шести до десяти часов вечера. Слушая рассказы Ильи Ефимовича, я всегда сожалел, что в комнате, кроме меня, нет по крайней мере еще тысячи слушателей.

Рассказывал он без начала и конца, отрывчато, хаотично, перебивая себя самого, но каждый, кого вспоминал он, становился живым, осязаемым, будто сидел рядом с нами за тем же чайным столом. Мне и сейчас кажется, что я был лично знаком с Айвазовским, — так жизненно изобразил его Репин в своем беглом и бессвязном рассказе. Я слышал глухой, самоуверенный голос этого «восточного деспота», видел его ленивую, важную поступь, его холеные, «архиерейские» руки.

В то время я уже больше года был редактором репинских мемуаров, еще не готовых к печати, и естественно, что в конце каждого такого воскресного вечера снова и снова приступал к Илье Ефимовичу с просьбами, чтобы он тотчас же записал свой рассказ. К сожалению, он не успел записать: помешала война, поме-

шали другие работы. Так и осталась ненаписанной превосходная книга, вторая часть его «Далекого близкого».

В этих рассказах Репина о его собратьях-художниках, особенно о Васнецове, Поленове, Сурикове, сказалось особенно ярко его всегдашнее умение отрешиться от себя самого и сочувственно переживать чужую жизнь.

Казалось бы, с первых же лет своей юности Репин до того был поглощен своим собственным творчеством, что не имел ни времени, ни сил вникать в творческие тревоги и радости других живописцев.

Но из его воспоминаний я всякий раз убеждался, как взволнованно и зорко следил он в течение десятков лет за всеми событиями их творческой биографии, словно сам был соучастником их многолетних трудов. Впрочем, так оно и было в действительности. Какую бы картину ни писал тот или иной из товарищей Репина, Репин был его верным союзником. Сохранилось одно его письмо к известному передвижнику Василию Максимову, которое кажется мне образцом его благородной заинтересованности в художественных успехах товарища. Письмо написано в 1881 году, то есть в эпоху наибольшего расцвета репинского творчества.

Максимов был видный художник, но, конечно, Репин рядом с ним великан. И все же Максимов для Репина «брат по искусству», и Репин пишет ему как брату о той картине, которую Максимов прислал на передвижную выставку в Москву:

«...Любезный брат мой по искусству, Василий Максимович... Картину твою я покрою [лаком] завтра или послезавтра. Ты много ее поработал, особенно пейзаж теперь очень хорош. У мужика глаз очень синь, выходит из общего огненного тона... Прости, как близкому другу, я не могу не сказать тебе всего, что думаю».

Репин не отделывается пустыми хвалами, за которыми чаще всего скрывается равнодушие, — он искренне болеет неудачей своего «брата» и «друга». Он говорит ему в том же письме:

«Брось ты фантастические сюжеты, освещения, комические пассажи, бери просто из народной жизни, не мудрствуя лукаво, *бытовые сцены*, в которых ты соперника не имеешь; смотри на свою «Свадьбу» и «Раздел», и спасен будешь и мзда твоя будет многа на земле и на небе, если хочешь».

Он так заботится об усовершенствовании произведений Максимова, что позволяет себе (опять-таки братски и дружески) откровенно упрекать его в скудости творчества:

«Послушай, ведь ты мало работаешь. За весь год одну картинку, с одной фигурой... Тебя бить следует. Выезжай же поскорей в

деревню и пиши прямо с натуры картину и чтобы она к октябрю была совсем готова».

Желая принять участие в написании этой будущей картины Максимова, прибавляет:

«И пиши мне, пожалуйста, и про сюжет и про ход дела. Ведь это, брат, безобразие. Ты как-то нравственно *захирел*, это скверно, подбери поводья, дай шпоры своему боевому коню...»[1].

Ни к кому из своих товарищей не знал он ни недоброжелательства, ни зависти. Я видел его вместе с Похитоновым, Суриковым, Поленовым, Ильей Остроуховым и всегда восхищался пылкостью его дружеских чувств. И как восторженно он говорил о них после свидания с ними!

Когда Стасов выразил в печати свое восхищение репинским портретом Мусоргского и обошел молчанием выставленную тогда же картину Сурикова, Репин написал ему с упреком: «Одного не могу я понять до сих пор, как это картина Сурикова «Казнь стрельцов» не воспламенила Вас!»[2]

И через три недели опять:

«А более всего я сердит на Вас за пропуск Сурикова. Как это случилось... вдруг пройти молчанием такого слона!!! Не понимаю — это страшно меня взорвало»[3].

Но в обывательских кругах постоянно твердили о тайном соперничестве Репина с Суриковым, о той зависти, которую они будто бы питали друг к другу. Я как-то написал об этом Репину. Он ответил мне обширным письмом:

«...А про Сурикова — удивляюсь вашим сомнениям относительно наших отношений — ведь вы же сами свидетель: в «Княжьем дворе» при вас же мы чуть не больше недели жили, видались, обедали и чаевали в 4 часа. Какого еще вам свидетельства? И что можно придумать к нашим старотоварищеским отношениям? Даже, подумав немного, я бы окрестил наши отношения — казаческим *побратимством*. Были моменты, когда он даже *плакал* (человек сентиментальный сказал бы: на моей груди). Он плакал, рассказывая о моменте смерти своей жены, слегка положив руку на мое плечо. Словом, более близких отношений у меня не было ни с одним товарищем...»[4]

«Казаческое побратимство» связывало Репина со всеми товарищами, начиная с Федора Васильева, но к Сурикову он всегда ис-

---

[1] *И. Е. Репин*. Письма к художникам и художественным деятелям, с. 39.
[2] *И. Е. Репин* и *В. В. Стасов*. Переписка. Т. 2, с. 60.
[3] Т а м ж е, с. 63.
[4] Письмо от марта 1926 г. (без числа).

пытывал особое чувство приязни, может быть, именно оттого, что и по своему творчеству и по своему душевному складу они были полярно противоположны друг другу.

«Распрей никаких и никакого антиподства между нами не было... — писал мне Репин в другом, более раннем письме. — Как мне, так и ему [Сурикову] многое хотелось выслушать и спросить друг друга по поводу наших работ, которые поглощали нас; и бесконечные вопросы так и скакали перед нами и требовали ответов. И все это на дивном фоне великих шедевров — то есть, конечно, в воображении, — которые окружали нас, излюбленные, бессмертные, вечные. Мы *много* видели, горячо любили искусство и были постоянно, как в концерте, окружены — один за другим — проходившими перед нашими глазами дивными созданиями *гениев*...»

В том же письме Репин писал:

«...Когда мы [с Суриковым] жили в Москве (от 1877—1882). Я — Смоленский бульвар, он — *Зубово*. Это очень близко, и мы видались всякий день (к вечеру) и восхищались *Л. Н. Толстым* — он часто посещал нас (все это по-соседски было: Толстые жили в *Денежном переулке)*. И я еще издали, увидев его, Сурикова, идущего мне навстречу, я уже руками и ногами выражал ему мои восторги от посещения великого Льва: тут нами припоминалось всякое слово, всякое движение *матерого художника*...

Например, он сказал, глядя на моего запорожца, сидящего за столом: «А интересно, — как это на рукаве на локте, где у них прежде всего засаливались рукава?» От восторга — от этого его вопроса мы готовы были кататься по бульвару и, как пьяные, хохотали; при этом Суриков, как-то угнувшись, таинственно фыркнул, скосив глаза мне»[1].

Репин принимал живое участие и в творческих исканиях Сурикова. Когда Суриков писал свое «Утро стрелецкой казни», Репин вместе с ним выходил «на охоту за типами» для этой картины.

«Ну и посчастливилось не раз!..—вспоминал он в письме ко мне. — Москва богата этим товаром. Кузьма, например. Суриков его обожал и много, много раз писал с него. Это самая выдающаяся фигура в «Казни стрельцов». Потом ездили искать внутренность избы для Меншикова[2]; и вместе (то есть я за компанию) писали этюд (этот этюд у меня) на Воробьевых горах»[3].

Стремясь побудить своего «побратима» усовершенствоваться

---

[1] Письмо от 18 марта 1926 года.

[2] То есть для картины Сурикова «Меншиков в Березове».

[3] Письмо от 18 марта 1926 года.

в технике рисунка, Репин специально для него затеял было (тогда же, в Москве) совместные занятия рисованием.

Принимая близко к сердцу успехи каждого из «братьев по искусству», Репин переживал их неудачи, как свои.

В этом отношении характерен тот эпизод, о котором повествует художник И. И. Бродский в своей книге «Мой творческий путь». Я присутствовал при этом эпизоде.

В мастерской Репина, в «Пенатах», Бродский начал писать портрет Ильи Ефимовича. Работа Бродского на первых порах очень понравилась Репину.

Но второй сеанс оказался, по признанию самого автора, большой неудачей. Бродский в тот день был нездоров, утомлен и, как мне показалось, расстроен.

Он писал по-сухому — неуверенно, дрябло. Когда Репин взглянул на портрет после этого второго сеанса, он застонал, как от физической боли.

— Что вы сделали? Ах, что вы сделали?

Вся прелесть первого наброска исчезла, и, сознавая это, Бродский удрученно молчал. Уже наступили сумерки. А в этот вечер мы все вместе должны были пойти на какой-то спектакль, который устраивался в дачном театрике Цезаря Пуни. Артисты давно уже пригласили Репина на этот спектакль, он обещал прийти и теперь, чтобы не обидеть артистов, должен был сдержать свое слово. Обычно наши общие экскурсии в театр, в кино, на картинные выставки бывали очень оживленны и веселы, но на этот раз и Репин, и Бродский были так опечалены, словно случилось несчастье. Некоторое время Репин тщательно старался увлечься тем, что происходило на сцене, но в самый разгар спектакля вдруг схватил Бродского за руку и вывел его из театра.

«Держа по-прежнему меня за руку, — вспоминает художник, — Илья Ефимович быстро зашагал по направлению к своему дому. Я еле поспевал за ним. Когда мы очутились у него в мастерской, было уже темно, он нервно зажег керосиновую лампу, вмиг достал мой портрет, раздобыл вату и скипидар и тотчас же начал смывать все, что я сделал в этот день.

— Того, что было, — не восстановишь, но это лучше, чем то, что вы сегодня сделали, — сказал он и опять стал ругать меня, но потом успокоился и как бы помирился со мной»[1].

Сидя в театре, он мучился мыслью, что «собрат художник» у него на глазах испортил талантливо начатую картину, и не успокоился, пока не помог ему преодолеть неудачу.

---

[1] *И. И. Бродский.* Мой творческий путь, с. 77.

Заговорив об отношении Репина к Сурикову, я вспоминаю такой удивительный случай. Один из гостей Репина, адвокат, беззаботный по части живописи, произнес за обедом тост, который закончил такими словами:

— Да здравствует *Иван* Ефимович Репин, автор гениальной картины «Боярыня Морозова»!

Илья Ефимович тотчас же чокнулся с ним.

— Присоединяюсь к вашему тосту всем сердцем! Я тоже считаю «Морозову» гениальной картиной и был бы горд, если бы написал ее я, а не Суриков.

Оратор даже не догадался, что ему следовало провалиться сквозь землю, и победоносно глядел на присутствующих.

В 1927 году В. Д. Поленов получил звание народного художника. По этому случаю в каком-то журнале, кажется в «Красной ниве», был напечатан его чрезвычайно похожий портрет (фотография). Я вырезал этот портрет и послал его Репину. Он ответил горячим письмом:

«Дорогой Корней Иванович! Обнимаю, целую Вас за... *портрет Поленова*. Как красив еще этот мой ровесник... Поздравляю! Поздравляю его всей душой *Народным художником!!!* Портрет его — это прямо с исторической картины Рембрандта. Очень, очень обрадовали меня...»[1]

IX. РЕПИН В «ЧУКОККАЛЕ»

Весной с моря налетел ураган и повалил в «Пенатах» большую сосну. Сосна упала возле «Храма Изиды» и загородила собой тропинку. Когда ураган утих, мы вместе с соседским садовником и какими-то молодыми людьми перепилили сосну и поволокли ее макушку к дровяному сараю. Больше часу возились мы с неповоротливым деревом и были уже в двух шагах от колодца, когда Репин выразил желание зарисовать нашу группу вместе с этой опрокинутой сосной. Усевшись на любимую скамью, он тотчас же принялся за работу.

Я и прежде нередко позировал Репину, хотя едва ли был пригоден для этого по причине моей тогдашней подвижности. Однажды, когда он писал мой портрет, он сказал мне без всякого гнева:

— Натурщики делятся на два разряда: одни хорошие, другие плохие. Вы же совершенно особый разряд: от-вра-ти-тельный.

На этот раз я очень старался: добросовестно простоял минут

[1] Письмо от 19 февраля 1927 г.

двадцать в напряженной, неловкой позе, ухватившись за мохнатые ветви. Когда Репин закончил рисунок, он дал его мне и сказал:

— Это для вашей «Чукоккалы».

Так назывался самодельный альбом, который по совету художника И. И. Бродского я смастерил еще осенью.

Первые четыре буквы этого странного слова — начало моей фамилии. Конец заимствован из названия местности, где стояло мое жилье (дачный поселок Куоккала).

Но этот альбом, или, вернее, альманах, долго оставался пустым, так как зимой в Куоккале очень мало народу. Понемногу я забыл о своем альманахе, прозимовавшем у меня в сундуке. И вот теперь, весной, Репин вспомнил о нем, вспомнил даже его мудреное имя, и первый стал сотрудничать в нем.

Рисунок Репина изображает (в ракурсе) большую сосну и нас четверых, как бы запряженных в нее: мы ухватились за широкие ветки и тянем ее прямо на зрителя. «Бурлаки в “Пенатах”» — так назвал эту картину Евреинов. Название понравилось Репину.

С легкой руки Ильи Ефимовича «Чукоккала» той же весной стала заполняться рисунками, стихами, экспромтами. Стихотворец Борис Садовской написал на заглавном листе «Чукоккалы»:

Наследник и сомышленник Шевченки,
Сюда с искусства ты снимаешь пенки.

Конечно, я не предвидел тогда, что этих «пенок искусства» окажется такое количество. В настоящее время в «Чукоккале» 634 страницы, на которых есть рисунки Репина, записи Горького, Маяковского, Шаляпина, Александра Блока, А. Ф. Кони, Леонида Андреева, Алексея Толстого, Валерия Брюсова, А. Куприна, Ивана Бунина, А. К. Глазунова, А. К. Лядова, а также Бориса Пастернака, Анны Ахматовой, Пришвина, Мих. Исаковского, Маршака, Ильфа и Петрова, Осипа Мандельштама, Леонова, Константина Федина, Вс. Иванова, Валентина Катаева, М. Зощенко, Сергея Михалкова, Л. Пантелеева, Евгения Шварца и многих других.

Следующий репинский рисунок — карандашный набросок с лежавших на куоккальском пляже незнакомых людей (1 июня 1914 года), — к сожалению, он испорчен неудачным фиксативом, который применил к нему впоследствии сам же художник. Характерно для тогдашних нравов: в жаркий день на пляже, у самого моря, люди не решаются раздеться, а лежат в сапогах, в пиджаках, облаченные в тяжелые ткани: насколько я помню, лишь во

время войны, начиная с 1916 года, на пляжах Европы стали нежиться под солнцем обнаженные люди.

Следующий репинский рисунок помечен знаменательной датой 20 июля 1914 года. В этот день Репину исполнилось семьдесят лет.

Слушая «Медного всадника», которого я читал ему вслух, он взял четвертушку бумаги и начал рисовать всех собравшихся. Художник Юрий Анненков, коренной обитатель Куоккалы, примостился у него за спиной и зарисовал его — очень похоже. Репин в это самое время сделал несколько набросков на отдельных листах — один с Николая Евреинова, другой с меня (читающего книгу) и с писателя Юлия Волина, который вышел у него необыкновенно похож, не только внешностью, но и самой сутью характера. Рисунок исполнен папиросным окурком. Репин макал этот окурок в чернильницу и пользовался им, словно кистью. Потом кое-где (очень скупо) присоединил к этим пятнам штрихи, сделанные тонким пером. Пером нарисована на этом листе сидящая в отдалении женщина. Отдаление было очень большое, так как диван, на котором сидели мы трое, был чрезвычайно широк. Замечательно, что в качестве местности, где сделан рисунок, Репин в подписи под рисунком указал Чукоккалу, потому что, по его убеждению, Чукоккалой надлежало называть не только мою книгу, но и дом, где я жил. Он постоянно говорил и писал: «Завтра я приду к вам в Чукоккалу», или: «У вас в Чукоккале» и т. д.

По издавна заведенному обычаю Репин бывал в Чукоккале каждое воскресенье.

3 августа нарисовал он артистку Наталью Толстую, или, вернее, написал ее папиросным окурком и кое-где тронул рисунок тонкими штрихами пера. Наталья Толстая работала с Мейерхольдом в одном дачном театре — неподалеку от нас, в Териоках.

В то время Репин был всецело захвачен войной и, когда однажды застал у меня какого-то адвоката с закрученными кверху усами, стал рисовать с него кайзера Вильгельма II.

Около этого времени у Ильи Ефимовича сильно заболела рука, и я стал по воскресеньям прятать от него перья и карандаши, чтобы он не утомлял больную руку. Но 7 сентября к нам пришла старшая сестра художника Ивана Альбертовича Пуни (я забыл ее имя), она добровольно отправлялась на фронт в качестве сестры милосердия. Узнав об этом, Репин, отзывчивый на все современное, захотел во что бы то ни стало нарисовать ее, но так как ни перьев, ни карандашей у него поблизости не было, он взял обыкновенную спичку и, макая ее в полузасохшую тушь, которую нашел на подоконнике, все же нарисовал эту смеющуюся, миловидную девушку. На рисунке она сидит подбоченившись, в той залих-

ватской, мальчишеской позе, которая в ту пору была свойственна людям, добровольно уходившим на фронт.

Вместе с ней пришла к нам ее пожилая родственница (или приятельница?), с которой я уже встречался в «Пенатах», — бесцветная, пожилая и бессловесная женщина, из тех, кого всегда забывают после первой же встречи. Но я неизменно вспоминаю ее всякий раз, когда гляжу на этот репинский рисунок в «Чукоккале», потому что, едва эта дама узнала, что Репин собирается нарисовать ее спутницу, она вся заколыхалась от страха.

— Не надо, ради бога, не надо!

— Почему же?

— Прошу вас... я вас очень прошу.

До Репина ее мольбы не дошли, и она в величайшей тревоге смотрела на него все эти десять минут, покуда он работал над своим беглым наброском.

Дело в том, что за три года до этого, когда Репин писал мой портрет, я в шутку сказал ему, что, будь я чуть-чуть суевернее, я ни за что не решился бы позировать ему для портрета, потому что в его портретах таится зловещая сила: почти всякий, кого он напишет, в ближайшие же дни умирает. Написал Мусоргского — Мусоргский тотчас же умер. Написал Писемского — Писемский умер.

А Пирогов? А Мерси д'Аржанто? И чуть только он захотел написать для Третьякова портрет Тютчева, Тютчев в том же месяце заболел и вскоре скончался.

Присутствовавший при этом разговоре писатель-юморист О. Л. д'Ор (Оршер) сказал умоляющим голосом:

— В таком случае, Илья Ефимович, сделайте милость, напишите, пожалуйста, Столыпина!

Все захохотали. Столыпин был в то время премьер-министром, и мы дружно ненавидели его.

Прошло несколько месяцев, Репин сказал мне:

— А этот ваш Ор оказался пророком. Еду писать Столыпина по заказу Саратовской думы.

Писал он Столыпина в министерстве внутренних дел и, возвратившись после первого сеанса, рассказывал:

— Странно: портьеры у него в кабинете красные, как кровь, как пожар. Я пишу его на этом кроваво-огненном фоне. А он и не понимает, что это — фон революции[1].

---

[1] Через много лет Репин писал мне (28 февраля 1927 г.): «Да, о Столыпине: ведь действительно я не виноват (*в фоне*), в министерстве внутренних дел были *красные* стены, я все писал добросовестно с натуры и удивлялся тогда, что они не забраковали фона — «*на Вулкане*».

Едва только Репин закончил портрет, Столыпин уехал в Киев, где его сейчас же застрелили.

Сатириконцы говорили:

— Спасибо Илье Ефимовичу!

При всех этих разговорах, очевидно, присутствовала та малозаметная дама, о которой я сейчас говорил. И теперь, когда ее подруга, отправляясь на фронт, стала позировать Репину, дама не на шутку испугалась за ее юную жизнь. И с тех пор всякий раз, когда попадается мне на глаза страница «Чукоккалы», где Репиным увековечена при помощи спички подбоченившаяся веселая, кудрявая девушка, уходящая добровольно на фронт, я вспоминаю и ту всеми забытую женщину, которая с таким искренним ужасом смотрела на этот портрет. Как звали кудрявую девушку, я, повторяю, забыл. О чем она говорила, не помню. Помню только, что она объявила себя поклонницей футуристической живописи и что вместо юбки были на ней шаровары, для ношения которых в то время «девушке из хорошего дома» нужна была незаурядная смелость. Репин отлично схватил то выражение бравады и вызова, которое было свойственно ей.

1 октября того же года Илья Ефимович нарисовал «пилота-авиатора» Василия Каменского.

В те времена слово «летчик» еще не вошло в обиход. Летчиков звали «авиаторами», а самолеты — «аэропланами», и так как при несовершенстве тогдашних моторов авиация была делом опасным, на «авиаторов» смотрели как на отчаянно смелых людей, обрекавших себя на верную гибель. Так что, когда в Куоккале появился голубоглазый летчик Василий Каменский, он сразу сделался заметной фигурой в нашей артистической среде. Под письмами он так и подписывался: «пилот-авиатор». И в первую же минуту знакомства рассказывал, что у него где-то в Гатчине есть свой собственный «блерио», и радушно предлагал полететь вместе с ним, причем тут же сообщал мимоходом, что у него уже было тринадцать аварий. Но вскоре все почему-то забыли, что он «авиатор». Обнаружилось, что он поэт-футурист и что, кроме того, он чудесно вырезывает из разноцветной бумаги разные фигурки и узоры. В этой области у него был природный талант: наклеит на огромный зеленый картон десяток фантастических драконов, вырезанных из оранжевой и пунцовой бумаги, вперемежку с фиолетовыми звездами, и получится чудесный орнамент, исполненный какой-то буйной и жизнерадостной музыки. Повесишь эту бумажную импровизацию на стену — и в комнате становится весело. Среди фигурок иногда возникали разноцветные буквы, из которых слагались заумные, птичьи слова, звучащие такой же радостью. Вообще это был один из самых

счастливых людей, каких я когда-либо видел. Казалось, что и стихи свои он тоже вырезывает из разноцветной бумаги: такие они были пестрые, веселые, орнаментно-нарядные.

Вскоре на стенах моей комнаты появилось несколько его «гобеленов». Репин отнесся к ним довольно сочувственно, хотя, насколько я могу судить, был не слишком чувствителен к графической ритмике. Каменский оказался так первобытно простодушен и ласков, что Илья Ефимович вскоре простил ему и его младенческий ум, и его футуризм. Художник охотно рисовал «авиатора» и в своих альбомах и в «Чукоккале».

К сожалению, на рисунке в «Чукоккале» Каменский вышел значительно старше своего тогдашнего возраста. Не передана простодушная детскость его румяного и круглого лица.

Зато истинными шедеврами Репина являются исполненные им в той же «Чукоккале» портреты Виктора Шкловского, Бориса Садовского и жены писателя Юлия Волина.

Борис Садовской в то время предстал перед Репиным как автор сборника стихов «Самовар». Самое заглавие этой книги воспринималось в ту пору как бунт. Заглавия поэтических сборников отличались тогда либо высокопарной торжественностью: «Золото в лазури!», «Будем, как солнце», «Cor ardens», либо тяготели к абстракциям: «Нечаянная радость», «Безбрежность», «Прозрачность». Против этой выспренней поэтики символистских заглавий по-своему протестовали тогда футуристы, дававшие своим книгам такие названия, как «Дохлая луна», «Засахаре кры» и пр. Борис Садовской, ненавидя и тех и других, выступил против них со своим «Самоваром».

Тихий самоварный уют, провинциальная домовитость, патриархальность, семейственность были и в самом деле его идеалом. Связанный всеми корнями со своей нижегородской усадьбой Романовкой, со своим домом и садом, он бывал в столицах лишь наездами и чувствовал себя здесь чужаком. Не проходило и месяца, как его уже тянуло обратно — к своему родному самовару. Все современное было враждебно ему. Большой любитель и знаток старины, он усердно стилизовал себя под человека послепушкинской эпохи, и даже бакенбарды у него были такие, какие носил когда-то поэт Бенедиктов. Не было бы ничего удивительного, если бы он нюхал табак из «табакерки» Михаила Погодина и оказался приятелем Нестора Кукольника или барона Брамбеуса. На него надвигались две мировые войны и величайшая в мире революция, а он пытался отгородиться от этого неотвратимого будущего идиллическим своим «Самоваром», стихами своего боготворимого Фета, бисерными кошельками, старинными оборотами

стилизованной речи. Конечно, здесь была и литературная поза, но было и подлинное — сознание своей обреченности.

При всем том это был неплохой человек: надежный друг, занятный собеседник. Илью Ефимовича он любил с самого своего провинциального детства и воспел его в восторженном сонете, который кончается так:

Царевна-пленница, злодей Иван,
Глумливых запорожцев вольный стан —
Во всем могуч, во всем великолепен,
В сиянии лучистом долгих лет
Над Русью встав, ты гонишь мрак и бред,
Художник-солнце, благодатный Репин.

Через несколько лет, когда я уже покинул Куоккалу и мой дом разграбили белоэмигранты, Илья Ефимович в письме ко мне (от 19 июля 1923 года) вспоминал наши тогдашние сборища:

«...Вчера, проходя в Оллила, [я] с грустью посмотрел на потемневший дом Ваш, на заросшие дороги и двор, вспоминал, сколько там было приливов и отливов всех типов молодой литературы! Особенно футуристов, дописывавшихся уже только до твердых знаков и полугласных мычаний! Ну, и Алексей Толстой, и Борис Садовской... И многое множество брошюр видел я в растерзанном виде, на полу, со следами на всем грязных подошв валенок, среди ободранных роскошных диванов, где мы так интересно и уютно проводили время за слушанием интереснейших докладов и горячих речей талантливой литературы, разгоравшейся красным огнем свободы. Да, целый помост образовался на полах в библиотеках из дорогих, редких изданий и рукописей; и под этим толстым слоем нестерпимо лопались — трещали стекла...»

В других письмах он вспоминает А. И. Свирского, Сергея Городецкого, Аркадия Аверченко, Евреинова, которых он в разное время встречал на моих воскресеньях. Кое-кого из них он изобразил на коллективном портрете, который (кажется, по предложению Евреинова) был назван «Государственным советом в Чукоккале» — в память знаменитой картины. То была большая композиция на широком листе, исполненная папиросным окурком. Он посвятил ей несколько сеансов, и я никогда не прощу себе, что этот рисунок погиб. Так как он был вдвое больше «Чукоккалы» он не вмещался в тетради, и я хранил его в столе, среди бумаг. Весной в 1917 году, второпях покидая свой дом, я оставил этот рисунок и десятки других драгоценностей на попечение добрых соседей, твердо уверенный, что через несколько дней возвращусь. Но финны внезапно закрыли границу, а «добрые соседи» разграбили дом. Погибло все мое добро, все бумаги, картины и книги — в том

числе и «Государственный совет». Впрочем, меня не покидает надежда, что этот рисунок найдется. Не могли же грабители изодрать его в клочья!

Особенно удался художнику на этом рисунке Сергей Городецкий, портрет которого незадолго до этого Илья Ефимович написал у себя в мастерской. В те времена Городецкий сочинял стихи с необыкновенной легкостью, и, когда к семидесятилетию Репина мне было поручено «Нивой» составить репинский юбилейный номер, я обратился к Городецкому, и он в тот же день написал:

Какой старинной красотою
Уединенный сад цветет,
Где жизнью мудрой и простою
Художник радостно живет...

Там куст сиреневый посажен,
Там брошен камень-великан...
Из-под земли на много сажен
Студеный выведен фонтан.

А посредине сада домик,
Как будто сказка наяву,
Стоит и тянется в истоме
С земли куда-то в синеву.

Он весь стеклянный, весь узорный,
Веселый, смелый и чудной...

Стихи представляли собой точнейшее изображение той обстановки, в которой протекала тогдашняя жизнь художника. Конечно, я был рад напечатать эту правдивую зарисовку с натуры, но, к сожалению, в ней не было Репина. Тут был портрет его сада, а не его самого. Поэтому Сергею Городецкому пришлось по моей просьбе писать еще одно стихотворение для репинского номера «Нивы», где он опять-таки очень верно и точно изобразил его самого, семидесятилетнего Репина.

Выйдет в курточке зеленой,
Поглядит на водомёт,
Зачерпнет воды студеной
И с улыбкою испьет.

Светлый весь, глаза сияют,
Голубую седину
Ветер утренний ласкает,
Будто легкую волну.

Не устал он, не измаян,
Полон силы и борьбы,
Сада яркого хозяин,
Богатырь своей судьбы...

Таким Репин и казался тогда. Никому и в голову не приходило, что он стоит на самом пороге дряхлости. В то время, в 1914 году, он не только «испивал» из своего «водомёта» студеную воду, но нередко и купался в этой студеной воде, окунаясь в бассейн и по-молодому подставляя свое стариковское тело под удар водомётной струи.

И каждое утро, в любую погоду, перед тем как подняться к себе в мастерскую, делал в «Храме Изиды» гимнастику.

В вышеприведенном письме Илья Ефимович вспоминает с иронией посещавших меня футуристов.

Репин с огненной ненавистью относился к той группе художников, которую он называл «футурней». «Футурня» со своей стороны уже года три поносила его. Поэтому, когда у меня стал бывать Маяковский, я испытывал немалую тревогу, предвидя его неизбежное столкновение с художником.

Маяковский был полон боевого задора. Репин тоже не остался бы в долгу. Но отвратить их свидание не было возможности: мы были ближайшими соседями Репина, и поэтому он бывал у нас особенно часто. И вот в одно из воскресений, когда Маяковский декламировал у меня на террасе отрывки из незаконченной поэмы, стукнула садовая калитка — и вдали показался Репин.

Он пришел неожиданно, с одной из своих дочерей.

Маяковский сердито умолк: он не любил, чтобы его прерывали. Пока Репин (помню, очень изящно одетый, в белоснежном отложном воротничке, стариковски красивый и благостный) с обычной своей преувеличенной вежливостью медлительно и чинно здоровался с каждым из нас, приговаривая при этом по-старинному имя-отчество каждого, Маяковский стоял в выжидательной позе, словно приготовившись к бою.

Вот они оба очень любезно, но сухо здороваются, и Репин, присев к столу, просит, чтобы Маяковский продолжал свое чтение.

Спутница Репина шепчет мне: «Лучше не надо». Она боится, что припадок гнева, вызванный чтением футуристических виршей, вредно отзовется на здоровье отца.

Репин всегда был неравнодушен к поэзии. Я часто читал ему «Илиаду», «Евгения Онегина», «Калевалу», «Кому на Руси жить хорошо». Слушал он жадно, не пропуская ни одной интонации, но что поймет он в стихах Маяковского, он, «человек шестидесятых годов»? Как у всякого старика, у него (думал я) закоченелые литературные вкусы, и новаторство Маяковского может показаться ему чуть не кощунством. В то время Маяковского любили только некоторые слои молодежи, а люди пожилые в огромном

своем большинстве считали его скандалистом, коверкающим русский язык. Самая форма его стиха, разрушающая былые каноны, отпугивала от него стариков.

Маяковский начинает своего «Тринадцатого апостола» (так называлось тогда «Облако в штанах») с первой строки. На лице у него — вызов и боевая готовность. Его бас понемногу переходит в надрывный фальцет:

Это опять расстрелять мятежников
грядет генерал Галифе!

Пронзительным голосом выкрикивает он слово «опять». И славянское «грядет» произносит «грьядёт», отчего оно становится современным и действенным. Я жду от Репина грома и молнии, но вдруг он произносит влюбленно:

— Браво, браво!

И начинает глядеть на Маяковского с возрастающей нежностью. И после каждой строфы повторяет:

— Вот так так! Вот так так!

«Тринадцатый апостол» дочитан до последней строки. Репин просит: «Еще». Маяковский читает и «Кофту фата», и отрывки из трагедии, и свое любимое «Нате!»:

Через час отсюда в чистый переулок
Вытечет по человеку ваш обрюзгший жир,
А я вам открыл столько стихов шкатулок,
Я, бесценных слов мот и транжир.

Репин восхищается все жарче. «Темперамент! — кричит он. — Какой темперамент!» И, к недоумению многих присутствующих, сравнивает Маяковского с Гоголем, с Мусоргским...

Маяковский обрадован, но не смущен. Он одним глотком выпивает стакан остывшего чаю и, кусая папиросу, победоносно глядит на сидящего тут же репортера «Биржевки», который незадолго до этого взирал на него свысока.

А Репин все еще не в силах успокоиться и в конце концов говорит Маяковскому:

— Я хочу написать ваш портрет! Приходите ко мне в мастерскую.

Это было самое приятное, что мог сказать Репин любому из окружавших его. «Я напишу ваш портрет» — эта честь выпадала не многим. Репин в свое время наотрез отказался написать портрет Ф. М. Достоевского, о чем сам неоднократно вспоминал с сожалением. Я лично был свидетелем того, как он в течение не-

скольких лет уклонялся от писания портретов В. В. Розанова и Ивана Бунина.

Но Маяковскому он при первом же знакомстве сказал:

— Я напишу ваш портрет.

— А сколько вы мне за это дадите? — дерзко ответил ему Маяковский.

Эта дерзость понравилась Репину.

— Ладно, ладно, в цене мы сойдемся! — ответил он вполне миролюбиво и встал, чтоб уйти (уходил он всегда внезапно, отрывисто, без долгих прощаний, хотя входил церемонно и медленно).

Мы всей компанией (такой установился обычай) вызвались проводить его до дому.

Он взял Маяковского дружески под руку, и всю дорогу они о чем-то беседовали. О чем, не знаю, так как шел далеко позади, вместе с остальными гостями.

На прощание Репин сказал Маяковскому:

— Уж вы на меня не сердитесь, но, честное слово, какой же вы, к чертям, футурист!..

Маяковский буркнул ему что-то сердитое, но через несколько дней, когда Репин пришел ко мне снова и увидел у меня рисунки Маяковского, он еще настойчивее высказал то же суждение:

— Самый матерый реалист. От натуры ни на шаг, и... чертовски уловлен характер.

У меня накопилась груда рисунков Владимира Владимировича. В те годы он рисовал без конца, свободно и легко — за обедом, за ужином, по три, по четыре рисунка — и сейчас же раздавал их окружающим.

Когда Маяковский пришел к Репину в «Пенаты», Репин снова расхвалил его рисунки и потом повторил свое:

— Я все же напишу ваш портрет!

— А я ваш, — отозвался Маяковский и быстро-быстро тут же, в мастерской, сделал с Репина несколько моментальных набросков, которые, несмотря на свой карикатурный характер, вызвали жаркое одобрение художника.

— Какое сходство!.. И какой (не сердитесь на меня) реализм!..

Это было в июне 1915 года. Вскоре у нас установился обычай: вечерами после целодневной работы, часов в семь или восемь, Репин заходил ко мне (я жил наискосок от «Пенатов»), и мы вместе с Маяковским, вместе с моей семьей уходили по направлению к Оллиле, в ближайшую приморскую рощу.

Маяковский шагал особняком, на отлете и, не желая ни с кем разговаривать, беспрерывно декламировал сам для себя чужие стихи — Сашу Черного, Потемкина, Иннокентия Анненского,

Блока, Ахматову. Декламировал сперва издевательски, а потом всерьез, «по-настоящему». Репин слушал его с увлечением, часто приговаривая свое любимое «браво»...

Давида Бурлюка и других футуристов я познакомил с Репиным еще в октябре 1914 года, в самом начале войны. Они пришли к нему в «Пенаты» учтивые, тихие, совсем не такие, какими были в буйных своих декларациях.

Познакомившись с Бурлюком лично в Куоккале, он не то что примирился с ним — этого не было и быть не могло! — а просто стал смотреть на него снисходительнее, не придавая никакого значения его парадоксам и придерживаясь беззлобной иронии во всех разговорах с ним. Татьяна Львовна Щепкина-Куперник, присутствовавшая при этом свидании, тогда же вписала мне в «Чукоккалу» такой стихотворный экспромт:

Вот Репин наш сереброкудрый, —
Как будто с ним он век знаком —
Толкует с добротою мудрой
И с кем? — с Давидом Бурлюком.

Искусства заповеди чисты!
Он был пророк их для земли...
И что же? наши футуристы
К нему п о к о р н о притекли!..

А портрет Маяковского Репин так и не написал. Приготовил широкий холст у себя в мастерской, выбрал подходящие кисти и краски и все повторял Маяковскому, что хочет изобразить его «вдохновенные» волосы. В назначенный час Маяковский явился к нему (он был почти всегда пунктуален), но Репин, увидев его, вдруг вскрикнул страдальчески:

— Что вы наделали!.. о!

Оказалось, что Маяковский, идя на сеанс, нарочно зашел в парикмахерскую и обрил себе голову, чтобы и следа не осталось от тех «вдохновенных» волос, которые Репин считал наиболее характерной особенностью его творческой личности.

— Я хотел изобразить вас народным трибуном, а вы...

И вместо большого холста Репин взял маленький и стал неохотно писать безволосую голову, приговаривая:

— Какая жалость! И что это вас угораздило!

Маяковский утешал его:

— Ничего, Илья Ефимович, вырастут!

Всей своей биографией, всем своим творчеством он отрицал облик поэта как некоего жреца и пророка, «носителя тайны и веры», одним из признаков которого были «вдохновенные волосы». Не желая, чтобы на репинском портрете его чертам было

придано ненавистное ему выражение, он предпочел обезобразить себя, оголив до синевы свой череп.

Где теперь этот репинский набросок, неизвестно[1].

К сожалению, дальнейшие отношения Маяковского и Репина для меня как в тумане. Смутно вспоминаю, что зимой того же года (или, может быть, год спустя), уже живя в Петрограде, Маяковский приехал ко мне вместе с Аркадием Аверченко, и мы пошли к Илье Ефимовичу в «Пенаты». Как они встретились — Маяковский и Репин — и что они говорили, не помню. Помню только, как в столовой у Репина за круглым столом Владимир Владимирович стоит во весь рост и читает свою поэму «Война и мир» (не всю, а клочки и отрывки; она еще не была в ту пору закончена), а Репин стонет от восхищения и выкрикивает свое горячее «браво! браво!».

Какими запасами молодости должен был обладать этот семидесятилетний старик, чтобы, наперекор всем своим привычкам и установившимся вкусам, понять, оценить и полюбить Маяковского!

Ведь Маяковский в то время совершал одну из величайших литературных революций, какие только бывали в истории всемирной словесности. В своем «Тринадцатом апостоле» («Облако в штанах») он ввел в русскую литературу и новый, небывалый сюжет, и новую, небывалую ритмику, и новую, небывалую систему рифмовки, и новый синтаксис, и новый словарь.

Не было бы ничего удивительного, если бы все эти новшества в своей совокупности отпугнули старика-передвижника, как отпугнули они, например, Леонида Андреева. Но Репин сквозь чуждые и непривычные ему формы стиха инстинктом большого художника сразу учуял в Маяковском огромную силу, сразу понял в его поэзии то, чего еще не понимали в ту пору ни редакторы журналов, ни профессиональные критики.

Кроме Маяковского Репин встречал у меня и Хлебникова, и Кульбина, и Алексея Крученых. Особенно заинтересовал его Хлебников, обладавший великолепным умением просиживать часами в многошумной компании, не проронив ни единого слова. Лицо у него было неподвижное, мертвенно-бледное, выражавшее какую-то напряженную думу. Казалось, он мучительно силится

[1] Когда в Литературном музее готовилась выставка, посвященная Маяковскому, туда была доставлена копия одного из портретов Репина, на котором было обозначено: «“Поэт-футурист” В. В. Маяковский». Спешу засвидетельствовать, что на нем изображен отнюдь не Маяковский, а сын поэта Фофанова, писавший стихи под псевдонимом Константин Олимпов и называвший себя футуристом без достаточных к тому оснований. Олимпов был крестником Репина и часто бывал в «Пенатах».

вспомнить что-то безнадежно забытое. Он был до такой степени отрешен от всего окружающего, что не всякий осмеливался заговорить с ним.

В то время как другие футуристы пытались уничтожить преграду, стоявшую между ними и Репиным, Хлебников чувствовал эту преграду всегда.

Однажды, сидя на террасе за чайным столом и с любопытством вглядываясь в многозначительное лицо молодого поэта, Репин сказал ему:

— Надо бы написать ваш портрет.

Хлебников веско ответил:

— Меня уже рисовал Давид Бурлюк.

И опять погрузился в молчание. А потом задумчиво прибавил:

— В виде треугольника.

И опять замолчал.

— Но вышло, кажется, не очень похоже.

Репин долго не мог забыть этих слов «будетлянина», часто пересказывал их, говоря о кубистах, и даже через несколько лет цитировал в каком-то письме.

Обычно в репинской мастерской вместе с Репиным трудился какой-нибудь юноша, состоявший у него в учениках-подмастерьях. После того как скончалась Наталья Борисовна, Репин стал приходить ко мне по воскресеньям со своим «подмастерьем» Вербовым и однажды срисовал его в «Чукоккалу». Вербов был юноша очень напористый, честолюбивый, упрямый, с крепкой житейской хваткой, и Репин в своем беглом наброске очень выпукло выразил эти черты его личности.

Не только своими рисунками участвовал Репин в «Чукоккале». Он охотно позировал для нее разным художникам, так что на многих ее страницах запечатлен его образ. Здесь рисовали его и Владимир Маяковский, и Борис Григорьев, и Бродский, и Мих. Вербов, и Василий Матэ, и скульптор Гинцбург, и Фешин, и Анненков.

Маяковский рисовал его множество раз, тратя на каждый рисунок не больше пяти минут. Репину особенно понравился тот карикатурный портрет, который ныне находится в музее Маяковского. Хотя в своем рисунке Маяковский слишком резко подчеркнул и усилил признаки старческой немощи, которые в то время наметились в облике Репина, Илье Ефимовичу и в голову не пришло обижаться на этот дружеский шарж, и он громко восхищался его выразительностью.

В последние годы жизни Репин с особенною любовью вспоминал ту эпоху, когда в Куоккалу съезжались во множестве поэты,

художники, музыканты, ученые. Изображая запустение «Пенатов» в 1923 году, он писал мне в письме от 19 июля:

«Проходя мимо Шехерезады, я вспоминаю Вашу высокую веселую фигуру, — помните, как Вы подымали поваленные бурей деревья? Недавно была большая буря, но Шехерезада *стоит*; только дороги все страшно заросли травой забвенья... А я босиком. (И все Вас вспоминаю.)... Помните лекции? Чтения Маяковского, С. Городецкого, Горького, пение Скитальца и др. (в Киоске), а не в «Храме Изиды», где читали Тарханов, Леонид Андреев... Про «Пенаты» можно сказать: все побывали тут. Бывал и Куприн, еще из самых молодых тогда; приезжал на велосипеде, пробирался в узкой нашей столовой на конец общей скамьи и глубокомысленно молчал, выразительно наблюдая старших товарищей: Борис Лазаревский еще моложе был, только что начинал. Одно из самых трогательных лиц было Морозов Н. А. »[1].

Кроме того, в «Пенатах» бывали при мне и В. Г. Короленко, и Шаляпин, и академик И. П. Павлов, и Ясинский, и Григорий Петров.

X. РЕПИН — ПИСАТЕЛЬ

Когда на склоне лет видный исторический деятель принимается писать воспоминания, естественно ожидать от него, что он, озираясь на пройденный путь, будет больше всего вспоминать о себе и о своих знаменитых трудах.

Но когда Репин впервые выступил в печати со своими записками, он, забывая о себе, очень долго вспоминал лишь о других. Из тех статей, что впоследствии составили книгу его мемуаров, раньше всего была написана им статья о Крамском, потом о Ге, потом о Льве Толстом, потом об Антокольском, Семирадском и Стасове, потом о Серове, потом о Гаршине, потом о Куинджи.

И лишь потом — по настоянию друзей — он впервые заговорил о себе: написал для одного московского журнала статью, которая вначале была озаглавлена так: «Из времен возникновения моей картины «Бурлаки на Волге». Но и здесь в центре воспоминаний им поставлен другой человек — известный пейзажист Федор Васильев, которому он и посвящает чуть не половину статьи.

«Вот энергия! — восхищается Репин, вспоминая работу Васильева над каким-то пейзажем. — Да, вот настоящий талант!.. Ме-

[1] *Николай Александрович Морозов* (1854—1946) — революционер, пробывший в заточении в царских тюрьмах около двадцати пяти лет и вышедший оттуда лишь в 1905 году. Он часто бывал в Пенатах. Репин сердечно любил его и написал его портрет.

ня даже в жар начинает бросать при виде дивного молодого художника, так беззаветно увлекающегося своим творчеством, так любящего искусство! Вот откуда весь этот невероятный опыт юноши-мастера, вот где великая мудрость, зрелость искусства...»[1].

Такими восторгами перед талантом Васильева переполнена вся статья.

«Гений», «гениальный мальчик», «феноменальный юноша» — повторяет о Васильеве Репин.

С таким же энтузиазмом он говорит о Куинджи:

«Гений-изобретатель», «феномен», «чародей, счастливый радостью побед своего гения» и т. д., и т. д.

И вот репинский отзыв о Ге как об авторе «Тайной вечери»: «феноменальный художник», «необыкновенный талант».

И до конца своих дней не забыл он восторгов, испытанных им перед картинами всеми забытого захолустного живописца Персанова, которые он еще мальчиком видел когда-то в Чугуеве. «Редкий и сильный талант», — пишет он о Персанове в своих мемуарах. «...Картинка Персанова — истинная жемчужинка в пейзажном искусстве...», «Дивный колорит... нечто невиданное».

Поучительна эта редкостная способность великого мастера забывать о себе и, как бы отрешаясь от своей биографии, восхищаться чужим творчеством, чужими талантами.

Из одного его письма к Е. Н. Званцевой (от 8 ноября 1891 года) мы знаем, что однажды, еще в восьмидесятых годах, он написал было воспоминания о своем детстве и отрочестве, но потом та же беспримерная скромность заставила его уничтожить написанное. «Сколько я сжег недавно своих воспоминаний! — сообщает он в этом письме. — Рад, что сжег, к чему разводить этот хлам».

Такое же нежелание говорить о себе проявил он и при писании новых глав «Далекого близкого»[2].

В качестве составителя и будущего редактора этой недописанной книги я просил его, например, поведать читателям, как создавались его «Запорожцы», а он вместо этого предлагал написать воспоминания о профессоре Прахове, об архитекторе Ропете, о художнике Ционглинском.

Но, конечно, свое преклонение перед чужими талантами он выражал не в одних только восторженных возгласах. Вспоминая о том или ином из своих современников, он вместе с каждым из них как бы сызнова переживал его жизнь, проходя с начала до конца, этап за этапом, весь его творческий путь со всеми его уда-

---

[1] *И. Репин.* Далекое близкое, с. 255.

[2] Отдел рукописей ГТГ, № 50/46.

чами, печалями, трудностями, и оттого эти статьи многими своими чертами сродни беллетристике и воспринимаются нами как повести, в которых есть завязка, развязка и чисто беллетристическая сюжетная ткань.

В этом первая особенность мемуарных записок Репина: они беллетристичны — и раньше всего потому, что биография их главных героев представлена в динамике ее живого развития, в процессе ее созревания и роста.

Вот повесть о Крамском — бойце и учителе, который стал из волостных писарей первоклассным мастером живописи, поднял бунт против Академии художеств и вывел родное искусство на демократический путь реализма. Крамской на репинских страницах весь в движении, в борьбе, это не застывшая восковая фигура паноптикума, это именно герой увлекательной, богатой эпизодами повести.

Так же беллетристичны те главы, где появляется Федор Васильев. В них дан выразительный и яркий портрет, словно написанный репинской кистью.

Вся противоречивая сложность Васильева показана здесь не в какой-нибудь формуле, а опять-таки в живой динамике его речей и поступков.

Вы видите его лицо, его походку, вы слышите его задорный юношески самоуверенный смех, он движется и живет перед вами — крикливый, бесцеремонный до дерзости и в то же время бесконечно обаятельный своей светлой талантливостью.

Вся повесть Репина о житье с Федором Васильевым на Волге (когда он собирал материалы для своих «Бурлаков») показывает, каким превосходным писателем мог бы сделаться Репин, если бы он не отдал всех сил своей живописи.

Его рассказ о том, как он писал «Бурлаков», — это даже не повесть, это поэма о молодости, о звездном небе над просторами Волги, о радостной работе двух художников, счастливых своим дарованием. И хотя в ней немало будничных, мелкобытовых эпизодов, вся она так музыкальна, широка и мажорна, что даже эти мелочи не в силах нарушить бьющую в ней через край поэзию счастья и молодости.

И с какой драматической силой передана Репиным трагедия Ге — большого художника, изменившего живому искусству во имя отвлеченной, безжизненной догмы! Репин переживает его отход от искусства как свое личное горе, заражая этим чувством и нас.

Вообще драматизация событий была излюбленным методом мемуарной беллетристики Репина. Здесь вторая особенность его литературного дарования. Описывая любой эпизод, он всегда

придает ему горячую эмоциональность, сценичность. Даже приход станового, требующего у Васильева паспорт, даже толкотня публики перед картинами Архипа Куинджи, даже появление Льва Толстого в петербургском трамвае, даже купля-продажа какого-то рысака, приведенного «батенькой» с харьковской ярмарки, — все это драматизировано им словно для сцены.

Он нисколько не заботился об этом. Это выходило у него само собой. Таково было органическое свойство его пламенного и бурного мышления. Здесь сказалась в Репине та же черта, что сделала его драматургом русской живописи: «Иван Грозный», «Царевна Софья», «Не ждали», «Отказ от исповеди», «Арест пропагандиста в деревне» и другие — все это кульминационные моменты трагедий и драм, нашедшие свое воплощение в искусстве. Мне не раз случалось замечать, что даже когда Репин пересказывал только что прочитанную книгу, он невольно придавал ее фабуле сценический, эффектный характер, какого она не имела. Сам того не замечая, он театрализовал фабулу, излагал давние события с такой темпераментной страстностью, словно они сызнова совершаются в эту минуту. Такое тяготение к драматизации событий придало большую увлекательность многим главам его «Далекого близкого»: например, «Бедность», «Матеря́», «Ростки искусства», «Отверженных не жалеют» и пр.

Но, конечно, Репин-мемуарист никогда не достиг бы этой живой беллетристической формы, если бы он не владел труднейшим мастерством диалога.

Живописцы в своих мемуарах большей частью основываются на зрительных образах. У Репина же во всей книге сказывается не только проникновенный, наблюдательный глаз, но и тонко изощренное ухо. Это было ухо беллетриста. Необычайна была его чуткость к разнообразным интонациям человеческой речи. Все, кого изображает он в книге — волжские рыбаки, и Чугуевские мещане, и студенты Академии художеств, и Тургенев, и Стасов, и Гаршин, и Крамской, и Семирадский, и Лев Толстой, — много и охотно разговаривают у него на страницах, и всякого из них Репин как записной беллетрист характеризует стилем его речи. Перелистайте, например, тот рассказ, где он вспоминает о возникновении своих «Бурлаков». Артистически переданы в этом рассказе и реплики расстриги попа, и шутовские бравады Васильева, и таинственно-бессвязная бормотня хозяина той избы, где он жил.

Излагая в своей книге один из споров Семирадского со Стасовым, он — через полвека! — воспроизводит этот спор на десятке

страниц слово в слово и характеризует каждого спорщика его речевыми приемами.

Был ли в России другой живописец, так хорошо вооруженный для писания беллетристических книг?

Перед тем как изложить на бумаге свои воспоминания, Репин рассказывал их нескольким людям — мне, моей семье и нашим случайным гостям, — причем, говоря о каком-нибудь человеке, воспроизводил его голос, его жесты, его выражение лица. Мне и теперь, по прошествии стольких лет, представляется, что всех их я видел своими глазами, особенно Васнецова и Шишкина, — так умело он имитировал их.

Его писания выросли из сказа. Многие его мемуары уже долгое время существовали в форме вполне законченных устных новелл, прежде чем он удосужился их записать. Многие страницы этих новелл были рассчитаны на произнесение вслух, и когда он писал их, то явственно слышал, как *звучит* его авторский голос. Это определяло их стиль.

Отлично умел он использовать народную речь и на всю жизнь сохранял в своей памяти крылатые фразы великорусских и украинских крестьян, подслушанные им еще в детстве, а также во время скитаний по волжским и днепровским деревням.

«— Вы не смотрите, что он еще молокосос, а ведь такое стерво — как за хлеб, так за брань: нечего говорить, веселая наша семейка».

Или:

«— У його в носі не пусто: у його волосся не таке: він щось зна». — «Та й дурень кашу зварить, як пшено та сало».—«Та як чухоня гарна, та хліб мягки́й, так геть таки хунтова́».

Читая свои воспоминания вслух, он умело воспроизводил интонации крестьянского говора, даже немного утрируя их.

Не забуду, как, рассказывая (а впоследствии и читая нам вслух) свою повесть о «Бурлаках на Волге», он передавал восклицание того пастуха, который целыми часами глядел на блестевшую крышку от ящика с красками и потом сказал о ней, расплываясь в улыбке, словно лакомка о вкусной еде:

— Больно гоже!

Подражая пастуху, Илья Ефимович блаженно и сладко растягивал эти два слова и зажмуривал от удовольствия глаза.

Вообще в его статьях превосходный язык — пластический, свежий, выразительный и самобытный, — язык, не всегда покорный мертвым грамматическим правилам, но всегда живой и богатый оттенками.

Это тот язык, который обычно вызывал негодование бездар-

ных редакторов, стремившихся к бездушной, обесцвеченной, полированной речи.

Вот наудачу несколько типично репинских строк:

«Наш хозяин з а к о с о л а п и л, лепясь по-над забором, прямо к Маланье...»

«...Заразительным здоровым хохотом... он вербовал всю залу».

«Сколько сказок к р у ж и л о у нас...».

«...Сюртучок... сидел — чудо как хорошо: известно, шили хорошие портные; уже не Дуняшка к у л ь т я п а л а спросонья».

«...Зонт мой... пропускал уже насквозь у д а р ы д о ж д е в ы х к у л а к о в».

«Уже б у р л а к о в а в ш и е саврасы... нахально напирали на меня...».

«...Полотеры... несутся морскою волною...».

О своем «Протодиаконе» Репин писал:

«...Весь он — плоть и кровь, л у п о г л а з и е, з е в и р е в...»[1].

И вот его слова о газетных писаках:

«...Ш а в к а л и из подворотен...».

Это «шавкали» должно означать: «тявкали, как шавки». Конечно, корректоры ставили против этого слова три вопросительных знака, но он свято сохранял свое «шавкали».

Недаром Репин так восхищался языком Гоголя и так сочувствовал новаторскому языку Маяковского. Ему до старости была ненавистна закостенелость и мертвенность тривиально гладкого «литературного» стиля. В одном месте «Далекого близкого» он с досадой говорит о своем престарелом учителе:

«На общих собраниях его литературные, хорошего слога речи всех утомляли, наводили скуку...».

Сам он предпочитал писать «варварски дико», «по-скифски» и никогда не добивался так называемого «хорошего слога».

Характерно: там, где у него появляется «хороший слог», его литературная талантливость падает.

А своим «варварским слогом» он умел выражать такие тонкие мысли и чувства, что ему могли бы порой позавидовать и профессиональные художники слова.

Напомню еще раз его великолепные строки о слиянии звуковых впечатлений со зрительными в пейзаже бесконечного волжского берега:

«Это запев «Камаринской» Глинки, — думалось мне. И действительно, характер берегов Волги на российском размахе ее протяжений дает образы для всех мотивов «Камаринской», с той же

[1] *И. Е. Репин* и *И. Н. Крамской*. Переписка, с. 126.

разработкой деталей в своей оркестровке. После бесконечно плавных и заунывных линий запева вдруг выскочит дерзкий уступ с какой-нибудь корявой растительностью, разобьет тягучесть неволи свободным скачком, и опять тягота без конца...»[1].

Подобных мест в этой книге много; все они свидетельствуют, что в литературе, как и в живописи, реализм Репина был вдохновенным и страстным и никогда не переходил в натуралистическое копирование внешних явлений. У Репина-писателя был тот же ярко темпераментный стиль, что и у Репина-живописца.

Сочетание звуковых впечатлений со зрительными вообще характерно для репинского восприятия вещей. Вот, например, его изображение цветного орнамента:

«Мелкая разнообразная раскраска русской резьбы как-то дребезжит, рассыпаясь по всем уголкам залы и сливаясь с музыкой».

Словом, всякий, кто примется читать книгу Репина «Далекое близкое», с первых же страниц убедится, что у этого мастера живописи был незаурядный литературный талант, главным образом талант беллетриста, превосходно владеющего образной повествовательной формой.

Между тем, как это ни странно звучит, тогдашние газетно-журнальные рецензенты и критики в огромном своем большинстве начисто отрицали его писательский дар. Чуть не каждое его выступление в печати они встречали единодушной хулой, причем в этой хуле либералы объединялись с представителями реакционной печати.

Приведу несколько типичных для того времени отзывов о литературных произведениях Репина.

«Наши художники — не мастера писать, г. Репин — в особенности...»[2].

«Беда, когда статьи начинает писать художник... Для всех русских людей важно только то, что дает нам кисть г. Репина, а что дает его перо — за это пускай простят его небеса...»[3].

Таковы наиболее мягкие отзывы критиков из реакционного лагеря — Ю. Говорухи-Отрока (Ю. Николаева) и В. П. Буренина.

Либеральная пресса высказывала такое же мнение. Вот что писал, например, влиятельнейший критик-народник Н. К. Михайловский в своем журнале «Русское богатство»:

«Каждая «проба пера» г. Репина... возбуждает досадное чувство: и зачем только он пишет? И если он сам не понимает, что это

---

[1] *И.Репин.* Далекое близкое, с. 238.
[2] «Московские ведомости», 1894, № 344.
[3] «Новое время», 1896, 15 ноября.

неумно а нехорошо, то неужели у него нет друзей, которые воздержали бы его от этих неудачных проб пера»? «Перо мое — враг мой», — давно уже должен был бы сказать себе г. Репин»[1].

Это дикое мнение очень долго держалось в тогдашней литературной среде. Репин уже был автором двух замечательных статей — о Крамском и о Ге, — когда в журнале модернистов «Мир искусства» появилась такая заметка:

«Илья Ефимович Репин дал для «Новостей дня» характеристику Некрасова. Как и все, что выходит из-под пера нашего славного художника, характеристика эта представляет собой обрывки бессвязных, противоречивых мыслей»[2].

Впрочем, «Мир искусства» был кружковой журнал, видевший в борьбе с передвижниками, и в первую голову с Репиным, свою боевую задачу.

Но вот отзыв о писательстве Репина, исходящий из круга художников, казалось бы, наиболее расположенных к автору «Далекого близкого». В своих интересных записках старый передвижник Я. Д. Минченков сообщает о литературных произведениях Репина:

«Репина в литературе сравнивали с Репиным в живописи, и от этого сравнения ему доставалось немало. Когда у него начала сохнуть правая рука, карикатурист Щербов говорил:

— Это его Бог наказал, чтоб не писал пером по бумаге»[3].

Сам Репин рассказывал мне, что художники Куинджи и Серов начисто отрицали его литературный талант и советовали ему воздерживаться от выступлений в печати.

Эти настойчивые, в течение десятилетий, утверждения критиков и собратьев художников, будто Репин неумелый и слабый писатель, всякому современному читателю его мемуаров покажутся просто чудовищными. Но еще более чудовищны те комментарии, которые вызывали в печати лучшие литературные произведения Репина.

Даже в его статье о Крамском критики умудрились найти какие-то низменные, грубо эгоистические чувства. Поэт и журналист, когда-то принадлежавший к радикальному лагерю, Павел Ковалевский, бывший сотрудник некрасовского «Современника» и «Отечественных записок», впоследствии порвавший с их традициями, выступил с печатным опровержением тех горестных фактов из биографии Крамского, которые приводит в своих вос-

---

[1] «Русское богатство», 1897, № 2, с. 125.
[2] «Мир искусства», 1903, № 1.
[3] *Я. Д. Минченков.* Воспоминания о передвижниках, с. 172.

поминаниях Репин. Опровержения мелочные и не всегда убедительные, но среди них есть весьма колкий намек на неискренность и лицемерие Репина»[1].

В реакционной же критике прямо высказывалось, будто Репин написал мемуары с бессовестной целью унизить Крамского (!) и тем самым возвысить себя, а заодно... подольститься к богачу Третьякову, «приобретающему многие картины г. Репина за хорошие деньги» (!!!).

Словом, эти низкопробные люди навязывали Репину свой собственный нрав. «Всякий негодяй всегда подозревает других людей в какой-нибудь низости», — сказал Стасов об одном из таких критиков[2]. Исступленный ретроград Дьяков-Житель утверждал, будто в воспоминаниях Репина о Крамском «чувствуется мелкоозлобленный интерес частной сплетни» (?!)[3].

Между тем в обширной литературе о передвижниках не существует более проникновенной, правдивой и страстной статьи об их предыстории, о первых годах их возникновения и роста, об их борьбе за свои идеалы, чем эта репинская статья о Крамском, где художник с чувством сыновней признательности вспоминает пылкую проповедь этого демократа шестидесятых годов в защиту идейного боевого искусства, вспоминает созданную им коммуну молодых живописцев, из которой впоследствии выросла знаменитая артель передвижников.

Не только в печати восстал Ковалевский против репинской статьи о Крамском. По свидетельству Стасова, этот разъяренный до бешенства критик «стучал кулаком, орал» и, красный от гнева, выкрикивал по адресу Репина злобную и непристойную брань, заявляя, что порывает всякое знакомство с Ильей Ефимовичем и «никогда руки [ему] не даст».

Репин отозвался горделиво и кратко:

«Ну, черт с ним, и не нужна мне его глупая, генеральская рука»[4].

Но в глубине души все это глубоко волновало его. Он не скрывал от друзей, что газетно-журнальная травля причиняет ему душевную боль. «...Все это тяжело переносить», — признавался он в интимном письме. Видя, что его литературные опыты встречаются в печати единодушной хулой, он то и дело пытался подавить в себе влечение к перу. «Что касается моих литературных вылазок,

---

[1] «Русская старина», 1888, № 6, с. 714.
[2] *В. В. Стасов*. Собр. соч. Т. 2. Спб., 1894, с. 480.
[3] «Новое время», 1888, 5 июня.
[4] *И. Е. Репин* и *В. В. Стасов*. Переписка. Т. 2, с. 131, 134—135.

то я решил прекратить их совсем и навсегда», — писал он Жиркевичу 10 августа 1895 года»[1].

И через тридцать лет в письме ко мне (от 24 марта 1926 года) заявлял о таком же решении:

«Я уже не люблю писать пером и — готов вечно *каяться* в своих литературных вылазках... Не буду ничего больше писать, и *переписывать записок* не стану, как предполагал: все мое писание — ничтожно, — Куинджи был прав».

«Все мое писание ничтожно», — это он повторял множество раз. «Виноват во всем тут мой литературный дилетантизм, неуменье выражаться»[2], — такие признания я слышал от него постоянно.

Среди современников Репина нашелся лишь один профессиональный писатель, который оценил в полной мере литературное дарование Репина. Это был Владимир Васильевич Стасов.

Едва только Репин начал писать о Крамском, Стасов уже по первым страницам угадал его литературные возможности:

«У Вас прекрасно, превосходно начато, и меня так будет восхищать, если доведете всю вещь до конца!»[3] — ободрял он художника на первых порах.

Но Репина и тогда не оставили мучительные сомнения в себе:

«Как хватился переписывать — опять хоть в печку бросай: плохо, плохо...»[4].

Когда же статья наконец появилась в журнале, Стасов и через несколько лет не мог прийти в себя от восхищения.

«Это чудо что такое... — писал он Репину 17 марта 1892 года. — И я еще с бóльшим отчаянием, чем когда-нибудь, проклял свои дурацкие, никуда не годные писания и сказал себе: «Вот как надо писать, вот человек, а что ты такое, несчастный негодный червяк!..» Ах, какую Вы мне сделали сегодня боль — за самого себя, и какое счастье — за всех, для кого навсегда останутся эти Ваши «Записки», глубокая страница... из русской истории, глубокая и по содержанию и по тому, кто ее с таким талантом написал»[5].

А когда Репин — гораздо позднее — выступал с воспоминаниями о Верещагине, Стасов писал ему под живым впечатлением:

«Дорогой Илья, пожалуйста, где-нибудь напечатайте вчерашнюю Вашу лекцию *о Верещагине!* Она такая важная, такая

---

[1] *И. Е. Репин.* Письма к писателям и литературным деятелям, с. 129.
[2] Там же, с. 118.
[3] *И. Е. Репин* и *В. В. Стасов.* Переписка. Т. 2, с. 110.
[4] Там же, с. 123.
[5] Там же, с. 166.

значительная — мне так она понравилась и такой произвела на меня эффект, — напомнила мне Вашу статью о Крамском и частью о Ге... Непременно, непременно напечатайте, да еще поскорее!»[1]

Но эти восторги Стасова были высказаны им в частных письмах и не нашли своего выражения в печати.

Таким образом, только теперь, через много лет после того как в одном из петербургских журналов появилось первое литературное произведение Репина, мы можем беспристрастно оценить его большой писательский талант.

Хотя многолетнее глумление критиков над литературными попытками Репина и помешало ему развернуть во всю ширь свой писательский дар, но влечение к писательству было у него так велико, что смолоду и до старости почти ежедневно весь свой короткий досуг отдавал он писанию писем.

Письма к друзьям, этот суррогат литературного творчества, были его излюбленным жанром, главным образом письма к художникам, артистам, ученым. Они исчисляются тысячами. Многие из них обнародованы — к Толстому, Стасову, Антокольскому, Васнецову, Поленову, Яворницкому, Третьякову, Фофанову, Чехову, Лескову, Жиркевичу, Тархановой-Антокольской и многим другим, и, читая их, в самом деле нельзя не прийти к убеждению, что литература такое же призвание Репина, как и писание красками.

Особенно замечательны письма семидесятых-восьмидесятых годов. По своей идейной насыщенности они могут быть поставлены рядом с письмами И. Н. Крамского. Но по блеску красок, по пластике форм, по смелости эмоционального стиля, по взлетам порывистой и необузданной мысли репинские письма той эпохи так же отличаются от писем Крамского, как репинская живопись от живописи этого мастера.

Там, где Крамской резонерствует, размышляет, доказывает, Репин сверкает, бушует, бурлит и «взрывается горячими гейзерами», как выразился о нем Похитонов. Ежедневное писание множества писем и было отдушиной для стремлений художника к литературному творчеству. Оно-то и дало Илье Ефимовичу его писательский опыт, так многообразно сказавшийся в книге «Далекое близкое».

Недаром Стасов восклицал о репинских письмах к нему:

«Какие там изумительные чудеса есть! Какая жизнь, энергия, стремительность, сила, живость, красивость и колоритность! Что ожидает чтецов будущих поколений!»[2]

---

[1] *И. Е. Репин* и *В. В. Стасов*. Переписка. Т. 2, с. 63.
[2] *И. Е. Репин* и *В. В. Стасов*. Переписка. Т. 3, с. 62.

Характерно, что, в какой бы город ни закинуло Репина, его, как и Чехова, так и тянуло описать этот город, запечатлеть его в слове — верный признак писателя по призванию, по страсти. Прочтите в переписке Репина с друзьями сделанные им в разное время словесные зарисовки Москвы, Петербурга, Чугуева, Батуми, Сухуми, Варшавы, Рима, Неаполя, Лондона, Вены и других городов, и вы увидите, как непреоборимо было его рвение к писательству. Проведя одну неделю в Англии, он с молодой ненасытностью «глотает» (по его выражению) и суд, и парламент, и церкви, и галереи, и Хрустальный дворец, и Вестминстерское аббатство, и театр, и «квартал пролетариев», и Темзу, и Сити. И тотчас же изображает увиденное в письмах к жене и Владимиру Стасову.

Приехав из-за границы в Чугуев, он опять-таки набрасывается на все впечатления, какие может дать ему родина, и, буквально захлебываясь от их изобилия и красочности, спешит отразить их в письме:

«Бывал на свадьбах, на базарах, в волостях, на постоялых дворах, в кабаках, в трактирах и в церквах... что это за прелесть, что это за восторг!!! ...А какие дукаты, монисты!! Головные повязки, цветы!! А какие лица!!! А какая речь!!!

Просто прелесть, прелесть и прелесть!!!»[1]

И не только города или страны — даже вид из окна своей новой квартиры он не может не изображать в своих письмах.

«...А вон и море, — пишет он Поленову, изображая пространство, раскинувшееся перед его новым жильем, — сегодня солнечный день, ты смотри, какой блеск, сколько света там вдали! Так и уходит в бесконечность, и чем дальше, тем светлее, только пароходы оставляют темные червячки дыма да барки точками исчезают за горизонт, и у некоторых только мачты видны... А посмотри направо: вот тебе вся Нева, видно до Николаевского моста, Адмиралтейство, доки, Бертов завод. Какая жизнь здесь, сколько пароходов, буксирок, таскающих барки, и барок, идущих на одних парусах! Яликов, лодочек всяких покроев. Долго можно простоять, и уходить отсюда не хочется»[2].

Но ни в чем не сказывалось с такой силой литературное призвание Репина, как в описании и критической оценке различных картин, увиденных им когда бы то ни было. Описывать чужие картины стало с юности его душевной потребностью. Видеть картину ему было мало, он жаждал излить свои впечатления в сло-

[1] *И. Е. Репин* и *В. В. Стасов*. Переписка. Т. 1, с. 141—142.

[2] *И. Е. Репин*. Письма к художникам и художественным деятелям, с. 42.

вах. Сколько таких описаний в его книге «Далекое близкое» и в его письмах к друзьям — начиная с описания картин Чугуевского пейзажиста Персанова, которые он видел подростком. И картины Федора Васильева, и картины Ге, и картины Куинджи, Матейко, Невиля, Жерара, Фортуни, вплоть до картин ныне забытого Манизера, каждую описывал Репин виртуозно и вдумчиво свежими, смелыми, гибкими, живыми словами.

Особенно удавались ему описания картин, созданных его собственной кистью. Я по крайней мере не знаю лучшей характеристики его «Протодиакона», чем та, которая дана им самим. Я приводил из нее две-три строки, теперь приведу ее всю целиком, ибо она представляется мне литературным образцом для всех пишущих о репинском творчестве.

По словам Репина, его «Протодиакон» изображает собой «экстракт наших дьяконов, этих львов духовенства, у которых ни на одну йоту не полагается ничего духовного, — весь он плоть и кровь, лупоглазие, зев и рев, рев бессмысленный, но торжественный и сильный, как сам обряд в большинстве случаев. Мне кажется, у нас дьякона́ есть единственный отголосок языческого жреца, славянского еще, и это мне всегда виделось в моем любезном дьяконе — как самом типичном, самом страшном из всех дьяконов. Чувственность и артистизм своего дела, больше ничего!»[1]

Все написанное о репинском «Протодиаконе» позднейшими критиками есть в лучшем случае слабая вариация того, что содержится в этих строках.

«Ваш взгляд на дьякона, — писал ему Крамской, — как льва духовенства и как обломок далекого язычества, — верно, очень верно, и оригинально; не знаю, приходило ли это кому в голову из ученых наших историков, и если нет, то они просмотрели крупный факт; именно остатки языческого жреца»[2].

Я привожу этот отклик, чтобы наглядно показать, как различны литературные стили обоих художников. У Репина фразеология взрывчатая, вдохновенная, бурная, у Крамского та же самая мысль выражена так плавно, наукообразно и гладко, что кажется совершенно иной.

Описывая свои или чужие картины, Репин никогда не судил о них с узкоэстетических позиций. Даже в девяностых годах, в тот недолгий период, когда ему чудилось, будто он отрешился от идей передвижничества, он и тогда прославлял, например, кар-

[1] Переписка И. Н. Крамского. Т. 2. М.: Искусство. 1954, с. 360.
[2] Т а м ж е, с. 361.

тины Матейко не только за их строгий рисунок и прекрасную живопись, но и за то, что они отразили в себе «великую национальную душу» художника, за то, что «в годину забитости, угнетения порабощенной своей нации он [Матейко] развернул перед ней великолепную картину былого ее могущества и славы»[1].

Вообще репинские оценки произведений искусства почти всегда исходили из слитного, органически целостного восприятия содержания и формы. Говоря, например, о знаменитой картине того же Матейко «Битва при Грюнвальде», он не отделяет в своем живом отношении к ней ее благородной идеи от блистательной техники исполнения. Причем свою горячую хвалу этой технике он сочетает с очень тонким и учтивым порицанием основного дефекта картины. Восторженно отозвавшись о «могучем стиле», об «искреннем, глубоком вдохновении» автора «Битвы при Грюнвальде», Репин замечает в дальнейших строках:

«Несмотря на гениальный экстаз центральной фигуры, все же кругом, во всех углах картины, так много интересного, живого, кричащего, что просто изнемогаешь глазами и головой, воспринимая всю массу этого колоссального труда. Нет пустого местечка; и в фоне, и в дали — везде открываются новые ситуации, композиции, движения, типы, выражения... Вырежьте любой кусок — получите прекрасную картину, полную мельчайших деталей; да, это-то, конечно, и тяжелит общее впечатление от колоссальных холстов... Но с какой любовью, с какой энергией нарисованы все лица, руки, ноги; да и все, все! Как это все везде crescendo, crescendo, от которого кружится голова!»[2]

Эти беглые строки путевого письма-дневника по силе характеристики, по неотразимой своей убедительности чрезвычайно типичны для Репина-критика. Здесь есть чему поучиться и нашим профессиональным писателям, трактующим о произведениях искусства.

Замечательно, что, говоря о Матейко, Репин считает величайшим достоинством этого мастера его «национальность», «народность». «Вне национальности нет искусства», — повторяет он любимейший свой афоризм. И здесь было его обычное мерило талантов: народны ли они, отвечают ли они в своих творениях вкусам и потребам народа? Говоря, например, о картине Александра Иванова «Явление Христа народу», он восхищался ею раньше всего как народной картиной и, начисто отвергая какие бы то ни

[1] *И. Репин.* Далекое близкое, с. 388–389.
[2] Там же, с. 389, 390.

было мистико-религиозные ее толкования, видит в ней живое выражение народной борьбы за свободу.

«...Самая гениальн[ая] и самая народная русская картина — «Явление Христа народу» Иванова здесь же, — пишет он Стасову в одном из молодых своих писем, — на первый взгляд это лубок; но это мгновенное впечатление рассеивается, и перед вами вырастает русский колосс. (По воскресеньям перед нею толпа мужиков, и только слышно: «Уж так живо! Так живо!») И действительно, живая выразительность ее удивительна! И по своей идее близка она сердцу каждого русского. Тут изображен угнетенный народ, жаждущий слова свободы, идущий дружной толпой за горячим проповедником, «предтечею». Народ полюбил его, во всем верит ему безусловно и только ждет решительного призыва к делу. Но вот показывается на горизонте величественно-скромная фигура, полная спокойной решимости, с подавляющею силою взгляда... Как воспроизведены эти два колоссальные характера. Как живы и разнообразны предстоящие (описание каждого лица не уместилось бы на странице). Толпа вдали, вопиющая в угнетении, простирая руки к избавителю.

Каждый раз, когда я проезжаю через Москву, я захожу (как магометанин в Мекку) на поклонение этой картине, и каждый раз она вырастает передо мною»[1].

В этом письме, как и во многих других его письмах, очень часто и громко звучит слово «народ». Высшая похвала, какую он может воздать произведению великого мастера: «самая народная русская картина». В сущности, его письма во всей своей массе одушевлены и проникнуты одной-единственной мыслью, что подлинный создатель, судья и ценитель искусства — народ и что народность, в широком значении этого слова, является самым надежным и верным мерилом произведения живописи.

Эта мысль, с необычайной рельефностью выражена им в том же письме к В. В. Стасову — от 3 июня 1872 года:

«Теперь, обедая в кухмистерских и сходясь с учащеюся молодежью, я с удовольствием вижу, что это уже не щеголеватые студенты, имеющие прекрасные манеры и фразисто громко говорящие, — это сиволапые, грязные мужицкие дети, не умеющие связать порядочно пару слов, но это люди с глубокой душой, люди, серьезно относящиеся к жизни и самобытно развивающиеся. Вся эта ватага бредет на каникулы домой пешком, да в III-м классе (как в раю), идут в свои грязные избы и много, много порасска-

[1] *И. Е. Репин* и *В. В. Стасов*. Переписка. Т. 1, с. 38.

жут своим родичам и знакомым, которые их поймут, поверят им и, в случае беды, не выдадут; тут будет поддержка...

Судья теперь мужик, а потому надо воспроизводить его интересы (мне это очень кстати, ведь я, как Вам известно, мужик...)»[1].

«Судья теперь мужик...». В своих воспоминаниях о «мужицком художнике» В. М. Максимове Репин рассказывает, как проницательно и мудро судили крестьяне каждую картину своего живописца, и восхищается беспощадной верностью их «метких эпитетов».

Еще в молодых годах, посетив Румянцевский музей, где было в ту пору большое собрание картин, Репин пишет своему старшему другу о том глубоком понимании искусства, которое проявляют иногда «зипуны»:

«По случаю воскр[есенья], а потому бесплатного входа, там было много мужичков; нас удивило ужасно их художественное понимание и умение наслаждаться картинами: мы ушам своим едва верили, как эти зипуны прочувствовали один пейзаж до последних мелочей, до едва приметных намеков дали; как они потом, как истые любители, перешли к другому пейзажу («Дубы» Клодта), все разглядывалось в кулак, все перебиралось до ниточки. Вообще в Москве больше народной жизни, тут народ чувствует себя как дома, чувство это инстинктивно переходит на всех, и даже приезжим от этого веселее — очень приятное чувство»[2].

Многообразно сказывалась в репинских письмах его связь с народом и боль о народе. Иногда он вводит в свои письма целые «сценки из народного быта» и здесь — в который раз! — обнаруживает подлинный талант беллетриста.

Превосходен именно в беллетристическом отношении тот отрывок из его письма к В. В. Стасову, где он описывает ватагу крестьян, набившихся к нему в вагон «без счету».

«Эка участь наша», — обратился ко мне один из них, должно быть старшой артели (они кирпичники). — Мы платим деньги, как все, а нас толкают, куда ни сунемся. Как нас там?.. примут ли?» — Он указал вверх. — «Конечно — прямо в рай», — говорю я ему... «Нет, родимый, где нам в рай! Мы вот всю дорогу матюхались: за наши деньги нас прогоняют; хлеб сеем, да робим, а сами голодом сидим, — прибавил он добродушно, смеясь во весь рот. — Вот какая мужицкая участь»[3].

---

[1] *И. Е. Репин* и *В. В. Стасов*. Переписка. Т. 1, с. 37.
[2] Там же, с. 32.
[3] Там же, с. 55.

«*Смеясь со весь рот...*». Смысл этого эпизода заключается для Репина именно в том, что

Сеченый, мученый,
Верченый, крученый

русский крестьянин, хорошо понимающий, что он жертва социальной неправды («хлеб сеем, да робим, а сами голодом сидим»), не только не проклинает обидчиков, но говорит о своей вековечной обиде как о чем-то забавном, с добродушной улыбкой, со смехом! И хотя это веселое добродушие свидетельствует, с одной стороны, о его могучем душевном здоровье, оно говорит и о том, что «всевыносящее русское племя» еще не созрело для борьбы и протеста.

Вот какой многозначительный смысл заключается порой в самой маленькой словесной зарисовке, сделанной в письмах Репина. И таких зарисовок множество. Вообще если бы из восьми томов его писем выбрать все наиболее ценное и опубликовать в одном томе, вышла бы чудесная книга, которая смело могла бы примкнуть к таким шедеврам русского эпистолярного искусства, как письма Пушкина, Тургенева, Герцена, Салтыкова-Щедрина, Чехова, Горького.

Критики прошли мимо этих замечательных писем. Ни в газетах, ни в журналах даже попытки не сделано раскрыть их значение для советской культуры. Никто, насколько я знаю, даже не выразил радости по случаю их появления в печати. Да что письма! Даже книга репинских мемуарных записок, выдержавшая много изданий, проходит в нашей критике почти незамеченной. Читатели восхищаются ею, но критики даже не глядят в ее сторону. Как будто много было у нас живописцев, которые оставили бы после себя такие жгучие, талантливые книги! Репин в этом отношении единственный (по крайней мере среди художников его поколения), и больно думать, что он до настоящего времени все еще не признанный автор.

На предыдущих страницах я попытался раскрыть идейно-художественное содержание книги «Далекое близкое». Скажу теперь несколько слов о судьбе ее многочисленных текстов и о редакторской работе над ними.

Работа была нелегкая, ибо, восхищаясь писательским дарованием Репина, нельзя в то же время не видеть, что это дарование дилетанта.

В качестве писателя он не обладал теми профессиональными навыками, которые как живописец приобрел еще в юности.

Потому-то на самых вдохновенных страницах вдруг появлялись у него какие-то ямы, провалы и по какой-то непонятной причине этот самобытный стилист, мастер и знаток языка вдруг терял свою обычную власть над грамматикой и получался такой синтаксический хаос, какого не встретишь и у бесталанного автора.

Нельзя было не удивляться тому, что литературный силач, который в деле выражения своих чувств и мыслей так легко преодолевает громадные трудности, вдруг становится немощен там, где, казалось бы, нет никаких затруднений. Между тем именно мелкие погрешности его писательской техники при всей своей незначительности бросались в глаза раньше всего и давали возможность газетно-журнальным пигмеям беспардонно глумиться над его литературными выступлениями.

Погрешности его стиля были действительно мелки, но они набрасывали нехорошую тень на весь текст. Вот наиболее типичные:

«Сей *бриллиант* был воистину *перлом*». — «Возмущение *на* чужие грехи». — «Он кивал рукой». — «Вода ис*пар*яется *пар*ом». — «Он обожал *организм* до самой глубины его *механизма*». — «Он был справедлив в приговорах *дел* даже врагов». — «При той *желанности* «сбивающих *байдики*» обывателей...» — «Самоеды... и прочие предметы...» — «Нужны пространства... для простора...» и т. д., и т. д., и т. д.

Я долго не решался указывать Репину на подобные мелкие ляпсусы. Но, прочтя его статью, посвященную пейзажисту А. А. Киселеву, помнится, осмелился высказаться против имеющегося в этой статье оборота: «Имена, *сделавшие бы честь* любому европейскому профессору». Русские причастия, настаивал я, не допускают сослагательных форм. По-русски никогда не говорят: «идущий бы», «постаревший бы», «смеявшийся бы».

Илья Ефимович благодарил меня за это нехитрое замечание так, словно в нем заключалась премудрость. Я сконфузился, но потом, поощренный его снисходительностью, стал добиваться у него разрешения изменить в других его статьях обороты: «плодотворные плоды», «прилежание к труду», «заплаканные слезами глаза» и тому подобные мелочи.

Потом мы обратились к его статье о Максимове, где была такая тяжеловесная фраза, уснащенная целой серией «как», следующих одно за другим: «...*как* в литературе — от литературности до

скуки, должен одолеть *как* подвижник (*как* одолевал это А. А. Иванов в Риме 27 лет)»[1].

Мною была предложена другая конструкция фразы, которая и заменила прежний текст.

После этого я осмелел. Я взял его единственную книгу «Воспоминания, статьи и письма из-за границы И. Е. Репина» (Спб., 1901) и стал предлагать ему десятки поправок. Вместо «приезжали для материалов» — «приезжали за материалами». Вместо «протест языческим идеалам» — «протест против языческих идеалов». Вместо «профессор забраковал ему непосредственное воображение сцены» — «профессор забраковал его сцену, созданную непосредственным воображением» и т. д.

Нужно ли говорить, что всякую, даже самую ординарную поправку он воспринимал с таким шумным радушием, словно я у него на глазах совершал какой-то неслыханный умственный подвиг.

Таким образом я незаметно для себя самого стал редактором его сочинений. Чем больше я читал и перечитывал их, тем больше находил в них достоинств. И тем сильнее хотелось мне освободить их от мелких изъянов, мешающих неискушенным читателям оценить в полной мере всю силу его дарования.

Раньше всего я счел своим редакторским долгом исправить кое-какие неверные даты, имена и фамилии.

Например, на странице 171 своих «Воспоминаний» Репин из-за случайного затмения памяти называет царя Алексея Михайловича царем Михаилом Федоровичем, то есть смешивает сына с отцом. А на странице 53 он пишет, будто молодые художники читали запоем «новые трескучие статьи» — «Кисейную барышню» Н. В. Шелгунова и «Разрушение эстетики» М. А. Антоновича, между тем обе статьи принадлежат Д. И. Писареву. Вторая из них уже потому не могла принадлежать Антоновичу, что именно в ней Антонович шельмуется как глупец и невежда.

На странице 219 сказано, будто знаменитый «бунт тринадцати» произошел в 1861 году, то есть за два года до своей подлинной даты.

На обложке книги напечатано: «Под редакцией Н. Б. Северовой». То же повторено и на заглавном листе. Но Н. Б. Северова даже попытки не сделала проредактировать книгу[2].

---

[1] «Голос минувшего», 1913, № 4, с. 146.

[2] Было бы дико винить ее в этом: светская женщина, она не была подготовлена своим воспитанием к роли редактора и, по ее собственному признанию, очень смутно представляла себе, в чем эта роль заключалась.

Я уже не говорю о том, что на первой странице и на двух-трех последующих фигурирует город Острогорск, какого в России никогда не бывало, а на странице 10 Марокко преобразилось в Тунис.

На странице 170 Репин упоминает о том, что в 1871 году он видел у художника Ге на столе новые книжки гремевших в ту пору журналов, в том числе и «Современник» Некрасова. Между тем «Современник» за пять лет до того был закрыт по распоряжению властей, и видеть его новую книжку в семидесятых годах было, конечно, немыслимо.

Не все эти промахи были подмечены мною после первого прочтения книги. Лишь позднее я узнал, например, что художник, носящий у Репина имя шиллеровского разбойника Карла Моора, есть на самом деле Карл Марр (стр. 125) и что «рококо», о котором говорится на странице 131, есть на самом деле «барокко».

Предложенные мною поправки (которые, в сущности, не требовали никакой эрудиции) внушили Илье Ефимовичу очень лестное для меня мнение о моих редакторских талантах. Он громко расхваливал мою мнимую «зоркость и въедливость» и по своему обычаю наделял меня такими достоинствами, каких, по совести, у меня никогда не бывало. В те годы я был новичок, еще не искушенный в научных методах редактирования классических текстов и полагавшийся главным образом на слепой литературный инстинкт, который зовется чутьем. В сущности, у меня почти не было другого права редактировать произведения Репина, кроме горячей любви к его недооцененному литературному творчеству. Но чутье подсказало мне правильный путь: устранять нужно лишь наиболее явные и несомненные ляпсусы, не забывая, что, хотя Репину порой случается быть ниже грамматики, зато часто он бывает, так сказать, выше ее. Поэтому всякую его колоритную фразу, драгоценную своей экспрессивностью, я свято сохранял в его тексте, хотя бы она и нарушала привычные нормы шаблонного литературного слога. Вот один из тысячи примеров той «шероховатости» его литературного стиля, которую я оставлял без изменения, ценя ее большую выразительность: «Он давно уже алкоголик этих холодных экзерцисов... Родина иронически нема на его долголетние ухищрения» и т. д.

Изменял же я лишь те выражения, где отклонение от норм не только не служило усилению экспрессии, а, напротив, сильно ослабляло ее. Бывали случаи, когда Илья Ефимович, написав сгоряча какие-нибудь невнятные строки, сам через некоторое время становился перед ними в тупик и уже не мог объяснить их значе-

ние. Так было с вышеприведенной строкой о «желанности «сбивающих байдики» обывателей»), на которую я натолкнулся в одной из его газетных статей. Там меня смутила такая недоступная моему пониманию фраза: «Разверните «Войну и мир» Л. Н. Толстого, начните читать эту великую книгу жизни, которую написал русский человек, и вы невольно сконфузитесь, когда хоть на минуту задумаетесь серьезно, что может сделать искусство своими средствами».

Я обратился к Илье Ефимовичу за объяснениями: что это за «свои средства искусства», о которых он предлагает задуматься оторванным от народа эстетам. Илья Ефимович долго вчитывался в неясные строки, и, когда я высказал предположение, что, судя по контексту, в них он прославляет национальную почву, на которой возникла грандиозная эпопея Толстого, общими усилиями была сконструирована такая концовка:

«...и вы невольно сконфузитесь перед величием искусства, воплощающего русскую правду».

Я не вдавался бы во все эти мелочи, если бы не считал своим долгом дать читателю хотя бы краткий отчет о тех принципах, на основе которых я редактировал литературные произведения Репина.

Этих произведений в те времена было мало. Между тем их могло бы быть в десять раз больше. Мы, близкие люди, хорошо знали это, так как в течение осени и всей зимы 1912/13 года Илья Ефимович каждое воскресенье рассказывал нам (мне и моей семье) многие эпизоды из своей биографии, после чего мы всякий раз неотступно просили его, чтобы он записал свой рассказ и отдал его скорее в печать. Рассказы были превосходные: по своему содержанию, по живости, динамизму, литературному блеску они были нисколько не ниже его статьи о Крамском, которая вызывала такое жаркое восхищение Стасова.

— И кому это интересно! И какой я писатель! — возражал Илья Ефимович.

Но как раз в это время, накануне празднования его семидесятилетнего юбилея, товарищество А. Ф. Маркс, вскоре слившееся с товариществом И. Д. Сытина, заявило ему о своем намерении переиздать его старую книжку в несколько расширенном виде. Помогать ему в ее составлении было поручено мне. Перечитав ее вновь, я с большим огорчением увидел, что в ней нет самых важных страниц: нет автобиографии художника, нет ни слова о том, каким образом в мальчике Репине впервые пробудилось влечение к искусству, под каким влиянием, в какой обстановке он обучался своему мастерству в провинции и в Петербургской Акаде-

мии художеств и как написал картины, давшие ему всероссийскую славу.

Нужно было заполнить этот недопустимый пробел. Согласно первоначальному плану Илья Ефимович должен был написать ряд обширных статей о Верещагине, Стасове, Сурикове, Викторе Васнецове, Айвазовском, Поленове, Шишкине, Серове, а также — и это раньше всего! — о том, как создавал он картины «Бурлаки на Волге», «Не ждали», «Арест пропагандиста», «Крестный ход», «Запорожцы». Все эти темы были детально разработаны им в его изустных рассказах, и ему оставалось только занести свои готовые рассказы на бумагу.

Но, увы, из того, что было намечено нами, он успел написать очень немногое. Большинство статей так и остались ненаписанными. Летом 1914 года в Швейцарии умерла его жена Н. Б. Нордман-Северова, и он тотчас же уехал за границу. Вскоре после того, как он возвратился в «Пенаты», началась первая империалистическая война, и его писательские планы нарушились.

Впрочем, некоторое время после начала войны работа над изданием книги продолжалась. Пользуясь разрешением Репина, я выбрал из его старых альбомов в качестве иллюстраций для книги восемьдесят семь неизданных рисунков, и издательство воспроизвело их на соответствующих страницах «Далекого близкого».

Замечательно, что порой какой-нибудь найденный нами рисунок вел его к написанию целой статьи. Как-то в одном раннем альбоме я увидел карандашный набросок, изображавший смертельно изможденное, замученное, омертвелое лицо человека, который был уже по ту сторону жизни, недоступен ни надежде, ни горю; я спросил у Репина, кто это, и он ответил: «Каракозов» — и рассказал, что он видел Каракозова в тот самый день, когда его, приговоренного к смерти, везли через весь город на виселицу. Этот один рисунок вызвал у художника так много воспоминаний о терроре 1866 года, что он по моей просьбе тогда же написал целый очерк, посвященный казни Каракозова.

Случилось нам также среди его альбомов найти небольшую тетрадку, где были детские рисунки Серова, относящиеся к тем временам, когда Репин был учителем Серова, и это вызвало у него столько воспоминаний о любимом «Антоне»[1], что он в несколько дней написал о нем большую статью.

Для щедрости репинских чувств характерно лестное для меня, но совершенно неверное его утверждение, будто вся эта книга написана нами обоими.

---

[1] В семейном и дружеском кругу художника В. А. Серова называли Антоном.

«Вся книга, какая она есть, вся вами взмурована, — писал он мне незадолго до смерти. — Вы были самой животворящей причиной ее развития».

Это, конечно, не так, потому что, во-первых, многие статьи, например о Ге, о Крамском, были написаны им еще до знакомства со мной, а во-вторых, вся моя редакционная работа над этой книгой состояла, как уже сказано, лишь в стилистической правке, в проверке некоторых фактов и дат, в составлении небольшого числа примечаний, в сношениях с типографией и в подборе иллюстраций к отдельным статьям.

Заглавие книги в процессе работы изменялось не раз. Вначале она была названа автором «Из воспоминаний художника», потом — просто «Из воспоминаний», потом — «Мои восторги», потом (28 января 1915 года) он прислал мне краткую записку:

«Я придумал такое заглавие нашей книги: И. Е. Репин. «Автография».

За это заглавие он держался упорно и долго, но потом было придумано другое — «Близкое далекое», которое к концу верстки превратилось в «Далекое близкое».

Когда в начале 1917 года выяснилось, что из-за типографской разрухи не может быть и речи о напечатании репинской книги, мне в типографии товарищества А. Ф. Маркс выдали ее последний макет с окончательно исправленным текстом, утвержденным собственноручной подписью Репина.

Это был драгоценный уникум, так как все другие макеты, изготовленные раньше, не представляли собой авторизованной редакции текста.

Удрученный тем, что эта книга не дошла до читательских масс, я сделал несколько безуспешных попыток найти для нее издателя, но лишь в 1922 году мне удалось напечатать в издательстве «Солнце», в качестве отдельного выпуска, единственный отрывок из книги — статью «Бурлаки на Волге», в количестве двух тысяч экземпляров, с неизданными иллюстрациями, причем предполагалось, что издательство «Солнце» в ближайшее время напечатает такими же выпусками всю книгу «Далекое близкое».

Получив авторские экземпляры «Бурлаков на Волге», Репин писал мне в обширном письме от 6 января 1922 года:

«Какой небывалый в моей жизни праздник делаете Вы мне!.. Какое торжество! Какая радость старичку, скромно доживающему свои дни на чужбине!.. Благодарю, благодарю бесконечно!.. Жду с нетерпением своей книжки (то есть остальных ее выпусков. — *К. Ч.*). Уже здесь ее ждут друзья и с радостью бросаются на отрывочки».

Но издательство «Солнце» прекратило свое существование на первом же выпуске, а когда в 1924 году я предложил ленинградскому Госиздату напечатать книгу целиком и оставил одному из редакторов для ознакомления свой единственный макет этой книги, через несколько дней обнаружилось, что во время происшедшего тогда наводнения книга утеряна.

Это было большим несчастьем, так как на руках у меня остался лишь ворох неисправленных гранок, да три или четыре первоначальных макета, да несколько разрозненных репинских рукописей.

Книга появилась в печати лишь в 1937 году, уже после смерти Репина.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

После Октября я надолго разлучился с Ильей Ефимовичем. Куоккала во время революции сделалась заграничной местностью, и он, безвыездно оставаясь в «Пенатах», оказался отрезан от родины.

Жизнь на чужбине томила его, он писал мне из «Пенатов» в Ленинград:

«Теперь я здесь уже давно *совсем одинок*; припоминаю слова Достоевского о безнадежном положении человека, которому «*пойти некуда*». Да, если бы вы жили здесь, каждую свободную минуту я летел бы к вам».

Я писал ему обо всем, что творилось на родине, писал о той особенной, благоговейной любви, с которой советский народ относится к его произведениям. В Русском музее в ту пору открылась обширная выставка его картин, этюдов и портретов. Об этой выставке я в своих письмах давал ему подробный отчет. Он ответил мне взволнованным письмом:

«...я так восхищен Вашим описанием, что решаюсь ехать, посмотреть в *последний раз* такое, сверх всякого ожидания — великолепное торжество...

Со мною едут Вера и Юрий. Как-то мы добьемся виз и разрешений!!! Но мне ехать необходимо: в этих 346 №№, конечно, забрались и фальшивые, с поддельными подписями.

Дружески обнимаю и целую Вас. Похлопочите и Вы о *скорейшем* исполнении моего наизаконнейшего желания. Да ведь необходимо проехать и в Москву навестить друга П[авла] М[ихайловича] Третьякова и моего обожаемого мудреца — Илью Семеновича Остроухова. Надо посетить Румянцевский музей, галерею

Третьякова, Цветкова (ведь там тоже плодовитый не в меру труженик представлен...). О, сколько, сколько...

Поскорей! Ответьте, дорогой...»

Письмо было помечено 7 июня 1925 года. Вскоре пришло и другое письмо, из которого выяснилось, что дочь, обещавшая Илье Ефимовичу сопровождать его в Ленинград и Москву, отказалась выполнить свое обещание, и больной восьмидесятилетний художник был вынужден остаться до конца своих дней на чужбине[1].

Беспредельно было его одиночество среди озлобленных и одичалых эмигрантов. Всю жизнь он прожил на вершинах культуры, в дружеском и творческом общении с такими людьми, как Лев Толстой, Менделеев, Павлов, Мусоргский, Владимир Стасов, Суриков, Крамской, Гаршин, Чехов, Короленко, Серов, Горький, Леонид Андреев, Маяковский, Мейерхольд, — это было его привычное общество, — а тут какие-то поручики, антропософы, попы.

Он попытался сблизиться с финнами. Подарил им деревянное здание театра на станции Оллила (тот самый «Прометей», который некогда был подарен им покойной Наталье Борисовне). Пожертвовал в Гельсингфорский музей все бывшее у него в «Пенатах» собрание картин (две картины Шишкина, несколько собственных, относящихся к лучшей поре его творчества, бюст Толстого своей работы и т. д., и т. д., и т. д.).

Подарок его был принят с большой благодарностью, финские художники почтили его фестивалем. Покойный поэт Эйно Лейно публично прочитал ему стихи:

Репин, мы любим тебя,
Как Россия — Волгу.

Вилли Вальгрем, Винкстрем, Галлонен, Ярнфельд, Галлен-Каллела — все они выражали Репину самые лучшие чувства, но общих интересов у них не нашлось, и возникшая было дружба заглохла. Ему оставалось одно: его великое прошлое. И я, чтобы как-нибудь скрасить его сиротство, нарочно уводил его мысли к былым временам и в своих письмах расспрашивал его главным образом о творческой истории его прежних картин и портретов. Он охотно откликался на такие расспросы, его письма ко мне приобрели понемногу автобиографически-мемуарный характер, и предо мной снова возник прежний Репин, непревзойденный

[1] Теперь известно, что Репину не прислали вовремя официального приглашения, а позже он сам отказался от поездки. Подробнее см. комментарии. — *Сост.*

драматург нашей живописи, проникновеннейший из русских портретистов. Письма его были большие, на пяти-шести листах. Получишь такое письмо, перечтешь его несколько раз и спешишь вместе с ним в Третьяковскую, чтобы по-новому вглядеться в ту или иную картину, о которой говорится в письме, хотя бы и знал ее с детства. Изучаешь этап за этапом все периоды его неутомимого творчества и всякий раз совершается чудо: беспомощный, дряхлый старик снова и снова встает перед тобой силачом, легко раскрывающим самые глубины души человеческой. Недаром на его лучших картинах так часто представлены люди, застигнутые какой-нибудь страшной бедой, испытывающие такие огромные чувства, каких до той поры у них никогда не бывало, чувства, далеко выходящие за пределы ровной, налаженной жизни, обыденных, привычных эмоций.

Вообще его реализм был бурным и пламенным. Спокойное изображение мирного, обывательского житья-бытья никогда не привлекало его. Никогда не писал он идиллических сценок из быта дюжинных людей и людишек.

Вспомните его царя Ивана, только что убившего сына, и Софью после казни стрельцов, и того осужденного на смерть (в картине «Николай Мирликийский»), который вытянул шею и с сумасшедшей надеждой глядит на приостановленную казнь товарища, — во всех трех картинах ничего заурядного, повседневного, мелкого: необычайные переживания людей, застигнутых внезапной катастрофой.

И вспомните лицо ссыльного в картине «Не ждали». Ссыльный шел тысячи верст и все думал, как он войдет в эту комнату, где его семья, его мать, и вот он входит наконец в эту комнату, — только Репину дано изобразить, какое у него было в эту единственную секунду лицо, лицо, готовое и плакать, и смеяться, лицо, в котором не одно выражение, а множество, и каждое доведено до предела.

И лицо революционера, приговоренного к виселице (в картине «Отказ от исповеди перед казнью»), гордое лицо человека, победившего ужас смерти, противопоставляющего своим палачам несокрушимую духовную силу.

Все эти катастрофические, огромные, чрезмерные чувства для Репина родная стихия.

И что всего замечательнее, он изображал их без всякого внешнего пафоса, без театральных эффектов и преувеличенных жестов.

Его Софья, например, в самый разгар катастрофы, разрушившей всю ее жизнь, просто стоит и молчит и молча глядит перед

собой, и все же в этой, казалось бы, обыкновеннейшей позе — высшее напряжение отчаяния, гнева и такого пылания души, какого не погасить даже смертью. Она не изливается в проклятьях, она не мечется по своей келье-тюрьме, которая тесна ей, как могила, она просто стоит и молчит, и в этой ненависти художника к внешним эффектам — национальное величие Репина. Русскому искусству враждебна риторика, как враждебна она русскому народу и русской ненавязчиво прекрасной природе.

Репин не был бы русским талантом, если бы даже в изображении наиболее патетических чувств не оставался предельно простым, ненапыщенным, чуждым всякой позе и фразе.

В его картине, изображающей смертника, который отказался от исповеди, тоже ни малейшей риторики, никакого театрального жеста. Смертник просто сидит на койке, запахнувшись в арестантский халат, и, как бы для того чтобы не соблазниться каким-нибудь напыщенным жестом, Репин спрятал ему руки в рукава, отняв у себя, казалось бы, наиболее сильное средство для выражения человеческих чувств.

И все же именно благодаря такому отсутствию внешних эффектов эти огромные чувства выражены здесь с истинно репинской силой — чувства испепеляющего презрения к врагу и морального триумфа над тиранией и смертью.

Изобразительная мощь его живописи была так велика, что, и не прибегая ни к каким мелодраматическим жестам, он каждой прядью волос, каждой складкой одежды мог выразить любое, самое сложное чувство, переживаемое его персонажами.

Недаром у него столько картин и рисунков, где люди изображены со спины, ибо многие спины, изображенные им, гораздо экспрессивнее лиц, написанных другими художниками. Спина старухи матери в «Не ждали» есть предел изобразительной силы: тут и сомнение, и надежда, и вглядывание, и страх ошибиться, и уже начинающий громко звучать вещий голос материнской любви, подумать только, что вся эта живая динамика противоречивых и быстро сменяющихся человеческих чувств выражена согбенной фигурой, у которой мы даже не видим лица!

И в картине «Государственный Совет» то же самое: не только физиономии, но даже затылки и спины сановников вскрывают перед нами всю подноготную каждого.

В каждую лучшую свою картину Репин всегда вносил столько широкого и могучего чувства, что даже малые, казалось бы, сюжеты, которые у другого художника так и остались бы в области мелкого жанра, вырастали у него до необъятных размеров. Его «Запорожцы», например, вовсе не группа смеющихся запорожских

казаков — это синтез всей Сечи, квинтэссенция обширного периода украинской истории!

И вряд ли в нашей живописи есть более широкое обобщение старой России во всем многообразии ее классовых и кастовых черт, чем репинский «Крестный ход», который у другого художника, пожалуй, так и остался бы жанровой сценкой.

И репинские «Бурлаки» — это меньше всего жанровая, бытовая картина; вглядитесь в этих оборванных, тощих людей, сгрудившихся у волжского берега, и вы увидите, сколько в них задатков для великого будущего.

Показывая свою картину друзьям — она находилась тогда в частном собрании, — Илья Ефимович с теплым участием говорил о каждом бурлаке. Он знал биографию каждого, и в его голосе слышалось уважение к ним.

Среди этих бурлаков есть один, который, по мысли Репина, включает в себя лучшее, чем силен и прекрасен народ.

«Неспроста это сложное выражение лица, — говорит о нем Репин в своих мемуарах. — Какая глубина взгляда, приподнятого к бровям... А лоб большой, умный, интеллигентный лоб... Была в лице его особая незлобивость человека, стоящего неизмеримо выше своей среды» и т. д.

Репин придал его чертам столько задушевности, столько чувства собственного достоинства, столько внутренней гармонии, ясности, что сам собой возникает ответ на вопрос, обращенный великим поэтом к народу:

Ты проснешься ль, исполненный сил?..

Иль... духовно навеки почил?

Вообще никакой малости Репин не вмещал в своем творчестве. Когда он пытался изобразить что-нибудь обыденное, мизерное, какую-нибудь жанровую, заурядную сценку, он терпел почти всегда неудачу, так как огромный его темперамент требовал огромных, широко обобщенных сюжетов.

Титаничность Репина сказалась в самом количестве его рисунков, этюдов, эскизов, картин и портретов. Когда в Третьяковской галерее и в Русском музее в двадцатых годах были устроены выставки Репина, казалось невероятным, что один человек способен заполнить своим пламенным творчеством огромные, необозримые залы, а между тем на этих выставках экспонировалось едва ли больше половины им созданного.

И все его творчество — от первой до последней картины — было во славу России.

Русскую музыку Репин прославил своими портретами Глинки, Мусоргского, Бородина, Глазунова, Лядова, Римского-Корсакова.

Русскую литературу — портретами Гоголя, Тургенева, Льва Толстого, Писемского, Гаршина, Фета, Стасова, Горького, Леонида Андреева, Короленко и многих других.

Русская живопись представлена в репинском творчестве целой галереей портретов: Суриков, Шишкин, Крамской, Васнецов, Куинджи, Чистяков, Мясоедов, Ге, Серов, Остроухов и многие другие.

Русскую науку прославил он портретами Сеченова, Менделеева, И. Павлова, Тарханова, Бехтерева; русскую хирургию — портретами Н. И. Пирогова и Е. В. Павлова (который изображен им в хирургической комнате, во время одной из своих операций), — словом, лучших людей, каких создавала Россия, навеки запечатлел для потомства. А если вспомнить о его страсти к работе, о его спартанской суровости к себе, к своему дарованию, о его влюбленности в искусство, о демократичности его быта, его мыслей и чувств, станет ясно, что это был не только мастер замечательной живописи, но и мастер замечательной жизни.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Две «королевы»
1905, июнь
«Сигнал»
Фантасмагория Герберта Уэллса

ДВЕ «КОРОЛЕВЫ»

СТРАНИЦЫ ВОСПОМИНАНИЙ

I

— Неужели женщины?

— Только они.

— А без них?

— И не пробуйте!

Он приосанился и ласково погладил загорелой рукой свою круглую красивую бородку.

— Только женщины! Только они!

Скромно, без всякой бравады он сослался на собственный опыт: если бы в прошлом году ему не посчастливилось завоевать благосклонность одной петербургской издательницы, сборничек его «Стихотворений» никогда не появился бы в печати. Пьеса его никогда не попала бы на александринскую сцену, если бы он не привлек к себе сердце самой влиятельной артистки театра!

Я с завистью глядел на него: алые губы, маленький правильный нос, обветренные крепкие щеки. Ему далеко за тридцать, а я, двадцатилетний, большеносый, нескладный, — куда мне завоевывать женщин!

Я приехал в Петербург вместе с ним. Так как у меня не было денег на номер в гостинице, я обосновался здесь, у него на диванчике, который вдвое короче меня. Днем я бегал по редакциям, но моих рукописей не брали нигде, и, принося их обратно, я горько жаловался своему покровителю.

Звали его Александр Митрофанович Федоров.

Он всем сердцем был расположен ко мне, и я платил ему беззаветной любовью. Там, в Одессе, откуда мы оба приехали, он казался мне первоклассным поэтом. Я знал его стихи наизусть. В моей памяти до сих пор сохранились кое-какие из его наиболее удачных стихов:

Этой ночью кто-то одинокий
И родной, казалось, звал меня,
Чей-то взор из сумрака глубокий
Мне мерцал, волнуя и маня.

Я пошел. Седая от тумана
Ночь ждала в бессоннице зари,
И глядели сумрачно и странно
Воспаленным взором фонари...

Человек он был простодушный, бесхитростный, не способный ни к какому интриганству. Нет, я никогда не поверю, что всем своим литературным успехом он обязан исключительно женщинам. И без них его произведения печатались бы у любого издателя, потому что талант у него был несомненный.

Правда, в настоящее время его талант представляется мне плачевно заурядным и бледным. Недавно, уже в старости, я перечел его книги и с огорчением увидел, какой это был неглубокий писатель, зачастую ремесленник, склонный к подражанию, безличный[1].

Когда я перечитываю теперь, через шестьдесят с чем-то лет, анемичные стихотворения Федорова с затасканными рифмами и заезженной ритмикой, я понимаю, как закономерно было появление Бальмонта, Брюсова, Белого, Блока, которые смели ураганом закостенелую эстетику таких эпигонских поэтов, как Федоров.

И все же, когда в Одесском литературном кружке он выступал на эстраде и декламировал свои стихотворения, его мелодический голос звучал так вдохновенно и страстно, что слушатели — особенно слушательницы — аплодировали ему куда жарче и дольше, чем, например, выступавшему одновременно с ним Ивану Алексеевичу Бунину.

Вообще вдохновение было не чуждо ему, но оно как-то странно уживалось с ремесленничеством.

Я хорошо помню тот пасмурный мартовский день, когда у нас в номере на овальном столе появилась большая коробка шоколада

---

[1] Чехов, получив его книжку, писал о ней из Ялты жене: «Стихи плохие (или мне так показалось), мелкие». Все же одно из них понравилось Чехову, и он тут же переписал его все целиком. Федорову это очень польстило. Но, во-первых, Чехов не заметил, что эти стихи — перевод с итальянского (из Стеккети), а во-вторых, не ясно ли, что отнюдь не своими литературными качествами эти стихи пришлись по сердцу Чехову, а лишь тем, что они соответствовали тогдашнему его настроению: ими он выразил то чувство тоски, которое он испытывал из-за разлуки с женой:

Вот голову склонил я на руки. Глубоко
Взгрустнулось о тебе. А ты... ты так далеко.

Если вчитаться в письмо, можно видеть, что Чехов переадресовал эти строки Ольге Леонардовне Книппер. А сами по себе они слабоваты.

«Эйнем», бутылка малаги, виноград и букет. Тут же, неподалеку от пепельницы, высилась стопка одинаковых томиков. Это авторские экземпляры «Королевы» Федорова — так именовался довольно объемистый сборник его повестей и рассказов, только что вышедший здесь, в Петербурге. Федоров сидел и надписывал их своим сангвиническим почерком с большими нажимами: «Ольге Николаевне Чюминой», «Зинаиде Афанасьевне Венгеровой», «Екатерине Павловне Летковой-Султановой», щедро награждая каждую из этих выдающихся женщин множеством комплементарных эпитетов.

Среди его дарственных надписей мне особенно запомнилась такая:

«Обворожительной Надежде Александровне Тэффи — очарованный ею А. Федоров».

— Что за странная фамилия? — сказал я. — Кто она такая, эта Тэффи?

Оказалось: популярная фельетонистка «Биржевых ведомостей» — распространеннейшей столичной газеты.

— Молодая... остроумная... Гремит в Петербурге. Я познакомился с нею на днях. Родная сестра Мирры Лохвицкой.

Поэтесса Мирра Лохвицкая незадолго до этого прославилась своей откровенной эротикой. Все с восхищением твердили тогда ее стихи, обращенные к мужу:

Ты войди в чертог таинственный,
Ласки брачные готовь.
Мой любимый, мой единственный,
Утоли мою любовь!

Тэффи? Тэффи? Мне стало стыдно, что я по своей провинциальной отсталости не слыхал такого знаменитого имени.

— Впрочем, вы сами увидите... Обещала прийти ко мне в номер... сегодня... провести вечерок... и вы понимаете, что по первому знаку...

Он указал на дверь.

Я почувствовал себя приобщенным к вершинам неведомой мне столичной культуры.

Федоров — я это знал по Одессе — слыл покорителем женских сердец. Там, на юге, это считалось в порядке вещей: на то он и поэт, чтобы влюбляться. И нет ничего удивительного, что им пленилась эта юная сестра Мирры Лохвицкой. Федоров с нетерпением ждал вечера. А с ним заодно и я. Наконец стемнело, и, чуть только мы зажгли нашу керосиновую настольную лампу, в дверь очень негромко постучали — и в комнату легкой походкой вошла пышнотелая красивая женщина с открытым, смеющимся, румя-

ным лицом. За дверью в коридоре остался элегантный мужчина, которому она сказала:

— Я сейчас!

Федоров порывисто кинулся к ней, поцеловал ее маленькую руку и, не теряя ни минуты, подвел ее к овальному столу с жестами записного жуира.

— Стаканчик малаги? А вот виноград... Сюда, вот сюда, в это кресло!

Лицо гостьи мгновенно потухло. Она неприязненно оглядела все яства и промолвила с брезгливой язвительностью:

— Я и не знала, что вы такой... как бы это сказать?.. хлебосол!

Федоров слегка растерялся и стал почему-то многословно представлять ей меня как раз в ту минуту, когда я согласно нашему уговору собирался незаметно исчезнуть.

Она даже не посмотрела в мою сторону.

— Вы обещали мне книгу, — сумрачно оказала она.

Федоров преподнес ей свою «Королеву», она хмуро взглянула на дарственную надпись, обращенную к ней, и мгновенно направилась к двери — к своему щеголеватому спутнику. По пути она нюхнула торчавший из букета цветок. Федоров выхватил из вазы весь букет и галантно преподнес ей.

Но она сухо отвела его руку.

— Ненавижу букеты, — сказала она. — Меня ждут. Мы и так опоздали.

Александр Митрофанович, багровый от конфуза и гнева, швырнул отвергнутый букет на диван и накинулся на меня:

— Это все вы виноваты! Если бы не вы...

Но видно было, что, обвиняя меня, он и сам не верит своим обвинениям.

II

Нужно ли говорить, что после того, как я узнал о существовании Тэффи и увидел ее своими глазами, я стал ежедневно искать ее имя в «Биржевке». То была бойкая газетка, болтливая, шустрая, с сильным литературным уклоном...

Ах, вот и статейка Тэффи. Я глянул, и в глазах у меня потемнело: в ней говорилось о Федорове — но каким издевательским тоном! Самое заглавие статейки обидное: «Как живут и работают наши плагиаторы». Кроме Федорова, в плагиаторстве был обвинен и другой — никому не известный — писатель Анатолий Каменский.

Впоследствии выяснилось, что Каменский — робкий молодой

человек, обремененный семейством, мелкий служащий в издательстве Сойкина, и что недавно он выпустил в продажу свою первую, довольно плюгавую книжку «Степные голоса», в которую вошел его старый рассказ «Королева».

Фельетон показался мне убийственно злым. Я был уверен в невиновности Федорова и понял — вернее, увидел воочию, — как опасно писателю строить карьеру на женской нежности и женской любви. Ведь, кроме женской нежности, существует еще и женская ненависть, и кто же может ручаться за то, что женщина, благосклонности которой ты хочешь добиться, не окажется такой же злоязычной, как Тэффи.

Впоследствии, когда я близко познакомился с нею на общей работе (мы оба сотрудничали в «Русском слове» у Сытина), я убедился, что она была очень простая, добросердечная и даже сентиментальная женщина: приходя к ней, я заставал ее порою всю в слезах: она играла сама для себя на гитаре, пела чувствительные романсы и плакала.

В другой раз придешь к ней, а она в соседней комнате заканчивает очередной фельетон для газеты и при этом заливается смехом: сама смеется своим юмористическим выдумкам.

Но все это я обнаружил потом, а тогда, в 1903 году, она казалась мне кровожадной злодейкой, оклеветавшей ни в чем не повинного Федорова.

Тэффи в своем фельетоне сравнила обе книжки и, найдя, что одна повторяет другую, без всяких обиняков намекнула на то, что один автор списал свой рассказ у другого.

«Покупаю, – писала она, – *новую книгу Федорова, просматриваю, вижу рассказ «Королева». Покупаю книжку Анатолия Каменского. Читаю – опять «Королева»! Сравниваю – что за притча! Обе королевы дают для передачи письмо своему «пажу», оба пажа письмо распечатывают, оба письма любовного свойства, обе королевы оказываются не так неприступны, как их малюют авторы... Кто же, наконец, настоящая королева, а кто гнусная узурпаторша? Ведь после этого... нельзя совсем книг покупать! Я себе целую библиотеку заведу, пятьсот томов куплю, а читать все равно будет нечего. Будут у меня «Королева» Каменского, «Королева» Федорова, «Королева» Сидорова... Тьфу! Хоть бы заглавия-то варьировали: «Королева», «Принцесса», «Императрица»*[1].

Правда, все это Тэффи высказала не от своего имени, а от имени какой-то неведомой барыни, но было ясно, что эта барыня — Тэффи.

[1] «Биржевые ведомости», № 135 от 16 марта 1903 года.

III

Когда я с газетой в руках вбежал в номер, Федоров, ссутулясь, сидел на моем узком диванчике, и голова его была обмотана большим полотенцем. В комнате столпились утешители. Из них мне запомнился черноусый и черноглазый мужчина — типичный южанин — с пылкими жестами, с темпераментной речью. Я знал его фамилию — Свирский. В ту пору он был знаменитостью, так как незадолго до этого в горьковской «Жизни» был напечатан его картинный портрет в изодранных лохмотьях босяка. То был самый расцвет бурной поэзии Горького, где в качестве глашатаев свободы изображались чаще всего герои социального «дна». Свирский, который еще очень недавно был грузчиком в Ростове-на-Дону, стал заметной фигурой в петербургских литературных кругах. А главное, он в эти самые годы напечатал свою лучшую книгу «Рыжик», которая впоследствии выдержала десятки изданий.

Тут же сидел грузный, сонный, благодушный и рыхлый Владимир Алексеевич Тихонов, наш сосед по гостинице «Пале Рояль», где он проживал круглый год.

Кто были остальные, забыл. Все они насупленно молчали, говорил один Свирский. Он быстро шагал по комнате, осыпая проклятиями и Тэффи, и Анатолия Каменского:

— К третейскому суду их обоих!

Федоров приободрился:

— К суду — и немедленно! Сегодня же напишу председателю Литературного фонда!

Дальнейшие разговоры для меня как в тумане: все же это было давно — 65 лет тому назад. Помню только, что кто-то — чуть ли не Брешко-Брешковский — посоветовал не обращаться к Литературному фонду, а пригласить в качестве арбитров философа А. Л. Волынского и беллетриста Вас. Ив. Немировича-Данченко. «Этак будет гораздо скорее».

На следующий день оказалось, что Вас. Ив. Немирович-Данченко не то болен, не то за границей, и таким образом случилось, что решение вопроса о чести и совести трех литераторов было вверено Акиму Волынскому.

Федоров повеселел. Теперь-то все сразу убедятся в его невиновности, а презренную клеветницу, «обворожительную» Надежду Александровну Тэффи (Бучинскую) ждет заслуженная и притом беспощадная кара.

Вскоре обнаружилось, что Анатолий Каменский, тоже оскорбленный «инсинуацией» Тэффи, со своей стороны обратился к Литературному фонду с просьбой защитить его доброе имя.

— И на что он надеется! — недоумевал Александр Митрофанович. — Ведь моя «Королева» была напечатана гораздо раньше его «Королевы».

Прошло еще два-три дня, и от Волынского поступило извещение, что он уже выполнил «возложенную на него почетную миссию» и в ближайшее время готов сообщить «свое скромное мнение всем заинтересованным лицам».

IV

Аким Львович Волынский был такой колоритной фигурой в тогдашних литературных кругах Петербурга, что мне хочется сказать о нем более подробно, чем я говорил о других.

Настоящая его фамилия была Флексер. Я познакомился с ним еще в Одессе, куда он приезжал с публичной лекцией. Позже, уже в революционные годы, мне привелось работать вместе с ним в горьковской «Всемирной литературе». И сейчас он встает в моей памяти, словно я видел его не дальше вчерашнего дня.

Мертвенно бледный, в длинном, чуть не до пят сюртуке, с начисто обритым лицом, с тонкими надменными губами, он проходил среди нас, как свергнутый с престола король среди чуждого и даже враждебного племени. Видно было, что он относится к себе с величайшей почтительностью. Жесты у него были важные, походка — печально-торжественная. Не помню, чтобы он хоть раз улыбнулся. Куда бы он ни приходил — в залы Эрмитажа, в ресторан, на концерт, — в руке у него непременно была какая-нибудь замысловатая книга на древнегреческом или латинском языке, и он тут же на людях погружался в нее. Он знал пять или шесть языков и никогда не говорил о пустяках, а только о высоких материях. В небольшом кружке своих приверженцев он любил произносить очень длинные, выспренние, витиеватые речи, ибо был прирожденным оратором и охотно витийствовал по всякому поводу. Но если при нем говорили о мелких делах и событиях, он мгновенно замыкался в себе. Юмора не понимал и не любил.

За несколько лет до того он был редактором большого журнала, где проповедовал такие идеи, которые вызвали дружный отпор всей передовой журналистики. Журнал зачах, и Волынский оказался бесприютным отверженцем. Роль еретика, пострадавшего за свои убеждения, он исполнял с необыкновенным достоинством и даже как будто немного кокетничал ею.

Приехав в Питер, я в первые же дни убедился, что, как бы ни измывались над Волынским журнальные критики, в жизни, в бы-

ту, в литературных и окололитературных кругах к нему относились чуть ли не с такой же глубокой почтительностью, с какой он сам относился к себе. Запуганные его громадной ученостью, растроганные его плачевной судьбой, писатели (главным образом среднего ранга) готовы были признать его праведником и приписывали ему высокие моральные качества. Импонировало этим людям и то, что он живет аскетом, почти в нищете и что длинный лоснящийся черный сюртук, в котором он появлялся повсюду, был его единственной одеждой.

Мудрено ли, что Александр Митрофанович так пылко обрадовался, когда узнал, что защиту его «Королевы» от наветов «очаровательной» Тэффи взял на себя велемудрый Волынский.

V

И вот наступил день суда.

В обширной гостиной у Свирского — и откуда у него такая большая квартира? — собралось около тридцати человек. Образовалось два лагеря. У левой стены занял место Федоров, окруженный своими сторонниками, среди которых, конечно, и я, очень тощий, лохматый, стыдящийся своего длинного роста. Федоров сияет, хорохорится: он заранее уверен в победе.

У правой — Анатолий Каменский со своей немногочисленной свитой. В его узких унылых глазах — тоскливое беспокойство и робость. Но окружающие его петушатся и с дерзким вызовом глядят в нашу сторону.

Ждем Тэффи, которая почему-то опаздывает. Ждем Волынского, который здесь, за стеною, в кабинете хозяина, углубился в чтение каких-то бумаг, очевидно, имеющих прямое отношение к предстоящему судебному процессу.

Перешептываются. Гадают о том, каков будет приговор, кто будет обвинен, кто оправдан. Почему-то все заранее настроены против Каменского. Почуяв общую враждебность, Каменский еще более оробел и притих.

Федоров уже десятый раз вынимает из кармана фотокарточку — портрет какой-то миловидной девицы — и показывает ее окружающим. На портрете — нежнейшая надпись. «Это, — говорит Федоров, — моя королева, та, что изображена в моей книге». Карточка пошла по рукам. Все разглядывают ее с живым интересом и видят в ней прямое доказательство, что рассказ «Королева» написан с натуры и что, значит, виноват во всем злополучный Анатолий Каменский, у которого нет фотокарточки его героини.

Резкий звонок у наружных дверей: это подсудимая Тэффи. На плечах у нее яркая цыганская шаль, расшитая пунцовыми цветами. Насмешливо оглядев все собрание и ни с кем не здороваясь, она садится в проходе, как раз посредине между двумя лагерями. Она весела, словно сидит не на скамье подсудимых, а в ложе театра, где ее ожидает какое-то забавное зрелище. Но если всмотреться внимательно, спокойствие у нее напускное: ее красивые щеки дрожат. Она все туже натягивает пунцовую шаль на свои пышные плечи, словно хочет разорвать ее пополам.

Волынский все еще сидит в кабинете один, и что он там делает, никому неизвестно. Свирский уверяет, что он молится.

Между тем в конце комнаты появляется столик, и жена Свирского ставит на столик две длинные свечи в очень высоких подсвечниках.

Это трибуна судьи. Минута — и у двери возникает Волынский, торжественный, бледный, молчаливый, загадочный. Ни на кого не взглянув, он своей горделивой походкой величественно шествует к столику. В руках у него огромная книга — как потом оказалось — Библия. Усевшись, он открывает ее и погружается в чтение.

Видно, что книга поглотила его всего целиком. Все сидят и благоговейно молчат. Вдруг Федоров срывается с места с явным намерением представить судье карточку своей королевы. На Федорова цыкают, он неохотно уходит на место. А Волынский продолжает читать, словно в комнате нет ни одного человека. Наконец он закрывает свою Библию, встает и говорит хрипловатым, очень внушительным голосом:

— Я тщательно выполнил возложенную на меня почетную миссию и досконально изучил все материалы, относящиеся к настоящему делу. Это изучение привело меня к твердой уверенности, что Александр Митрофанович Федоров не списал своего произведения у Анатолия Павловича Каменского...

Все счастливы. Кое-кто аплодирует. Федоров встает и раскланивается.

Выдержав долгую паузу, Волынский продолжает свою речь:

— ...и Анатолий Павлович Каменский не списал своего произведения у Александра Митрофановича Федорова...

Каменский приободрился. Вся его свита ликует. Волынский снова выдерживает длинную паузу.

— ...но оба они позаимствовали свой интересный сюжет из одного и того же источника — из прекрасного рассказа Мопассана, который я позволю себе здесь огласить.

И с актерскими интонациями, с пафосом Волынский читает по книжке какой-то рассказ Мопассана в очень плохом переводе.

Никто не слушает его. Все громко выражают свое недовольство. Почему не сказано ни слова о Тэффи? Почему не вынесено ей порицания? Причислить к плагиаторам такого милого человека, как Федоров! Ведь всем известно, что его «Королева» впервые появилась в журнале в 1899 году, а «Королева» Каменского позже — в 1901 году. Самые эти цифры показывают, кого из них считать плагиатором. И при чем здесь Мопассан! Что за вздор!

Но излить негодование не на кого. Волынский незаметно исчез. Тэффи ушла еще раньше. Анатолий Каменский, по-прежнему жалкий и какой-то пришибленный, робко подходит к Александру Митрофановичу и начинает канительно рассказывать, какая у него, у Каменского, большая семья и какую мизерную плату он получает в издательстве Сойкина (до чего он был тогда не похож на того Анатолия Каменского, каким я видел его лет через пять, когда он стал автором порнографических очерков, где под видом борьбы с мещанством громко проповедовал распутство. В тот короткий период его скандальной известности от всей его фигуры так и веяло сытою спесью).

Впрочем, дело не в нем, а в Волынском. По своей провинциальной неопытности, я никак не мог уразуметь, что побудило его вынести столь странный приговор. Но в тот же день наш сосед по гостинице Владимир Алексеевич Тихонов, человек талантливый, флегматичный, ленивый, объяснил мне поведение Волынского так:

— Все считают этого Флексера чуть не святым. Но он не святой, а святоша. Что ему, скажите, за охота ссориться с влиятельной «Биржевкой» и навлекать на себя гнев ее всемогущего издателя Проппера? Если б он обрушился на Тэффи и публично заявил, что она клеветница, это не прошло бы ему даром. Вот он и спрятался за своего Мопассана.

Верно ли это, не знаю. Впоследствии я не раз убеждался, что Волынский, при всей своей отрешенности от мира сего, был не лишен практицизма.

Конечно, ни Каменский, ни Федоров не могли примириться с его приговором. Сейчас я не могу вспомнить, при каких обстоятельствах дело о Тэффи, Каменском и Федорове поступило в комиссию Литературного фонда. Комиссия состояла из трех человек — седобородого поэта-переводчика Петра Вейнберга, популярного в те годы беллетриста Игнатия Потапенко и того же Акима Волынского.

Вынесенный ими приговор напечатан в «Биржевых ведомостях» под заглавием «Третейское решение литературного спора». Это решение еще более пристрастно, чем то, которое вынесено

первой инстанцией. Тэффи названа здесь не ответчицей, не подсудимой, а посторонней свидетельницей! Причем читателям умело внушается мысль, будто Тэффи — это одно лицо, а Н. А. Бучинская — другое. И главное: все усилия достопочтенных судей явно направлены к единственной цели: доказать, что «Королева» Анатолия Каменского написана значительно раньше, чем федоровская, и что таким образом Федоров мог «иметь мимолетное соприкосновение» с рукописью этого автора и «самостоятельно разработать мотив», навеянный этой рукописью[1].

В каждой строке резолюции чувствуется тот же страх перед всесильной «Биржевкой». Прочитав этот пристрастный вердикт, Федоров был вне себя от отчаяния: где же правда? Где же справедливость?

Я горячо сочувствовал ему.

Тогда я еще не убедился на опыте, что всякие мелкие литературные распри и свары недолговечны и призрачны и что суд читателей — единственный праведный суд, перед которым мы, литераторы, должны трепетать.

Для меня и сейчас несомненно, что «Королева» Федорова — никакой не плагиат, а собственное его сочинение. Федоров был честный писатель, и обвинять его в плагиаторстве дико. Беда его «Королевы» не в этом, а в том, что она написана в какой-то допотопной манере и что все ее персонажи — картонные. Один из них тонет в реке, а нам его нисколько не жалко. Потрясенная его гибелью девушка отказывается от эгоистического семейного счастья, но читателю это кажется беллетристической выдумкой, и он остается вполне равнодушен и к ней, и к ее возвышенным чувствам.

Здесь главная и, пожалуй, единственная вина А. М. Федорова — в банальности его литературного стиля. Так как Каменский в то время был таким же шаблонным писателем, мудрено ли, что их шаблоны оказались тождественными? Шаблоны потому и зовутся шаблонами, что они похожи один на другой.

Я рассказал эту незатейливую историю без всякой особенной цели, просто потому, что воспоминания о древних событиях настойчиво лезут в мою 86-летнюю голову, и нужно же мне избавляться от них.

Впрочем, если бы какой-нибудь молодой литератор вздумал искать в моем бессвязном рассказе мораль, я мог бы предложить ему целых три немаловажных урока.

Первый. Не всегда полагайся на покровительство женщин. Это чревато большими опасностями.

---

[1] «Биржевые ведомости», № 175 от 10 апреля 1903 года.

Второй. Если ты литератор — не отдавай своей души «мелким помыслам, мелким страстям». Литература — «великое дело любви», в ней нет и не может быть места крохотным личным обидам, микроскопическим дрязгам, бурям в стакане воды... Подумать только, что все эти пустяковые распри из-за двух «Королев» происходили накануне 1905 года!

Третий. Не придерживайся литературных шаблонов. Будь самобытен, и пусть тебе будет наукой горькая судьба забытого переводчика, беллетриста, драматурга, поэта Александра Митрофановича Федорова, который при всех своих дарованиях был лишен своего собственного индивидуального стиля.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

И все же мне очень не хочется, чтобы эти мои воспоминания о Федорове набросили тень на его доброе имя. Нельзя забывать, что он был очень трудолюбивый писатель: круглый год не покладая рук сочинял и стихи, и романы, и пьесы, и повести, перевел «Свет Азии» Арнольда и даже несколько сонетов Шекспира. В Одессе его очень любили. Там была у него приморская дача, в которой каждый столичный гость, принадлежавший к литературному или театральному цеху, находил радушный прием и пристанище. На его даче подолгу гостили и Бунин, и Куприн, и Найденов, и Овсянико-Куликовский, и Тинский, и Ходотов, и каждый из них — даже Бунин — относился к нему с дружеским чувством. Вообще это был очень неплохой человек. В том, что он рекомендовал мне заручиться покровительством женщин, не было, по-моему, никакого цинизма. Просто он был убежден, что женщины более добросердечны и чутки, более расположены к людям искусства.

Позднее, в 1905 году, когда Тэффи стала сотрудничать в редактируемом мною журнале «Сигнал», я как-то сказал ей, какими несправедливыми кажутся мне ее обидные строки о Федорове. Она горячо заявила, что, хотя она и сожалеет о тех огорчениях, которые ей пришлось причинить авторам двух «Королев», все же она не считает себя виноватой, так как и теперь остается при том убеждении, что разительное сходство обеих «Королев» — не случайность.

С другим участником этого эпизода, с Волынским, мне так и не случилось беседовать: я снова встретился с ним лишь в 1918 году, в революционное время, когда было не до мелких писательских распрей.

Здесь будет уместно напомнить об этом философе новому поколению читателей.

В жизни ему выпало много невзгод. Как самый ранний пред-

теча символизма, мистицизма, декадентства и прочих еретических течений, нахлынувших на русское юношество в самом начале двадцатого века, он еще за десять лет, еще в девяностых годах, выступил с демонстративным отказом от «наследия отцов», от Шелгунова и Писарева, от народников, которые к тому времени окончательно выдохлись, и стал усердно призывать молодежь к религиозному постижению мира, причем величайшим учителем жизни провозгласил Достоевского.

Критики объявили Волынского ретроградом, и, кажется, не было такого журнала, который не обрушил бы на него своих беспощадных громов.

Но он упорно стоял на своем и одну за другою писал тяжеловесные книги «Борьба за идеализм», «Царство Карамазовых», «Леонардо да Винчи» и другие, которые я, провинциальный подросток, проглатывал с величайшею жадностью.

Не сомневаюсь, что его проповедь имела бы больше успеха, если бы не тот своеобразный язык, на котором он излагал свои мысли, — вычурный, ходульный, фразистый, часто отзывавшийся дешевой риторикой. Когда он прославлял «богофильство» и какие-то «богофильские веяния», речь его становилась такой неестественной, что читатель сразу охладевал к его теме.

И был у него еще один непрощаемый грех: многословие. Он буквально захлебывался в потоках своего красноречия.

Поэтому я научился читать его книги, пропуская целые страницы, а порою — десятки страниц. И тогда мне открывались в его книгах несомненные и редкостные ценности. Так, из его исследования о Николае Лескове я почерпнул очень интересные сведения о русской иконописи, которых до того нигде не встречал. Да и самое это исследование, написанное без всяких словесных орнаментов, было первым серьезным трудом о Лескове из всех, какие мне довелось прочитать. С благодарностью вспоминаю я также его книгу «Царство Карамазовых», которая при всей своей невыносимой ходульности дала мне первый, пусть и заржавленный, ключ к Достоевскому.

Я уже не говорю о его книге «Леонардо да Винчи», познавательное значение которой сохранилось до нашего времени, хотя и ее заливают целые водопады риторики.

Кажется, еще никогда не появлялись в печати злые и насмешливые стихи Владимира Соловьева, посвященные Волынскому и его тогдашним друзьям — Мережковским. Мне сообщила их родная сестра философа, поэтесса Поликсена Соловьева, писавшая под псевдонимом Allegro. Воспроизвожу их по памяти — через шестьдесят с чем-то лет. Волынский со своими друзьями скитался

тогда по Италии, собирая материалы о Леонардо да Винчи. Стихи написаны якобы от имени Мережковского:

Я на Везувии стоял,
Ногами лаву попирал.
Со мною Флексер был Аким,
Он был со мной, а я был с ним.
И с нами, нервности полна,
Стояла юная жена[1].
Наш гид Пепе лежал вблизи,
Держа ослов на привязи.
«Как мир ничтожен весь и мал», —
Глухим я голосом сказал.
«И как ничтожен человек», —
Аким задумчиво изрек.
«Зато как грандиозны мы!» —
Жена вдруг взвизгнула из тьмы,
И вот как эхо наших слов
Раздался сзади рев ослов.

Стихотворение относится к тому времени, когда Владимир Соловьев вышучивал стихи ранних декадентов.

К старости Аким Львович Волынский завоевал себе всеобщие симпатии. Писатели нового поколения отнеслись к нему с добродушным почтением. «Серапионовы братья», поселившиеся вместе с ним в общежитии Дома искусств, видели в нем чудаковатого, но милого старца, занимательный осколок дореволюционной эпохи. Слегка посмеиваясь над его напыщенной речью, над его театральными жестами, они вполне оценили и его эрудицию, и возвышенный полет его мыслей, и его отказ от житейских удобств и прихотей. Он «жил, — вспоминает о нем К. А. Федин, — в пустой комнате, с одиноким кухонным столом посередине, с железной кроватью, жил, как послушник, на хлебе, селедке и чае».

Вообще в эти предсмертные годы в нем возобладали лучшие черты его личности, он преодолел свое былое позерство, стал значительно проще и мягче и с молодым энтузиазмом отдался последнему увлечению своей угасающей жизни — классическим танцам, и тут проявил себя, по выражению Федина, «неудержимым, огненным мечтателем, потому что балет был не только его страстью, предметом идеальных вдохновений, балет был его религией, во всяком, случае — одной из его религий»[2].

---

[1] З. Гиппиус.

[2] См. иронически-хвалебную характеристику А. Л. Волынского в книге *Конст. Федина* «Горький среди нас». М., 1967, с. 120 и 123.

1905, ИЮНЬ

I

Уже с утра было жарко. Я вышел на улицу с охапкою книг и вдруг увидел, что вся улица куда-то бежит. Бегут торговки, гимназисты, биндюжники, барышни, и в их разноцветной толпе с веселым разбойничьим свистом шныряют мальчишки — черномазая вольница одесских базаров и улиц.

В бегущую толпу то и дело вливаются новые люди: доктор Яблочков в пенсне и с бородкой; лысый аптекарь с золотыми зубами; Сергей Уточкин, любимец Одессы, рыжий и добродушный спортсмен, впоследствии прославленный летчик.

Все бегут и толкуют о чем-то, и через минуту я уже знаю, что нынче ночью случилось большое событие: пришел из Севастополя революционный корабль, какой-то броненосец с двенадцатидюймовыми пушками, он восстал, и теперь его пушки угрожают уничтожить Одессу, если она не захочет восстать вместе с ним.

— Стоит этим пушкам бабахнуть — и от города останется одна только пыль! — повторяет на бегу золотозубый аптекарь (он произносит по-южному: «пиль»).

К тому времени, как мы добегаем до Пушкинской, нет среди нас человека, который не знал бы, что броненосец, поднявший революционное знамя, называется «Князь Потемкин Таврический», что его матросы упразднили начальство и что к нему (тогда в этом не сомневался никто) единодушно присоединились все другие корабли Черноморья.

Вскоре мы добегаем до площади, где высится бронзовый «дюк»[1], и примыкаем к огромной толпе, сгрудившейся вокруг этого памятника. Внизу перед нами, под утренним солнцем, бьющим прямо в глаза, до самого горизонта раскинулось море, но на всем

[1] Д ю к — по-французски герцог. Герцог де Ришелье первый градоначальник Одессы (1803). Его статуя звалась просто «дюк».

его широком пространстве нас интересует одна только точка — дымчато-серый или, как нам кажется, сиреневый — трехтрубный военный корабль, неподвижно стоящий на рейде влево от маяка, одинокий, молчаливый, внушительно спокойный, загадочный. Это и есть броненосец «Потемкин», который толпа уже не называет по имени, а просто говорит о нем: «он». Нет во всей толпе таких глаз, которые не смотрели бы теперь на него. Никогда я не видел, чтобы столько людей так долго, пытливо и жадно вглядывались в один и тот же предмет.

Общительный Уточкин охотно дает окружающим свой сильный морской бинокль, и когда доходит черед до меня, я на мгновение вижу палубу и самых обыкновенных матросов, которые самым будничным образом орудуют самыми обыкновенными швабрами: чистят и моют ее. Эта будничность изумляет меня: молодому и неопытному, мне представляется, что революция — сплошная патетика, несовместимая с повседневным трудом.

Между тем толпа понемногу меняется. Конечно, в ней и сейчас есть немало людей, восторженно встретивших весть о «Потемкине» и глядящих на него с восхищением. Но все чаще прибывают отовсюду запоздалые обитатели центральных кварталов — белоснежные мужчины в панамах и крикливо одетые женщины под яркими зонтиками. Они многозначительно молчат, лишь изредка перекидываясь негромкими фразами, очевидно о пушках, которые непременно «бабахнут» по их магазинам, конторам и складам.

Проходит минут десять, и я слышу, как один мальчишка сообщает другому, взобравшемуся на бронзового «дюка», что в гавани на Новом молу лежит потемкинский матрос, «чи убитый, чи раненый», и что туда «подалась» вся Пересыпь. Мальчишки выбираются из тесной толпы (они чистильщики сапог, у них ящики с ваксой и щетками) и бегут вниз по широкой и длинной, ныне Потемкинской, лестнице, ведущей в Одесскую гавань. Я бегу за ними и, миновав эстакаду (так называется деревянный помост, по которому проложены рельсы приморской железной дороги), вижу большую процессию, идущую из Пересыпи к Новому молу. Пересыпь — заводское предместье Одессы, где в подслеповатых домишках ютится фабричный люд.

С Пересыпи по направлению к гавани идут старые и молодые рабочие с женами, а кое-кто и с детьми. Большинство из них, я знаю, забастовщики. Многие бастуют уже целые месяцы и живут со своими семьями впроголодь. Но сейчас у них праздничный вид. Даже странно, что грузчики, угольщики, машинисты, кочегары, литейщики, которых я всю свою жизнь видел с черными ру-

ками и лицами, в измызганных, рваных одеждах, теперь так опрятны, умыты, причесаны, чинны.

Бросается в глаза изобилие пожилых и даже старых рабочих, придающих шествию внушительный вид. И чуть только все эти люди вступают на территорию порта, они начинают влюбленно смотреть на великолепный и грозный корабль, который отсюда, из гавани, кажется еще более великолепным и грозным.

Вообще это другая Одесса, нисколько не похожая на ту, которую я видел вверху, возле «дюка». Эта «нижняя» Одесса ликует. Для нее восставший броненосец — союзник и друг. И так как никто не сомневается, что на сторону революции вместе с «Потемкиным» перешла вся черноморская эскадра, мудрено ли, что здесь, внизу, в это прелестное летнее тихое утро люди так простодушно уверены, что старое, жестокое кончилось раз навсегда и начинается новая, добрая, небывалая, светлая жизнь. Пусть кругом целый океан полицейщины, — здесь, у всех на виду, неподалеку от нас, уже есть островок, где эта полицейщина свергнута: он наш, он за нас, он с нами!

Из солидарности с «Потемкиным» забастовали матросы иностранных судов, стоящих у причала Нового мола. Итальянские матросы (и, кажется, греческие), сухопарые, с веселыми смуглыми лицами, быстро сбегают по сходням и присоединяются к нам. Мы дружески приветствуем их.

Кое-где огненно-красными бабочками мелькают небольшие флажки: их раздобыли у стрелочников забастовавшей железной дороги. А вдали колышется большое полотнище, такое же огненно-красное; его торжественно несут пожилые, бородатые, очень спокойные, очень серьезные люди.

Внезапно раздается пересыпчатый, дробный, веселый трезвон: это мальчишки подобрались к колоколам пароходов, оставленных забастовавшими командами.

И тут же поблизости начинают реветь и ревут без умолку сирены.

От этой пестроты, от трезвона, от жаркого июньского неба, от сознания, что у меня на глазах совершаются такие большие дела, я, двадцатитрехлетний, испытываю прилив необыкновенной энергии, мне хочется кричать и безумствовать, и я готов расцеловать краснощекого, очень молодого студента, который взобрался на бочонок и с жестами записного оратора произносит горячую речь, почти неслышную из-за колоколов и сирен.

Вообще в ораторах нет недостатка. Пройдешь десять — пятнадцать шагов, — и перед тобою на бочке или на груде камней возникает новый молодой человек, обращающийся с речью к со-

бравшимся. Кроме социал-демократов (тогда они назывались социаль-демократами), здесь выступают эсеры, бундовцы, снова эсеры и даже взгромоздившийся на кучу угля анархист. О чем они говорят, я не знаю, так как наша колонна находится в непрерывном движении и до нас долетают лишь отдельные фразы. Мне и в голову не приходит тогда, что несогласованность их идей и стремлений, разнородность их призывов и лозунгов могут катастрофически отразиться на судьбе броненосца.

Но вот мы очень чинно и медленно приближаемся к закругленной конечности Нового мола, и мгновенно со всех лиц исчезают улыбки. Многие начинают вздыхать и креститься. Перед нами небольшая палатка, и там, внутри, в полумраке, лежит головой к востоку коренастый, широкогрудый моряк с чернобровым украинским лицом. Это Григорий Вакулинчук, убитый вчера на «Потемкине» одним из офицеров броненосца (капитаном Гиляровским) и ночью привезенный сюда.

Теперь всякий, кто изучал ту эпоху, знает, что Вакулинчук был одним из активнейших большевиков Черноморского флота, но в ту пору это было известно лишь очень немногим. Глядя на его высокий, благородно очерченный лоб, на властное выражение его мускулистого, словно кованного из меди лица, нельзя было не почувствовать, что это человек незаурядной судьбы, большой исторической роли. Невольно вспоминалось некрасовское.

И, мертвый, сходен он лицом
С убитым молнией орлом.

II

Сооруженная над мертвым палатка очень прочна и добротна: из плотного, сложенного вдвое брезента. Она так аккуратно (поморскому!) сработана, что даже на шелохнется под непрерывным напором толпы. И странным образом именно добротность палатки, ее несокрушимая прочность является для нас одним из верных свидетельств, что дело потемкинцев в надежных руках. «То, что они делают, они делают не спустя рукава, а фундаментально и очень обдуманно», — говорит себе каждый и еще простодушнее верит в счастливый исход их борьбы. Палатка — без единой прорехи, в ней полумрак и прохлада.

Над покойником тихо теплится восковая свеча; руки истово сложены у него на груди. Голова открыта, и я со щемящей тоской разглядываю его милые, молодые, слегка курчавые черные волосы.

Его бескозырка лежит тут же, на перевернутом деревянном ведре; проходящие бросают в нее деньги, кто сколько может, «на революционные нужды».

Моряк, охраняющий тело, приземистый, дюжий, но, видимо, страшно усталый, то и дело обращается к толпе и певучим украинским голосом рассказывает ей снова и снова о трагической кончине товарища, застреленного из-за того, что он дерзнул заявить, что вся команда «Потемкина», как один человек, отказывается есть борщ, изготовленный для нее из червивого мяса.

Моряк призывает отомстить за убитого, заканчивая каждый призыв одним и тем же рефреном: «Смерть ненавистным гадам!» Из-за переутомления он говорит иногда чересчур монотонно, но тут же встряхивается и с новым воодушевлением повторяет свой суровый призыв. Одна рука его крепко сжимает винтовку, а другая непрерывным движением отгоняет от покойника назойливых мух.

На груди Вакулинчука лежит небольшая бумага, и на ней мелкими бледно-лиловыми буквами очень убористо напечатана (на пишущей машинке) история трагической гибели Вакулинчука. Содержание этой бумаги и пересказывает почти слово в слово стоящий возле тела матрос:

«Смерть угнетателям! Смерть вампирам! Да здравствует свобода!»

Невдалеке от палатки я встречаю своего друга Лазаря Кармена, талантливого сотрудника одесских газет[1]. Его бумажная манишка промокла насквозь. Кудрявый, голубоглазый, румяный, сентиментальный, восторженный, он бросается меня обнимать.

— К вечеру здесь будет вся эскадра! — говорит он с горячей уверенностью.

Я разделяю его энтузиазм вполне. Он близко связан с рабочими одесских предместий. В порту у него много друзей среди «босяков» и грузчиков.

Он рассказывает мне о митингах и стычках рабочих с полицией, о баррикадах, которые нынче ночью воздвигнуты невдалеке от собора. Рассказывает, что буржуи (для меня это слово звучит как новинка) в панике бегут из Одессы и, спасая свои шкуры, платят сумасшедшие деньги владельцам пролеток, фургонов и бричек, лишь бы только уехать подальше от моря.

Мы оба смеемся, и нам по нашей тогдашней наивности кажется, что «буржуи» бежали навеки и больше уже никогда не вернутся.

---

[1] Отец известного советского кинооператора Р. Кармена.

Я поворачиваюсь и вижу Бориса Житкова, с которым мы давно не видались. Борис прожил в порту всю жизнь, и теперь у него такой таинственный, многозначительный вид, будто он знает о «Потемкине» что-то такое, чего еще не знает никто. Он медленно шагает от палатки по направлению к городу, умело лавируя в тесной толпе, заполнившей собою весь мол. Я догоняю его и иду рядом с ним, взволнованно толкуя о своих мечтах и надеждах. Но он, нахохленный, молчаливый и хмурый, слушает мои слова снисходительно. Потом показывает вверх:

— Полюбуйся!

Я поднимаю глаза. Там, в вышине, на террасе бульвара и дальше, ослепительно освещенные солнцем, выстроились сотни солдат.

Их белые рубахи сливаются в одну ровную длинную полосу.

Их винтовки блестят, как стеклянные, и кажутся мне издали такими бессильными, такими игрушечными перед пушками могучей эскадры, которая (как все еще верится мне) должна в ближайшее время присоединиться к «Потемкину» и произвести революцию в Одессе.

Правда, Житков — авторитет для меня, особенно во всем, что касается моря, но на этот раз я не верю его мрачным прогнозам и, все в том же самозабвении восторга, в каком находился с утра, быстро добегаю до лестницы, ведущей из гавани в город. Скоро час, солнце жжет нестерпимо, каменная лестница раскалена, словно печка, я весь день на ногах, ничего не ел со вчерашнего вечера (вдобавок со мною тяжелые книги!) —и все же не испытываю ни малейшей усталости и взбегаю с легкостью, удивляющей меня самого,

Вот и верхние ступени, но дальше идти невозможно: передо мною казак на коне. Вся площадь запружена околоточными. Никогда я не думал, что в городе столько околоточных. Подбегает пристав: «Назад!» Очень вежливо, спокойно, почти шепотом, — но непреклонно: «Назад!» Я пробую юркнуть влево, казак преграждает дорогу конем, и приходится брести по горячим ступеням обратно. Все еще охваченный духом безоглядной свободы, которым я заразился в порту, я, не пройдя и половины пути, перелезаю на глазах у полиции через невысокую решетку, прыгаю куда-то вниз наобум и оказываюсь в жалком, заброшенном парке, среди тощих и пыльных кустов.

И вспоминаю, что здесь, невдалеке, есть подвал, где помещается кухня кафе-ресторана, а в кухне работает знакомый мороженщик. Оттолкнув нагловатого малого, пытавшегося не пустить меня в этот подвал, взбегаю по внутренней лесенке и оказы-

ваюсь в ресторане, на бульваре, то есть именно там, куда не пускал меня пристав. Из ресторана видны и «Потемкин», и порт, и потому ресторан переполнен людьми (их было бы в десять раз больше, но у входов стоят полицейские и новых посетителей уже не впускают).

Я иду между столиками и озираюсь в толпе. Правым крылом ресторана завладели представители официальной Одессы — какие-то важные офицеры, чиновники. Их лица неподвижны и зловещи. Они сидят в стороне от прочего ресторанного люда. В их распоряжении большая труба на треножнике, в которую они подолгу глядят на «Потемкина». Особой группой сидят одесские дельцы и промышленники, известные всему городу люди, — томные, матово-смуглые, они курят, пьют пиво и выжидательно смотрят туда же, куда смотрит теперь вся Одесса.

Остальные посетители, в числе которых и я, представляют собой беспорядочную, шумную массу.

Мы возбуждены и болтливы. Сдвинули несколько столиков и, наскоро обменявшись бессвязными, очень горячими фразами, внезапно решаем сию же минуту отправиться в порт и добраться, хоть бы вплавь, до «Потемкина». Зачем — мы и сами не знаем. «Может быть, им нужна наша помощь?» — неуверенно говорит медицинский студент-первокурсник, красивый кавказец, и, словно стыдясь своих самонадеянных слов, умолкает.

Самый заметный в нашей компании — Николай Николаевич Ходотов, молодой, высокий и стройный актер петербургской императорской сцены, приехавший в Одессу на гастроли, «социалист его величества», как выразилась о нем знаменитая Савина. Он очень популярен среди молодежи, так как охотно выступает в концертах, сборы с которых идут большей частью на разные нелегальные надобности. Больше всего удаются ему роли благородных и пылких юнцов. Далеко не первоклассный артист, он слывет энергичным общественником. Рядом с ним доктор Георгий Алексеевич Яблочков, тоже приезжий, в пенсне, с остроконечной бородкой, прекраснейший, скромнейший человек, бывший политический ссыльный, приятель Куприна, Бунина и других литераторов, автор нескольких рассказов и очерков. В последнюю минуту к нам присоединяются какой-то плюгавый художник с большой шевелюрой и еще один студент, никому не известный.

Мы гурьбой направляемся к лестнице. Лестница сплошь занята казаками, и в гавань уже не пройти. Но недаром я провел мальчишеские годы в Одессе и изучал город под руководством Житкова — по той же внутренней лесенке, спускающейся в подвальную ресторанную кухню, я веду всю компанию в тот же чахлый, забро-

шенный парк, где я только что спасался от казачьей нагайки, и путаными тропинками мы идем к эстакаде, которую как раз в это время оцепляют войска, дабы совершенно отрезать бурлящую гавань от города.

Вступив на мол, мы подходим к длинному ряду пакгаузов, расположенных справа вдоль мола, и видим внизу на воде нарядную большую шаланду, предназначенную для увеселительных прогулок по гавани — до маяка и обратно. Шаланда покрыта ковром. Ее полуголый хозяин сидит тут же, над нею, на свае. Мы просим его подвезти нас к «Потемкину», но толпа относится к нашей затее враждебно: очевидно, ее вводит в заблуждение барская внешность чисто выбритого Ходотова, который, по обычаю актеров, одет в безупречный костюм. Золотое пенсне Яблочкова и щегольская панама одного из студентов тоже не внушают доверия: толпа кровно заинтересована в том, чтобы к «Потемкину» не подъезжали враги. Она не дает нам возможности воспользоваться единственной лодкой, которую посчастливилось нам отыскать.

Хозяину лодки кричат:

— Отчаливый, проклятый грекóс!

Здесь, на Новом молу, по-прежнему чувствуется сплоченность народа. Почти не толкаются, уступают друг другу дорогу, передают медяки (а порою и гривенники) через головы тех, кто стоит впереди, прося вручить эти деньги матросу, стоящему в палатке у тела, так что иная монета проходит десятки рук и все же попадает куда надо. Чтобы избавиться от книг, которые я, неизвестно зачем, таскаю с собою с утра, я без колебаний отдаю их заросшему бородой босяку и сообщаю ему свой адрес, вполне уверенный (и уверенность моя оправдалась), что через несколько дней я получу от него эти книги обратно.

Но что же нам делать без лодки? Мы стоим в нерешительности и с грустью глядим на «Потемкина», который высится так близко от нас. Толпа присматривается к нам, и, должно быть, ей мало-помалу становится ясно, что мы не принадлежим к чужакам.

— Слышно, у *него* не хватает воды, — говорит Ходотову один из стоящих поблизости. — Повезли бы вы туда квасу холодного!

Неподалеку, шагах в тридцати, зеленая будка — квасня. Мы спешим туда — поговорить с квасником, и, к нашему удивлению, толпа начинает относиться к нам с живейшим сочувствием.

— Подавай лодку, проклятый грекóс! — командует тот же старик, который так недавно прогонял его прочь.

Яблочков, Ходотов и один из студентов, наиболее зажиточные в нашей компании, закупают оптом весь товар квасника. С английского или итальянского угольщика нам сбрасывают во-

рох запыленных мешков. Мы укладываем бутылки в мешки, и сразу же находятся пять-шесть добровольцев, которые с благожелательными словами и жестами сносят мешки к нашей лодке и помогают нам спуститься в нее. Лодочник берет с каждого из нас по сорок копеек и начинает грести по направлению к «Потемкину».

III

Лодочник гребет хорошо. Я сижу на руле. Море тихое. С каждой минутой «Потемкин» кажется выше, грознее, величественнее. Мы приумолкли и с уважением глядим на него. Уже простым глазом, без всяких биноклей, можно разглядеть на нем людей. Почему-то меня снова удивляет, что в их действиях не видно ничего героического: они сосредоточенно занимаются обычной работой. Мы объезжаем вокруг корабля — и благоговейно молчим.

Вдруг, к моему ужасу, наш плюгавый художник, до той поры не проронивший ни слова, машет своей измятой шляпчонкой и, обращаясь к потемкинцам, во все горло орет:

— Здорово, ребята!

Это фамильярное «ребята» страшно возмущает меня. Я готов наброситься на крикуна с кулаками. Я угрожаю ему, что поверну наше суденышко в гавань, если он крикнет хоть слово. Он смущается и, желая поправиться, через минуту еще громче кричит:

— Не бойтесь, мы за вас!

Это выходит окончательно глупо — из маленькой скорлупы кричать одному из гигантов: «Не бойся!» Я круто поворачиваю руль и требую, чтобы лодочник вез нас обратно.

В эту минуту на трапе появляется какой-то студент, очень озабоченный, совсем молодой, и спрашивает у нас нетерпеливо и быстро:

— Привезли прокламации?

— Какие?

— Социаль-демократической партии! — отчеканивает он тоненьким голосом.

— Нет, мы привезли только квасу, — говорим мы сконфуженно.

Студент машет рукой и уже хочет уйти, потеряв к нам всякий интерес, но вдруг замечает Ходотова.

— Товарищ Ходотов?! — удивляется юноша, вглядываясь близорукими глазами в артиста, и тут же предлагает стоящему внизу часовому пустить его на борт корабля.

Но Ходотов не торопится воспользоваться его приглашением. Все же он «артист императорской сцены», принадлежащей к

дворцовому ведомству, а кругом, как нарочно, слишком много свидетелей: так и шныряют какие-то ялики, шлюпки, шаланды, переполненные разными людьми, и нет никакого сомнения, что среди них — соглядатаи. А может быть, он боится, что грек, высадив его на «Потемкине», оставит его там навсегда и предательски уедет вместе с нами? Как бы то ни было, он остается сидеть в нашей лодке, надвинув на глаза свою белую шляпу. Так как студент убежал, а часовому неведомо, кто из нас Ходотов, вместо него из лодки вступают на трап художник и юный кавказец. Часовой пропускает их вместе с мешками. За ними и я с такой же ношей. Какой-то матрос помогает нам справиться с нею, потому что мешки оказываются чертовски тяжелыми. Еле-еле добрались мы до палубы и, к своему огорчению, увидели одни только спины. Спины потемкинцев, которые, стоя тесным полукругом вдали, слушают какого-то оратора. Что он говорит, мы за дальностью расстояния не слышим. Когда же мы хотим подойти к нему ближе, нас останавливают: дальше нельзя.

Мы складываем наши мешки на палубе (матросы снизу принесли остальные), стоим над мешками и не знаем, что делать. Тут подбегает к нам какой-то штатский без шляпы:

— Привезли прокламации?

— Нет, это квас, — отвечает художник, и штатский убегает в тот же миг.

К нам подходят два-три матроса, один с серьгой в ухе — пожилой, импозантный и строгий. Судя по всем его повадкам, начальник. Художник начинает торопливо развязывать наши мешки и при этом несет такой вздор, что мне становится мучительно стыдно.

— Вы извините, что квас, — говорю я. — Мы просто не знали, в чем ваша нужда.

— Ничего нам не нужно! — отвечает «начальник», а потом, помолчав, говорит: — Привезли бы мыла или вина хорошего две-три бутылки... для наших больных.

— Мы все наше вино побросали в море, — сообщает другой матрос, очень похожий лицом на студента. А может быть, и правда, студент?

— И не только вино, — добавляет первый, — а и все вообще напитки.

Нас окружают пять-шесть человек.

— Там, на берегу, много пьяных? — деловито спрашивает тот, которого я считаю начальником. — Им тоже не мешало бы все свое вино вылить в море.

Я вместе с кавказским студентом уверяю его, что пьяных поч-

ти не заметно, что все на берегу, вернее, в гавани, стоят дружно — и крепко надеются на их броненосец.

— Скажите им там, чтоб не пьянствовали, не вступали бы в мелкие столкновения с полицией. И вообще не предпринимали бы ничего без нас.

То же самое говорит и тот юный матрос, который похож на студента.

— Скажите им, — повторяет он на интеллигентском своем языке, — что мы лишь в том случае можем оказать им содействие, если они будут в полном единении с нами!

О том, что восстала эскадра, — ни слова. Неужели «Потемкин» — один, и другие корабли Черноморского флота так-таки не присоединились к нему?

Я гоню от себя эту мрачную мысль, но все же здесь впервые налегает на меня та тяжелая грусть, которая уже не покинет меня до последней минуты потемкинских дней. Я начинаю с какой-то новой нежностью смотреть на этих людей. И мне стыдно, что я — посторонний и ничем, даже самым ничтожным поступком, не могу выразить свое сочувствие к ним.

К счастью, возможность для этого (действительно очень ничтожная!) тотчас же представляется мне. Когда «начальник» уходит и мы направляемся к трапу, откуда-то снизу выбегает матрос со свернутым в треугольник письмом:

— Опусти в ящик... в городе...

И еще один, тоже с письмом. И еще один. И еще, и еще. Так и посыпались к нам корявые матросские письма, написанные впопыхах, на шершавых обрывках бумаги. Те, кто не успел написать, спешно сообщают нам адреса своих жен, матерей, братьев, сестер:

— Может, убьют, напишите (туда-то). Мы еле успеваем записывать диктуемые нам адреса, суем драгоценные письма за пазуху и, волнуясь до слез, порывисто целуемся с обступившими нас людьми, которые в эти четверть часа стали для нас родными.

IV

С тяжелым чувством садимся мы в нашу шаланду и медленно плывем обратно к молу.

Даже страшно подумать, что еще так недавно мы были беззаботны и веселы.

Теперь вокруг броненосца ни шлюпок, ни яликов. Впрочем, вот плывет к нему из гавани какая-то лодка, но лучше бы нам не

видеть ее: лодка качается вправо и влево и выделывает на воде вензеля, а на веслах сидит пьяный верзила, и кажется, что лодка сейчас опрокинется, так как она вся переполнена пьяными, — иные почти нагишом. Тут же, на корме, стоит ящик, и на нем крупными иностранными буквами написано слово «коньяк».

— Бросьте в воду! — кричит им художник. — На броненосце велели: утопить все спиртное в море!

Один из сидящих в лодке отвечает отвратительной бранью. Другой вытаскивает из ящика большую бутылку, очень ловко отбивает у нее горлышко и, выпив чуть не треть содержимого, послушно опускает ее в воду. И в тот же миг бросается за нею. Женщины в лодке визжат. Но он ухватился за борт, его втаскивают обратно, и в лодку вливаются потоки воды,

Эта лодка послужила нам предзнаменованием того, что мы увидели по возвращении в порт. Вступив на землю, мы тотчас же поспешили к палатке с убитым потемкинцем. Возле нее очень мало народу, человек тридцать, не больше. Остальные, как потом оказалось, разогнаны казаками и конной полицией. От прежней торжественно-благоговейной толпы, которая царила здесь утром, уже никого не осталось. Жизнь перенеслась вправо, к пакгаузам. Там кипит какая-то работа, которой издали мы не можем понять.

Мы бросаемся туда, и то, что мы видим, ужасно. Вместо забастовавших рабочих, видевших в «Потемкине» своего избавителя и жаждавших единения с ним, Новым молом завладели портовые «дикари» и бандиты, которые, очевидно, сбежались сюда с единственной целью — разграбить пакгаузы. Пакгаузы железные, крепкие. В них под надежными замками хранятся товары, привезенные морем в Одесскую гавань. Я с детства помню чудесные восточные запахи перца, ванили, кардамона, корицы, фиников, шафрана, изюма, какао, витавшие вокруг этих романтических складов.

Теперь в их железных стенах, как раны, зияют пробоины; ворота разбиты вдребезги, и все добро, что таилось внутри, дружно и ритмично, как будто под музыку, расхищается молчаливой толпой. Самое поразительное в этой толпе именно ее молчаливость. Она никому не грозит, никого не проклинает, не буйствует, она в полной тишине, без единого громкого слова, сосредоточенно делает свое черное дело. Словно исполняя какую-то пантомиму на сцене, люди входят в разбитые железные здания, хватают первое, что попадается им под руку, выносят наружу и снова бегут за добычей.

Я с омерзением гляжу на этот хорошо организованный, тихий грабеж, и меня тошнит от тоски и обиды. Хочется вмешаться

в толпу, удержать, образумить ее, но силы оставляют меня, я не могу устоять на ногах и впервые за весь этот день чувствую, до чего я устал. В изнеможении сажусь на стоящий поблизости ящик. И — в то время это часто бывало со мной — теряю сознание, становлюсь нечувствительным ко всему окружающему. Очнувшись, я вижу — из пакгауза появляются пять-шесть человек, с натугой выкатывая бочку вина. За нею катится другая, третья. Бочки тут же разбиваются десятками рук, и под ногами образуются красные пахучие лужи. Грабители ложатся на землю, жадно припадая к этим лужам губами, и долго-долго лакают из них. Многие так и остаются лежать лицом вниз, даже после того, как от луж остаются одни только алые пятна. Те, что выносят из пакгаузов ящики, бочки, мешки, стараются пьяными ногами перешагнуть через присосавшихся к лужам, но это не всегда удается, и они все чаще ступают по людям и сами падают тут же под тяжестью ноши.

Неподалеку от меня — мальчуганы. Глаза у них очень сердитые. Насупившись, смотрят они на грабителей. Из их разговоров мне становится ясно, что они ожидают какого-то Жору. Один из них, нервный и тощий, то вскакивает, то снова садится, то сильно дергает себя за нижнюю губу, словно хочет ее оторвать. Жора, как я позднее узнал, мастеровой с Молдаванки, создавший из местных рабочих боевую дружину для вооруженной борьбы с черносотенцами. Я тоже начинаю ждать этого Жору и каждую минуту оглядываюсь. К нам подходит небольшая толпа: знаменитый в Одессе репортер Леон Трецек, поэт Александр Митрофанович Федоров, писатель Семен Юшкевич, адвокат Антон Антонович Богомолец и двое-трое, кого я не помню. Наша вынужденная бездеятельность невыносима для нас.

Пьяных становится все больше. Земля усеяна их телами, как трупами. Я внимательно рассматриваю их: мещане, пригородная голь, босяки. Видно, что грабителями они стали случайно, прельщенные главным образом винными бочками. Это грабители, так сказать, простодушные. Их очень легко отличить от опытных профессионалов, матерых громил, очевидно только что выпущенных из полицейских участков.

Трецек указывает мне пресловутого черносотенца Тюкина: бесцветная личность с оловянными глазками. Он сидит на тумбе в стороне и руководит грабежом. К нему то и дело подбегают его подручные. Эти не соблазняются выпивкой, они трезвы, дисциплинированны и «работают» по определенному плану. Кончив свою «работу», они вдруг исчезают, словно сквозь землю проваливаются. Остаются одни «простецы», грабящие без всякого плана и в большинстве случаев без всякой корысти.

Один, кряхтя от натуги, с величайшим трудом катит по булыжникам бочку пахучего эфирного масла, чтобы поскорее спихнуть ее в море.

Другой выгребает из разбитого ящика знаменитый турецкий табак и вот уже десять минут подбрасывает вверх его рыжие хлопья, осыпая ими и себя и других.

Третий, ухватив двухпудовую штуку черного китайского шелка, обматывает им себя, как катушку, и чуть обмотает, начинает разматываться.

А те двое вспороли ножами несколько длинных и липких тюков и, выхватывая оттуда по очереди сбитые комья коринки, бросают их друг в друга, как снежки.

Им довольно одной этой радости: сознавать себя хоть на четверть часа полными хозяевами бесчисленных благ, которые до сих пор были спрятаны от них под замком.

Но среди них здесь и там, как на рынке, шныряют деловитые барыни с сумками, кульками, кошелками и хищно выхватывают из общей добычи то пачку лавровых листьев, то коробку сардин, то маленький цибик индийского чая. Очевидно, по их представлению, броненосец «Потемкин» для того и восстал, чтобы дать им легкую поживу. Из-за склянки уксуса или вывалянного в грязи чернослива они готовы исщипать, исцарапать друг дружку.

А у крайнего пакгауза, в тени, уже появились торгаши-перекупщики, которые скупают у грабителей и чай, и табак, и лимоны и спокойно, без азарта покрикивают:

— А вот малага! А вот гуталин!

Барыни отчаянно торгуются с ними: то уходят, то вновь возвращаются. Эти хищницы, выплеснутые сюда мещанской стихией, кажутся мне пострашнее всяких казаков и полицейских.

Никогда не забуду той смертельной тоски, которой закончился для меня этот исторический день, начавшийся так праздично, красиво и весело. Может быть, мне было бы легче, если бы все это время не стояли у меня перед глазами суровые лица потемкинцев, если бы под измятой парусиновой блузой не было у меня их писем, написанных в самую торжественную минуту их жизни.

С чувством страшной усталости поплелся я по лестнице в город, но уже на самой нижней площадке путь был прегражден казаками.

Позже я узнал, что власти города с идиотским усердием попытались закупорить все входы и выходы к морю, чтобы отнять у населения возможность видеть мятежный корабль. Но, конечно, отнять у Одессы вид на море — задача немыслимая, так как город

спускается к морю террасами, и смысл существования большинства его парков, бульваров, переулков и улиц заключается именно в том, что они глядят в морскую синь.

Я пытаюсь уговорить казаков, чтоб они пропустили меня, но сам чувствую, какой у меня подозрительно-истерзанный вид: блуза, испачканная винными брызгами, углем, смолой (словно я и сам был грабителем!), нелепо топорщится от спрятанных за пазуху писем, волосы дико взлохмачены — вообще весь мой облик таков, что было бы странно, если бы полицейские не ощутили потребности взять меня за шиворот и потащить в каталажку. Я иду в обход кружным путем и, юркнув в окно ресторанной кухни, вижу прямо перед собой медный кран. Пью, не отрываясь, минут пять, приглаживаю мокрые волосы и проникаю снова в ресторан. В ресторане темно. Смутно белеют офицерские кители. В стороне, на отлете, сидит за бутылкою пива капельмейстер военного оркестра Бронштейн, очень живописный старик, которого почему-то все зовут «генералом». С его сыном я учился в гимназии. Я присаживаюсь к нему, и мы долго молчим.

Вся гавань блестит огоньками, но «Потемкина» не видно, он во тьме. Вдруг из этой тьмы вырывается длинная полоса света, пересекает всю гавань и останавливается на памятнике Екатерине II. Это прожектор «Потемкина». Чуть только он мелькнул перед нами, возле памятника слышится взрыв, казачьи лошади встают на дыбы, и в первую секунду всем кажется, что броненосец начинает обстреливать город. Я вскакиваю с места, но «генерал» поясняет, что при бомбардировке мы услышали бы грохот орудий и увидели бы на «Потемкине» вспышки огня. Я опять опускаюсь на стул. Должно быть, какой-нибудь полицейский агент бросил на площади бомбу или просто шутиху, чтобы создать впечатление, будто начинается орудийный обстрел. Проходит еще минут пять. Вдруг «генерал» привстает и, не донеся кружку пива до рта, говорит.

— Вот оно что! Эге-ге!

Оказывается, гавань, которую я только что покинул, горит. Особенно ярко пылают пакгаузы: там нефть, керосин, бензин, всевозможные масла, бочки смолы, деревянные ящики, спирт.

И чудо: подле Нового мола, у его правой окраины, внезапно загорается море! Так много горючего вылито туда из пакгаузов.

Море горит оранжево-фиолетовым пламенем, которое становится все шире и ярче. И в то же время у самого входа в гавань, ближе к нам, где только что была непроглядная тьма, замелькали тревожными красными точками факелы и вдруг начинает пылать зажженная с двух концов эстакада. Ее деревянные балки постав-

лены длинной шеренгой крест-накрест, и на первых порах представляется, будто все ее зигзаги нарисованы в воздухе четкими огневыми штрихами. Но вот штрихи мало-помалу сливаются, огненный узор исчезает, и эстакада становится сплошною стеною огня.

Эта стена преграждает дорогу несчастным, бегущим из загоревшейся гавани. Оказавшись между двух пожаров, они с опасностью для жизни продираются в город сквозь чащу пылающих балок, но город встречает их сплошным пулеметным огнем.

Тут ко мне подходят Кармен, Богомолец и Ходотов, только что пробравшиеся в город. Слово «императорский» в паспорте Ходотова сослужило им великую службу при всяких столкновениях с полицией. Они ведут меня в гостиницу «Лондонскую» — это в двух шагах, через дорогу. Мы заходим к Ходотову в номер, там накидывают на мою грязную блузу щегольскую крылатку, и мы взбираемся на высокую крышу гостиницы, откуда виден весь порт, озаренный пожаром.

Слева в гавани горят пароходы — те самые, на которых еще недавно трезвонили колокола и заливались сирены. В небе все ярче разгорается зарево. В море зыблются кровавые отсветы. В гавани, на Новом молу, внезапно раздается стрельба. Беру у кого-то бинокль или подзорную трубу и на мгновение вижу черных человечков, которые отчаянно мечутся в пламени и, обезумев от ужаса, бросаются в горящее море...

Бездарные полицейские власти, не имея возможности справиться с растущим революционным движением, решили отыграться на усмирении «бунта», который сами же и спровоцировали при содействии преданных им черносотенцев. Стянув отовсюду войска, они организовали массовое убийство безоружных людей и, как потом обнаружилось, сожгли и расстреляли на узком пространстве между эстакадой и морем тысячи две человек.

Те, что бросались в море, сгорали в воде, которая продолжала гореть. Многие задохлись от дыма, многие сгинули в расплавленном сахаре, так что на следующее утро, когда сахар застыл, их приходилось вырубать, словно изо льда, топорами.

Как оказалось потом, сотни телег, биндюгов, железнодорожных платформ были мобилизованы для вывоза обугленных трупов, их складывали, как поленья, и всю ночь развозили по кладбищам, а утром пожарные смывали брандспойтами клочья человеческого мяса и кровь. Все это стало известно мне позже, через несколько дней, когда катастрофа была позади. А тогда, поутру, мне было совершенно достаточно и того, что я видел в ту ночь.

Помню: на рассвете, в четвертом или пятом часу, я, прикры-

ваясь крылаткой, ухожу из гостиницы и, весь измочаленный, бреду, ковыляя, домой. Невдалеке от Александровского парка, на перекрестке двух тихих, немощеных, идиллических улиц, сплошь покрытых мягкою одесскою пылью, я вижу скопление дворников. Засада. На другом перекрестке — другая. Мордастые, злые, невыспавшиеся дворники стоят, засучив рукава, и поджидают людей, которые чудом спаслись из горящего порта. Их задача ясна и проста: избить до крови каждого, кто вернется оттуда живым.

Как я дошел до своего дома, не помню. Все, что случилось потом, я знаю лишь по рассказам друзей, так как, не вынеся пережитого, свалился в постель.

Но долго улежать я не мог; чуть полегчало, я ушел со двора. Одесса «успокоилась». Огромные табуны обывателей, панически бежавших из города, едва только на рейде появился восставший корабль, уже успели воротиться домой. В центре города, в районе больших магазинов, театров, бульваров, кафе и отелей о потемкинцах говорили со злобой и взапуски клеветали на них, сочиняя небылицы об их «зверствах». Говорили, будто потемкинцы принимали участие во всех грабежах и пожарах, случившихся в то время в Одессе, а заодно и в разгроме пакгаузов.

Но эта ложь уже никого не обманывала.

Чуть только кончилась забастовка работников почты, я поспешил отправить по всем адресам вверенные мне письма потемкинцев. Для пущей конспирации я вкладывал каждое письмо в новый конверт и надписывал адреса разнообразными почерками. В этом усердно помогали мне моя сестра и Кармен. Тогда же я послал в одну из петербургских газет подробную корреспонденцию об одесских событиях. Газета, опасаясь цензурного пугала, не посмела напечатать ее, и моя рукопись долго валялась в столе у редактора. Наконец статейку напечатали, но в каком искалеченном виде! Мало того что многие эпизоды были самым варварским образом выброшены, трусливый редактор счел возможным и нужным вставить у меня за спиной целый ряд нелепых отсебятин, оправдываясь тем, что иначе статейка не могла бы пройти. В таком случае он поступил бы гораздо пристойнее, если бы не печатал ее.

«СИГНАЛ»

1
Я — В ПЕТЕРБУРГЕ

В молодости характер у меня был чрезвычайно общительный. Путешествуя в поезде, я, бывало, не могу успокоиться, покуда не познакомлюсь чуть не со всеми его пассажирами: так и перехожу из вагона в вагон.

Поэтому нет ничего удивительного, что в 1903 году, когда я, двадцатилетний, худой и голодный, очутился наконец в своем родном Петербурге, из которого был увезен во младенчестве, я в две-три недели перезнакомился чуть ли не со всеми его литераторами.

От поэта Николая Максимовича Минского, который жил тогда на Английской набережной, я шагал через весь Петербург на Пушкинскую к газетному писателю Осипу Дымову, от Осипа Дымова — на Васильевский остров — к Федору Кузьмичу Сологубу, от Сологуба — на Мойку, 52, в Воспитательный дом — к поэтессе Ольге Николаевне Чюминой (муж которой занимал в этом доме какую-то крупную должность), а от Чюминой — на Разъезжую — к Александру Ивановичу Куприну или на Вознесенский проспект — к Надежде Александровне Тэффи.

Литераторы были для меня самые драгоценные, самые интересные, самые прекрасные люди, какие только существуют на земле. Видеть живого Сологуба, сурового, с ледяными глазами, слышать, как он усталым, сердитым и отрывистым голосом читает свои «Чертовы качели», казалось мне высшим блаженством, какое может испытать человек.

Особенно влекло меня к старым писателям, которые знали Некрасова, Лескова, Тургенева, Полонского, Писемского. В Питере они доживали свой век — кто в Гавани, кто на Песках, кто на Петроградской стороне, кто на Лахте. Однажды мне показали на Невском длиннобородого седого старика Петра Вейнберга, который, к моему удивлению, как обыкновеннейший смертный, за-

шел в гастрономический магазин Елисеева и долго покупал там какую-то снедь.

Тот день, когда живший в гостинице «Пале-Рояль» благодушный, ленивый и рыхлый Владимир Алексеевич Тихонов достал из небольшого ларца перевязанные ленточкой письма, которые он получал в разное время от Чехова, и позволил мне прочитать их одно за другим (тут же, у него на подоконнике), я считал историческим днем. Чехова я любил до восторга, и поэтому все литераторы, с которыми он так или иначе водился, были для меня в ореоле: и Щеглов, и Ясинский, и Альбов, и Баранцевич, и Луговой, и Гнедич. Правда, Гнедич оказался важным, высокомерным чиновником, а Луговой — самовлюбленным маньяком, завидующим чеховской славе, но и это не отбило у меня неутолимой провинциальной жажды видеть своими глазами писателей, которых в своем захолустье я знал лишь по портретам и книгам.

Какое же у меня, застенчивого и неуклюжего юноши, было право вращаться в обаятельных для меня литературных кругах, дружить с Дымовым, с Чюминой, с Тэффи, с семьею публициста Слонимского[1], часами просиживать в громадном кабинете у профессора Семена Афанасьевича Венгерова и слушать, как с лупой в руке он доказывает, что у Пушкина изображено не Горохово, как думали до сих пор все пушкинисты, а Горюхино — «вот посмотрите!» — и он давал мне читать фотокопию пушкинской рукописи.

Правда, в то время я уже много сотрудничал в провинциальных газетах, но называть себя литератором все же не смел. Так что никаких особенных прав на знакомство с писателями у меня не было и быть не могло, кроме юношеской фанатической страсти к литературе, к поэзии. С детства я был прожорливым глотателем книг. Каждое новое стихотворение Бальмонта или Валерия Брюсова я запоминал наизусть и считал бы для себя позором не знать какой-нибудь статьи Михайловского, напечатанной в «Русском богатстве» лет десять или двенадцать назад.

Самые названия петербургских улиц, площадей, переулков, связанные так или иначе с писателями, вызывали во мне бурную радость. Вот Сенная площадь и Вознесенский проспект, о которых я читал у Достоевского. Вот Николаевский мост, о котором я читал у Некрасова. Я глядел на эти улицы, как на старых знакомых, о встрече с которыми мечтал столько лет. Боже мой! — дом Бекмана на Знаменской улице, где была Слепцовская коммуна! А вот неподалеку Караванная, где Некрасов, возвращаясь в экипаже из клуба, выронил рукопись романа «Что делать?». А здесь, в

[1] Отец советских писателей Михаила и Александра Слонимских.

отеле «Пале-Рояль», в номере 230, жил Глеб Успенский, и к нему по этой лестнице приходил Шелгунов! А тут, невдалеке от вокзала, жил изнуренный безденежьем, тоской и работой, падший и раскаявшийся Николай Полевой. А чуть подальше, на Лиговке, в сырой квартирке в глубине двора писал свою последнюю статью, надрываясь от кашля, Белинский.

Насколько я теперь понимаю (спустя шестьдесят лет), именно эта моя страсть ко всему, что связано с литературой, литературной историей, пришлась по душе петербургским писателям, и они отнеслись ко мне с таким простосердечным радушием. Некоторые из них, как, например, А. Л. Волынский, Н. М. Минский, В. А. Тихонов, знали меня по моим — довольно сумбурным — статьям, которые я в таком изобилии печатал в одесских газетах.

2

ПЕРВЫЙ ГОНОРАР

Когда в 1905 году я, такой же худой и голодный, снова приехал в родной Петербург — с женою и маленьким сыном, — мечтая остаться здесь до конца своих дней, литературные мои интересы были оттеснены политическими. Политика завладела тогда всеми умами, и кого только не вовлекал в свою орбиту налетевший на страну ураган революции!

Помню, тотчас же по приезде я попал на один многолюдный митинг и там с удивлением увидел, как Василий Васильевич Розанов, публицист ретроградного «Нового времени», самозабвенно аплодирует наиболее гневным и смелым ораторам. А когда устроители митинга пошли по рядам собирать деньги на революционные нужды, Розанов, опять-таки к немалому моему удивлению, вытащил из кармана штанов пригоршню серебряных рублей и щедрым жестом бросил их на широкое блюдо, нагруженное пятаками и гривенниками.

Даже Федор Сологуб, позабыв о своей недотыкомке, писал тогда боевые стихи:

> Вместе с ловкой забастовкой очень весело идет
> Хоть и маленький, но все же удалой и злой бойкот.

На Васильевском острове бурлило студенчество. В университете и в Академии художеств шли чуть не ежедневные митинги. На одном из них выступил без большого успеха и я — с речью о броненосце «Потемкине». Ни о чем другом я в то время не умел говорить.

После того как я побывал на «Потемкине» и впоследствии — там, в Одессе — наблюдал изо дня в день кровавый разгром революции, я был охвачен непреодолимым стремлением примкнуть к общей борьбе. Так как в политике разбирался я плохо, о партиях не имел никакого понятия и был весь с головой в литературе, мне еще в июле, тотчас же после потемкинских дней, примерещился некий журнал, вроде «Искры» Василия Курочкина, — журнал, который стихами и прозой стал бы громить ненавистных врагов.

Характерно для того необыкновенного времени, что, приехав в Питер буквально без гроша в кармане, я не расстался с этой, казалось бы, неосуществимой мечтой. Сейчас я даже не в силах понять, почему в ту пору я решил, что могу быть редактором такого журнала. Думаю, причина была в том, что к какому-нибудь другому занятию в ту вихревую эпоху я был еще меньше пригоден.

А между тем дела мои шли все хуже и хуже. Денежные запасы иссякли, и я слонялся по Петербургу не евши. Вместе со мною голодали и жена, и ребенок. Мне нужен был хоть какой-нибудь заработок, и я никогда не забуду, как посчастливилось мне получить мой первый петербургский гонорар.

Произошло это так.

После четырехдневного голода я, еле живой и несчастный, поплелся на Галерную к Осипу Дымову попросить у него взаймы хоть полтинник. Он работал в газете «Биржевка», и я считал его большим богачом.

Мне хорошо запомнился этот мой голодный поход в конце августа 1905 года. Вначале я шагал довольно бодро, но близ Александрийского театра Невский со всеми своими домами и вывесками внезапно закачался, как пароходная палуба, и стал медленно уплывать в пустоту. Адмиралтейство пустилось плясать с думской башней. То была галлюцинация, порожденная голодом, но в ней было что-то забавное, и я радовался ей, как развлечению.

Вдруг у Казанского собора откуда-то из-за угла, из переулка, мимо аптекарского магазина, где как раз в эту минуту закрывали железными ставнями выходившую на Невский витрину, вылетела небольшая кудлатая казачья лошадка и на ней очень красивый молодой человек, громко выкрикивающий традиционную ругань. Его рука была поднята вверх, и только тогда, когда он вытянул меня нагайкой по плечу и по шее, я понял, что его ругань относилась ко мне. Он ускакал, а я, перебежав улицу, бросился к первой попавшейся двери. Это оказалась дверь «Доминика», известного в то время ресторана. За толстым стеклом этой двери стоял какой-то краснолицый и лысый, с черными как уголь усами, спокойно ковырявший во рту зубочисткой.

Мне казалось, что за этой дверью — спасение, но лысый перед самым моим носом защелкнул задвижку и продолжал равнодушно смотреть на меня рыбьими своими глазами.

Тут только я заметил, что я не один: на ступеньках, перед запертой дверью — рядом со мною и сзади — сгрудилось человек семь или восемь таких же жаждущих спасения. Оглянувшись, я увидел, что у нас за спиной происходит побоище. Полицейские, разогнав демонстрацию, очевидно только что выступавшую перед Казанским собором, сосредоточенно, умело, деловито, бесшумно волокли куда-то сопротивлявшихся и тоже молчаливых людей, среди которых было несколько женщин. Двое городовых и какие-то штатские уже спешили присоединить к своим жертвам и нас, но тут нашего лысого отозвали куда-то, и вместо него у дверей был поставлен костлявый и хмурый, с салфеткой, очевидно официант ресторана, лакей. Не глядя на нас, он на мгновение распахнул перед нами массивную дверь и, сейчас же защелкнув задвижку, вывел нас мимо каких-то бочонков и ящиков черным ходом в боковую улицу — в тишину и безлюдье — и, не слушая наших благодарственных слов, убежал обратно на свой пост. Не помню, как я добрался до «Биржевки»; едва только я очутился в микроскопическом кабинетике Дымова, я почувствовал себя совсем обессиленным и рухнул на рваный диван.

В комнату, круглый, как яблоко, вкатился Аркадий Руманов, повелитель репортеров «Биржевки», заведующий ее информацией. Он был вечно впопыхах, на бегу, раздираемый слухами, скандалами, новостями, сенсациями, стекавшимися к нему отовсюду.

— Что это с ним? — спросил он мимоходом у Дымова и, не дослушав ответа, стал яростно теребить телефон, который уже третий день не работал.

— Со мною ничего, — сказал я. — Просто казак на Казанской... Казак на Казанской...

— Значит, на Казанской казаки? — встрепенулся Руманов, вглядываясь в набухший рубец, оставленный у меня на шее нагайкой. И тотчас же схватил со стола узкую полоску бумаги и быстро записал карандашом мой бессвязный рассказ об избиении демонстрантов на Невском. Потом — счастье, которое я буду помнить всю жизнь! — извлек из кармана смятую в комок пятирублевку и, бросив ее на стол, убежал.

Откуда мне такое богатство?! Дымов поспешил объяснить, что теперь, когда нет телефонов, всякий, кто сообщает в редакцию какое-нибудь достоверное сведение о том или ином городском происшествии, имеющем отношение к революционным событиям, немедленно получает у Руманова плату — от трех до пяти рублей.

Я был восхищен и обрадован. Ведь вместе со мной голодали и моя жена, и мой маленький сын, а пятирублевка — это трехдневная сытость, сытость для нас троих!

Вскочив с дивана, я помчался домой через весь город к себе, на Коломенскую, сжимая в кулаке дорогую бумажку, первый литературный гонорар, заработанный мною в столице.

3

МАНИФЕСТ

Вскоре мне посчастливилось раздобыть для себя в издательстве Сойкина временное место корректора, и мы почти перестали голодать. Но бедность наша была беспросветная: и одеяла, и пальто, и подушки, и единственное наше сокровище, крохотный перламутровый театральный бинокль, доставшийся моей жене по наследству от бабки, ушли друг за дружкой в ломбард.

Выкупить их было не на что. Между тем приближалась осень. Мы спали на полу, укрываясь тряпьем.

У нас не было ни корыта, ни посуды, ни лампы. Голые стены, за которые уже второй месяц не плачено. Жена не выдержала отчаянной жизни, заболела и уехала с ребенком к родным. Я же задержался в Петербурге, так как мне до смерти не хотелось расстаться с неотвязной мечтой о журнале.

Эту мечту я поведал одному только Дымову, который к тому времени стал самым близким моим петербургским приятелем.

Он пожал плечами:

— Но кто же вам даст разрешение?

Без разрешения царской цензуры ни одна типография не смела печатать даже этикетки для винных бутылок, даже наклейки для папиросных коробок.

Но в том-то и заключалось чудесное свойство этого необыкновенного года, что все невозможное вдруг стало казаться возможным, и даже такие кариатиды государственной власти, как цензура, полиция и проч. вдруг утратили свою былую реальность и стали ощущаться как некие зыбкие призраки, которым не сегодня-завтра предстоит окончательно сгинуть.

Это было безумно, но так верили многие. Осенью 1905 года натиск революционной стихии на твердыни царизма был особенно силен и сокрушителен.

— А нельзя ли без цензуры? — сказал я.

— Без цензуры никак невозможно.

Но вскоре эта возможность открылась. 18 октября, выбежав

утром на улицу купить колбасы и хлеба, я увидел на стене Коломенской бани небольшое, наклеенное косяком объявление, вокруг которого толпился народ:

«**ВЫСОЧАЙШИЙ МАНИФЕСТ**

«Божьей милостью мы, Николай II, император и самодержец Всероссийский царь Польский, великий князь Финляндский и проч., и проч., и проч.

Смуты и волнения в столицах и во многих местностях Империи Нашей великою и тяжкою скорбью преисполняют сердце Наше...» и т. д.

Дальше тем же напыщенным слогом было сказано, что царь по своей доброте решил осчастливить народ и подарить ему не одну и не две, а целых четыре свободы: свободу слова, свободу совести, свободу печати, свободу собраний.

Стыдно сказать, но в первое время я, по своей дикой наивности, готов был поверить всему, что напечатано на этой бумажке. Я подумал: кто знает? Может быть, царь Николай, проученный неудачами японской войны, кровавым Январем, восстанием броненосца «Потемкин», стачками, забастовками, митингами, в самом деле устыдился, раскаялся и решил начать новую жизнь. Мне казалось, что, будь я таким неудачливым и неумелым царем, я на его месте сделал бы точь-в-точь то же самое.

Но уже к вечеру стало ясно, что весь этот манифест — надувательство. Едва только, поверив обещаниям царя, жители Питера попытались свободно собраться в Технологическом институте (на Загородном), чтобы свободно поговорить о своих новых свободах, институт был оцеплен войсками, и опять засвистели нагайки, защелкали выстрелы, и опять разгорелась война между дворниками, городовыми, казаками — и тем безоружным, обманутым людом, которому, по словам манифеста, были дарованы «незыблемые основы свободы».

Было похоже, что манифест специально затем и написан, чтобы еще сильнее разнуздать полицейщину.

С этого митинга я ушел невредимый, только расшиб себе о железные перила коленку, когда после первого выстрела толпа шарахнулась от окон к дверям. Забежал, ковыляя, к Дымову и узнал от него драгоценную новость, которая сразу развеселила меня: уже не требуется никаких разрешений, чтобы издавать задуманный мною журнал: есть в Измайловском полку типография Ныркина, и этот Ныркин, если ему хорошо заплатить, будет печатать журнал без цензуры.

Новость так взбудоражила нас, что мы тут же, на квартире у Дымова (он жил невдалеке от меня), принялись за составление первого номера. Дымов написал статейку о царе, обманувшем народ, а я, очевидно, под влиянием своего любимого Уитмена, сочинил вот такие стишки:

Дальше сжатыми рядами!
К бою, к смерти, к неудаче, — только, только не назад!
Если мертвыми падете, вас живые заместят!

и т. д.

Теперь мне даже странно представить себе, что эти убогие вирши казались мне в то время нисколько не хуже других и что я даже декламировал их на каком-то студенческом вечере.

Но каковы бы ни были наши писания, нужно было, не теряя ни минуты, навербовать для журнала сотрудников. На другой же день мы отправились к Ольге Николаевне Чюминой, на Мойку, в Воспитательные дома. Чюмина, пожилая, приветливая, очень уютная, добрая женщина с татарскими, выпуклыми молодыми глазами, уже несколько лет помещала в газетах (под псевдонимом «Оптимист» и «Бойкот») свои фельетонные — порою удачные — стихи о разных злободневных событиях тогдашней политической жизни.

Она угостила нас кофеем и охотно согласилась сотрудничать в нашем — еще не рожденном — журнале.

Потом мы побывали у Тэффи, у Косоротова, у Федора Сологуба, у приехавшего из Москвы журналиста Ермилова[1]; все отнеслись к нашей затее сочувственно и тоже обещали сотрудничать.

Ночью, укладываясь спать на холодном полу своей комнаты и укрываясь тряпьем, я чувствовал себя редактором — издателем всероссийского большого журнала, мощно сотрясающего самые основы царизма.

4

ТРОНОВ НЕ ЖАЛЕТЬ!

Осип Дымов был писатель небольшого калибра, но всеобщий любимец и баловень. Всюду он был свой человек — среди актеров, писателей, адвокатов, певцов, музыкантов. У него был редкостный талант пересмешника, он умел изображать всевозможных людей и людишек, подражая их голосу, манерам и жестам.

[1] *В. Е. Ермилов,* отец советского критика.

Но в последнее время его томила тоска, и он как-то замкнулся в себе, стал неразговорчив и сумрачен: недавно ему сообщили, что в его родном Белостоке замучен и убит черносотенцами близкий ему человек.

Журнал выходил боевой. Особенно злободневной и едкой была небольшая картинка, которую изготовил для нас молодой рисовальщик Петя Троянский. (Он так и называл себя «Петя».) С ним я познакомился в университете на митинге и пригласил его сотрудничать в «Сигнале» (так — не помню сейчас почему — мы решили назвать наш журнал).

На картинке изображался еврейский погром. Погромы свирепствовали тогда во многих городах, деревнях и местечках. Устраивали их хулиганы и воры под руководством полицейских властей. В качестве этих погромщиков на картинке Троянского были выведены ближайшие соратники Николая II:

1. Победоносцев, иссохший, как мумия, изувер и фанатик, уже полвека душивший в России все живое и творческое.

2. Глава петербургской полиции Клейгельс в виде городового с убитым ребенком в руке.

3. Вооруженный казачьей нагайкой священник Иоанн Кронштадтский, кумир черносотенных мещан и лабазников.

4. И наконец, петербургский диктатор, генерал-майор Трепов, исступленно размахивающий бумагой, на которой начертан его пресловутый приказ: «Патронов не жалеть!» С этим приказом он еще в сентябре обратился к войскам, призывая их стрелять в беззащитный народ.

Художник изобразил дело так, будто эта бумага чуть-чуть позагнулась, и вместо бесчеловечного вопля получился революционный призыв:

«Тронов не жалеть!»

Дымов долго вглядывался в рисунок Троянского.

— Это будет гвоздь всего номера!

Тогда же мы заказали какому-то молодому художнику (фамилии его, к сожалению, не помню) картинку, в центре которой изображен рабочий как главный герой революции. Отстраняя руку палача (в котором нетрудно узнать графа Витте, нового премьера страны), он властно останавливает казнь закованных в цепи людей. И жест его, и поза, и выражение лица не оставляют сомнений, что он и есть настоящий хозяин всех происходящих событий.

Сюжет этой картинки (пародирующей репинского «Николая Мирликийского») казался нам важным и ценным, но технически она была слабовата. Зато превосходны были доставленные нам несколько позже рисунки, изображающие того же премьера: осо-

бенно тот, где премьер в обличье бедняги портного тщетно пытается заштопать реформами изодранный в клочья государственный герб — двуглавого орла, — поставив свой портняжный утюг на опрокинутую царскую корону.

Словом, номер был совершенно готов, материала было больше, чем нужно, хватило бы на пять номеров. Но как ни умоляли мы типографщика Ныркина, тот не соглашался печатать журнал, покуда мы не внесем ему, Ныркину, денег за бумагу, клише и набор. Где же нам достать эти деньги?

Я был уже близок к отчаянию. Но вот как-то в сумерках Дымов заходит за мной и ведет меня на вечеринку к Женни Штембер, известной петербургской пианистке, и там знакомит меня с Леонидом Витальевичем Собиновым, которому он уже успел рассказать о «Сигнале».

Собинов пел на вечеринке революционные песни, после чего отошел с нами в сторону и вручил нам, к нашей неистовой радости, целых пятьсот рублей, которые мы на другой же день отвезли в виде аванса в типографию Ныркина[1].

Ныркин деньги взял, но потребовал новых: на ремонт типографских машин. Дни проходили за днями, а номер все еще не выходил из наборной. На этот раз выручил нас А. И. Куприн. Он подыскал нам издателя, некоего Бориса М., поставлявшего Кронштадту английский уголь для нашего флота. По случаю забастовки моряков и рабочих его фирма уже третий месяц бездействовала, и он, по совету друзей, суливших ему изрядный барыш, вздумал заняться изданием журнала: дал Ныркину не то чек, не то вексель — и печатание «Сигнала» началось.

С этой минуты я все свое время проводил в типографии. Типография была темная, вонючая, грязная, вся в саже и копоти. Работала она с перерывами, медленно и не справлялась с работой. Первый номер должен был выйти шестого, но, несмотря на все наши понукания и просьбы, вышел из печати лишь тринадцатого.

Как и предсказывал Дымов, гвоздем всего номера оказался рисунок Троянского.

Газетчики так и говорили, приходя за журналом:

— Дай-ка нам полсотни *тронов не жалеть!*

Газетчиков с каждым часом приходило все больше. Многие, распродав свой товар, возвращались за новыми пачками. Краснолицые, бородатые, дюжие (видимо, хозяева газетных артелей), они приносили нашему издателю — прямо в типографию Ныркина — целые кучи рублей и полтинников и, закупив несколько сот

[1] Подробнее об этом см. в моих воспоминаниях о Собинове.

номеров, сразу (во дворе, на морозе) раздавали их быстроногим мальчишкам, которые мгновенно разбрызгивались по всем диагоналям столицы, выкрикивая задорно и звонко:

— Тронов не жалеть — пятачок! Тронов не жалеть — пятачок!

И на Петербургской стороне, и на Васильевском острове, и на Садовой, и на Каменноостровском проспекте — всюду к ним подбегали десятки прохожих и выхватывали у них из рук номера. К вечеру цена поднялась до двугривенного.

Типография Ныркина работала круглые сутки, изготовляя все новые кипы «Сигналов», но спрос не прекращался.

На другой и на третий день типография продолжала работать с такой же нагрузкой, так как те же хозяева газетных артелей заказали издателю тысячи номеров для провинции.

Издатель ходил именинником: полученные им барыши оказались вдесятеро больше, чем он ожидал. Меня же не слишком-то радовал наш необыкновенный успех. Номер казался мне плоховатым, недостаточно злым, запоздалым. Как нарочно, в тот самый день, 13 ноября 1905 года, вместе с «Сигналом» вышли и другие журналы, в том числе «Пулемет», на последней странице которого был такой, сразу ставший знаменитым, великолепный по своему лаконизму рисунок: царский манифест и на нем отпечаток кровавой руки:

«К сему манифесту Трепов руку приложил».

Если бы мы раньше отыскали издателя, если бы Ныркин не канителил так долго, «Сигнал» был бы первым по времени журналом 1905 года, открыто обличавшим царя и царизм.

Следующие номера «Сигнала» были удачнее первого — гораздо смелее и ярче. Так как самой крупной, фигурой в правительстве Николая II был, несомненно, граф Витте, мы шельмовали его особенно часто. Вот, например, один из «сигнальных» рисунков, изображавший его в виде просителя, который явился к одному из заграничных банкиров и униженно просит дать денег для дальнейшей борьбы с революцией. При этом он пытается всучить иностранцу в залог скипетр Николая II, дырявую царскую мантию и клетку с ощипанным двуглавым орлом — все символы императорской власти.

По презрительной физиономии банкира видно, что эта ветхая рвань не стоит в его глазах ни копейки.

Но, конечно, нашей главной мишенью был царь,

Мы называли его «злоумышленником», «хулиганом», «пигмеем», «воробьем, по которому стреляют из пушек» и пр. Мы пророчили ему такой же конец, какой постиг его прапрадеда Павла («Сигнал», № 4).

А когда в конце ноября 1905 года в «Правительственном вестнике» он опубликовал свой «высочайший приказ», где объявля-

лась царская благодарность войскам за то, что они нагайками, штыками и пулями усмиряли восставший народ, — я, не выбрасывая ни единого слова, полностью воспроизвел на страницах «Сигнала» этот циничный приказ и тут же в добавление к нему приверстал такие стихи Огарева, призывавшие солдат не стрелять в революционный народ:

Рожден солдат наш добряком,
Не встанет брат противу брата,
И не удастся палачом
Вам сделать русского солдата!

А еще ниже, под тем же «высочайшим приказом», как отклик на этот приказ, напечатал следующее стихотворение Михаила Свободина:

Месть, месть!
В ком кровь кипит, в ком сердце есть —
За все, за годы униженья,
За кровь, за слезы, за мученья —
Месть, месть!

и т. д.

Сами по себе эти строки могли показаться невинными, но, напечатанные непосредственно под текстом царского обращения к войскам, они воспринимались читателями как отповедь жестокому монарху.

5
НА ВАСИЛЬЕВСКОМ ОСТРОВЕ

Мудрено ли, что журнал был нарасхват. Полиция усердно ловила газетчиков, которые продавали его номера, но все это были увертливые, лихие мальчишки, и весело мне было видеть в воскресные дни (журнал выходил по воскресеньям), как, издеваясь над своими преследователями, мальчишки проскальзывали у них между ног и на бегу оделяли прохожих только что отпечатанными номерами «Сигнала».

Наш издатель Борис М., убедившись, что издание журнала дает ему не меньше дохода, чем перепродажа российских мехов заморским маклакам и барышникам, предоставил «Сигналу» на Васильевском острове помещение своей пароходной конторы. Контора уже давно пустовала. В ней были мутные окна, заплесневелые стены. Едва только стало известно, что здесь обосновался наш журнал, к нам стали стекаться сотрудники — молодые и старые, кто с заметкой, кто со стишком, кто с рисунком.

Мы, как умели, собственноручно почистили замызганную нашу редакцию, протерли газетами ее потускнелые окна, и вскоре она сделалась настолько уютной, что многие сотрудники стали подолгу засиживаться у нас.

Особенно крепко прилепился к редакции Петр Петрович Потемкин, впоследствии небезызвестный поэт (некоторые стихотворения Потемкина лет десять спустя очень одобрял Маяковский).

Теперь, вспоминая «Сигнал», я даже представить себе не могу нашу молодую редакцию без Пети Потемкина (в новехоньком студенческом мундире), проводившего все свои дни у нас, на редакционной тахте, не произнося ни единого слова. Он казался меланхоличным и вялым, но когда нужно было сбегать в типографию, или к Куприну на Разъезжую, или принести кипяток из трактира, Петя медленно, понуро, будто нехотя, облачался в свою длинную с накидкой шинель и беспрекословно выполнял поручения редакции. Меня он считал своим литературным отцом: на страницах «Сигнала» его стихи впервые появились в печати. Подписывался он под стихами Андрей Леонидов (явно ориентируясь на громкое имя Леонида Андреева). Стихи были незрелые, но я верил, что в будущем его дарование окрепнет.

Был у нас и другой завсегдатай — художник с большой шевелюрой и с крохотным красненьким носиком, по фамилии, кажется, Кнапс. Рисунки, которые он приносил, были плохи, но нам импонировало его революционное прошлое: по его словам, он поднял недавно восстание в Иркутске и лишь чудом убежал от расстрела.

Недели через две после того, как мы познакомились с ним, в один промозглый ноябрьский день, едва он вошел в редакцию и стал согревать у печки свои заиндевевшие руки, Петр Петрович Потемкин, все такой же полусонный и вялый, с тем же скучающим выражением лица, поднялся с насиженной тахты, лениво подошел к нему вплотную и спокойно, с ухваткой боксера, которая была для меня неожиданностью, взял его за шиворот и вышвырнул вон из редакции, не забыв поддать коленкой сзади.

Мы ждали, что он подробно объяснит нам свое поведение, но он молча воротился к себе на тахту и лишь тогда флегматично сказал:

— Провокатор!

Провокаторы и соглядатаи всевозможных мастей шныряли в ту пору везде — даже в общественных уборных и банях. Кнапс был изобличен накануне, кажется, на митинге в Академии художеств, на котором присутствовал Петр Потемкин.

6
СЛАДКОРЕЧИВЫЙ ОБУХ

Третий номер «Сигнала» разошелся весь, без остатка, и мы сдали в типографию четвертый. Он должен был выйти на днях. Чувствовал я себя превосходно. Правда, у меня по-прежнему не было ни стола, ни кровати, но кто же в молодости думает о таких пустяках!

Издатель оказался прижимистым и очень неохотно платил гонорары. Все же какие-то рубли перепадали мне изредка: я выкупил пальто и постель (бинокль так и погиб безвозвратно), уплатил хозяйке за комнату, и ко мне воротилась жена, оставившая ребенка у матери.

В четверг 1 декабря (поутру) я собрался, как обычно, в редакцию, чтобы взяться за изготовление пятого номера, но столкнулся в дверях с околоточным, вручившим мне небольшую бумажку. На бумажке было частью напечатано, частью написано следующее:

«Судебный следователь по важнейшим делам округа Санкт-Петербургского Окружного суда на основании 435 ст. Устава уголовного судопроизводства приглашает Вас 2 декабря 1905 года в 12 ч. дня в камеру свою, находящуюся в здании Судебных установлений».

Далее мелькали какие-то цифры, а внизу красовалась в высшей степени изящная подпись:

«Судебный следователь

Ц. Обух-Вощатынский».

Прочитав повестку беглым взглядом, я не придал ей большого значения. «Зайду на минутку к этому «важнейшему» Обуху и скорее на работу, в редакцию. Нужно же готовить новый номер!»

На следующий день, в самом веселом расположении духа, прибежал я на Литейный, в здание «Санкт-Петербургского окружного суда».

Вначале все шло хорошо. Очень позабавили меня грозные фамилии следователей, обозначенные на дверях их кабинетов: одного звали Зверев, другого — Волков, третьего — Дубинин, четвертого — Обух.

К этому четвертому я и вошел, оставив свое пальто внизу у швейцара.

Следователь по важнейшим делам Цезарь Иванович Обух-Вощатынский встретил меня, как своего лучшего друга. Был он экспансивен, плешив и вертляв. Лицо подвижное, приятное, как будто совсем не чиновничье. Пожав обеими руками мою руку и усадив меня в монументальное кресло, он долго с умилением глядел на меня, словно не мог наглядеться.

Потом выдвинул ящик стола и достал оттуда глянцевитую папку, в которой я увидел мой «Сигнал», весь испещренный какими-то красными черточками, значками, завитками, пометками, образовавшими на каждой странице очень аккуратный, затейливый и красивый узор.

Обух-Вощатынский отозвался о «Сигнале» с такой похвалой, что казалось, он и сам был бы счастлив сотрудничать в этом превосходном издании.

По его словам, больше всего ему полюбились стишки Ольги Чюминой, направленные против тетки царя, великой княгини Марии Павловны, знаменитой своим распутством и хищничеством.

— ...Или вот это... на первой странице... портрет государя... не правда ли?.. И вот это... о шпионе Рачковском?

— Простите! — прервал я его. — Но я ужасно тороплюсь...

— Минутку!—сказал он, приятно осклабившись.— Проклятая должность... уж вы не сердитесь... вынуждает меня предъявить вам обвинение в оскорблении величества (сто третья статья), в оскорблении членов императорской августейшей семьи (сто шестая статья), в потрясении основ государства (сто двадцать восьмая статья)...

— Очень рад познакомиться, — сказал я как можно учтивее. — Но, право же, мне нужно спешить. Ведь четвертый номер...

Он посмотрел на меня, как любящая мать на ребенка, который по детскому своему неразумию требует, чтобы ему дали луну.

— Ваши преступления, — сказал он задушевным и вкрадчивым голосом, совершенно не соответствовавшим смыслу его неласковых слов, — ваши преступления так тяжелы и серьезны, что для обеспечения вашей явки к суду прокурор Камышанский (тут голос Обуха стал особенно нежным) приказал взять вас под стражу... если, впрочем, вы не согласитесь представить залог в размере *десяти тысяч рублей.*

– Десяти тысяч? Рублей?

Я показал ему свой кошелек, где ютилась одна трехрублевка.

— В таком случае... — И мой новый приятель нажал (как я позднее догадался: коленом) невидимую кнопку звонка, прилаженную где-то под столом.

Вошел служитель в мундире с зелеными кантами:

— Пожалуйте!

— В сто седьмую! — сказал с грустной улыбкой Обух и приветливо помахал мне рукой, как делают великосветские люди, прощаясь на перроне вокзала с друзьями, уезжающими на Кавказ или в Ниццу.

Я пошел за служителем по бархатным мягким коврам коридора. Потом ковры сменились простыми дорожками. Потом дорожки кончились, и мы зашагали по голым доскам. Потом, загораживая весь коридор, перед нами встала стеною решетка. В решетке была проделана узкая дверь. По ту сторону, у двери, стоял стол. Там в полутьме поджидали меня какие-то молчаливые люди, которым и сдал меня зеленый служитель. Покуда один из них расписывался в принесенной служителем книге, другой, щеголеватый и юный, с холеным, скучающим, гордым лицом Бонапарта, негромко произнес:

— Руки вверх!

Я оглянулся, не зная, что он обращается с этой командой ко мне. Он повторил ее снова с прибавлением нескольких не особенно крепких ругательств, произнесенных без злобы, даже с какой-то тоской. Видно было, что он очень устал и что мы, арестанты, уже смертельно надоели ему.

Я поднял руки. «Бонапарт» обшарил меня, как мошенника, и, не найдя ничего, кроме бутерброда, карандаша и кошелька с трехрублевкой, брезгливо уложил все это добро в мою шапку, принесенную кем-то снизу вместе с моим пальто и калошами, и крикнул в гулкую коридорную темень:

— Сто седьмая!

— Аа-я! — откликнулось эхо.

И вот я сижу в тюрьме, в знаменитой Предварилке на Шпалерной, в сто седьмой одиночной камере.

Сижу и не знаю, что в газете «Русское слово» от 5 декабря 1905 года напечатана такая заметка:

«2-го декабря вечером (на самом деле днем. — *К. Ч.)* был арестован издатель иллюстрированного сатирического журнала «Сигнал» К. Чуковский; для освобождения от ареста от него требовали залог в сумме 10 тысяч рублей. Привлечена к уголовной ответственности О. Н. Чюмина, поместившая в «Сигнале» свое стихотворение» и т. д.

О том же сообщали и другие газеты. Многие из них возмущались громадностью суммы, которую потребовал у меня прокурор: «Ведь такой залог можно требовать разве с маститого Суворина,

а не с начинающего редактора», — писал, например, «Северный голос» от 7 декабря того же года.

Благодаря этим газетным заметкам, о моем аресте узнали Александр Иванович Куприн (с которым я познакомился еще раньше в Одессе) и его молодая жена Мария Карловна. Порывистая, горячая, своенравная женщина, все еще сохранявшая облик и повадки типичной курсистки, она, при полном сочувствии своего знаменитого мужа, поспешила к следователю Обух-Вощатынскому и через девять дней после моего заключения вручила ему из средств издаваемого ею журнала «Современный мир» всю колоссальную сумму, которую требовал у меня прокурор.

7

«РЕВОЛЮЦИЯ КОНЧИЛАСЬ!»

Получив обратно шапку, пальто, кошелек с трехрублевкой, я выхожу из тюрьмы на свободу.

На свободе оказалось не слишком-то весело. Со всех сторон нагрянули на меня горькие новости. Московское восстание беспощадно подавлено адмиралом Дубасовым. Самодержавие чувствует себя победителем и с каждым днем становится наглее. Обыски, аресты и ссылки сделались повседневным явлением.

Четвертый номер нашего «Сигнала», самый боевой и язвительный, еще на прошлой неделе конфискован полицией. Журнал запрещен навсегда. На днях судили Николая Шебуева, редактора журнала «Пулемет», и приговорили к заключению в крепости на год. Та же кара ожидает и меня.

Это я понял, когда через несколько дней после моего возвращения околоточный принес мне новую повестку от следователя Обух-Вощатынского. Следователь снова приглашал меня в свой кабинет, чтобы снова посадить меня в Предварилку за новые мои преступления, обнаруженные в 4-м номере «Сигнала», который был напечатан в то время, когда я сидел в тюрьме.

Не успел я войти в комнату к следователю, вдруг из невидимой двери, из-за шкафа, откуда-то сбоку, вошел весь издерганный, желтолицый субъект и начальственно потребовал у Обуха какую-то папку. Покуда почтительный Обух искал эту папку в своем загроможденном шкафу, желтолицый, взяв со стола карандаш, сломал его зачем-то пополам и бросил обломки на стол. Глаза у него были сумасшедшие. Получив папку, он сейчас же исчез, даже не взглянув на меня.

Оказалось, это был прокурор Камышанский, недавно при-

званный высшим начальством для удушения свободной печати. Он взялся за свое дело так ретиво, что не прошло и недели, как на скамье подсудимых оказались и «Стрелы», и «Пули», и «Бомбы», и «Пламя», и «Жупел», и «Бурелом», и другие журналы, возникшие вместе с «Сигналом».

По дороге домой я придумал такую пародию:

«Журналисты что такое? —
Камышанский вопросил. —
Правда ль это племя злое,
Не боится наших сил?

Так раскаются ж нахалы!
Объявить редакторам,
Чтобы «*СТРЕЛЫ*» и «*СИГНАЛЫ*» –
Все несли к моим ногам!

Нам сдаваться нет охоты,
Нам угрозы не страшны:
"ПУЛИ», «БОМБЫ», «ПУЛЕМЕТЫ» —
Все готово для войны!

и т. д.

У нас действительно не было охоты сдаваться. Правда, времена наступили крутые: издатель М. скрылся, «Сигнал» был прекращен навсегда, но мы решили продлить ему жизнь, лишь слегка изменив его имя:

«Сигнал» стал называться «Сигналами».

Я так и объявил в новом номере:

«Из всех периодических изданий «Сигналу» особенно повезло на административные кары: его запрещали, прекращали, конфисковывали, арестовывали. Номер 3-й этого журнала был обвинен по 103, 106 и 128 ст. Угол. улож., и редактор его был подвергнут тюремному заключению, № 4 был задержан в типографии, и к редактору его было предъявлено новое обвинение по 103 и 129 ст. Угол. улож., после чего журнал был прекращен, и даже контора была запечатана вместе со многими клише, рукописями, квитанционными книгами и т. д. Кроме того, журналу оказывали лестное внимание гг. генерал-губернаторы Дубасов, Карангозов и комендант Кронштадтской крепости г. Беляев, которые, запрещая обращение его нумеров среди вверенного им населения, тем самым подчеркивали влияние и силу нашего журнала. И эти господа достигли своей цели. Вместо одного «Сигнала» мы выпускаем теперь несколько, — и отныне называемся «Сигналы».

Нашелся другой издатель, владелец небольшой типографии, и так как мне не терпелось возможно скорее откликнуться на все

происходящее, я выпустил листовку под названием «*Экстренное приложение к журналу «Сигналы»,* где изобразил адмирала Дубасова в виде мясника-людоеда, продающего в своей кровавой лавчонке отрубленные головы, руки и ноги убитых им московских рабочих. Там же я напечатал вышеприведенные стишки «Журналисты и Камышанский» и дал в «Хронике» такое сообщение:

«Томский губернатор г. Азанчевский, спаливший живьем, по собственному его признанию, *только* шестьдесят человек, пока еще не повешен».

Между тем революционные вихри девятьсот пятого года стали понемногу затихать. Впервые после тюрьмы очутившись на Невском, я сразу же почувствовал это по тысяче мелких признаков. Всеми своими витринами, афишами, вывесками Невский как бы закричал мне:

— Революция кончилась!

Снова, как в прежние годы, бесконечной цепью помчались по его мостовой экипажи, извозчичьи сани, кареты. Снова откуда-то выпорхнули нарядные дамы в громаднейших шляпах с необъятными муфтами. Снова целыми табунами засеменили на службу чиновники. В книжном магазине Суворина, в окнах которого еще вчера красовались брошюры Энгельса, Цеткин, Жореса, Плеханова, Бебеля, снова были выставлены в позолоченных рамах портреты царя и царицы. В Гостином дворе перед иконами снова затеплились розовые и голубые лампадки. И когда по Невскому перед Казанским собором с царскими портретами, с церковными хоругвями и трехцветными флагами проходила черносотенная кабацкая голь, не верилось, что еще так недавно здесь реяли знамена революции и слышались тысячеголосые крики «долой!».

Зять моей квартирной хозяйки, прыщеватый и наглый, не то полотер, не то банщик, узнав из газет, что я «политический», стал терроризировать мою больную жену и в конце концов вышвырнул наши пожитки на лестницу. Мы перекочевали на Васильевский остров, в темную комнатенку громадного многоэтажного дома.

У «Сигнала» нашелся заступник — знаменитый адвокат Грузенберг, испытанный судебный боец, участник многих политических процессов. За помощью обратилась к нему Ольга Николаевна Чюмина. Он подал куда следует жалобу на неправильное постановление суда, и Чюмину (а заодно и меня) оправдали. Казалось бы, чего лучше. Но, увы, я испортил все дело новым номером «Сигнала» — четвертым. Это был самый криминальный, самый отчаянный номер из всех. Камышанский без труда открыл в этом номере и оскорбление величества, и призывы к восстанию и проч.

8

ЧЕМОДАН И КЕПКА

И снова начались мои мытарства. Обух-Вощатынский то и дело присылал мне повестки, и меня все больше тошнило от них. Хотя благодаря Грузенбергу в одной из первых судебных инстанций меня оправдали (и возвратили Куприной ее залог), но прокурор, по приказу министра юстиции, опротестовал приговор, и дело было передано на рассмотрение сената. Сенат возвратил дело судебной палате «для нового рассмотрения в новом составе».

Помню ту злую тоску, с которой я, простуженный, в рваных калошах, шагал через весь город по слякотному петербургскому снегу и потом часами просиживал в прихожей Обух-Вощатынского. Он обволакивал меня учтивыми фразами, за которыми я давно научился угадывать ложь. Однажды он сообщил мне — со своей сладкой улыбкой, — что Камышанский требует у меня новый залог, и я снова угодил за решетку. Залог был значительно меньше, чем в прошлый раз: всего тысяча рублей («подешевели!»—смеялся Куприн). Вскоре эту тысячу внесла за меня Ольга Николаевна Чюмина. Я опять воротился в «Сигнал». У меня до сих пор сохраняется забавный экспромт Потемкина, прославляющий это событие:

Он был Ка-Че, она О-Чю[1].
И шли они плечом к плечу
В «Сигнале».

Но был закон весьма суров,
И вот Ка-Че без лишних слов
Забрали.

В тюрьме Ка-Че. К нему О-Чю:
«Внести залог я хлопочу,
Нельзя ли?»

И вот Ка-Че и вот О-Чю
Опять идут плечом к плечу
В «Сигнале».

Но идти «плечом к плечу» нам пришлось очень недолго. «Сигналы» дышали на ладан. Каждый номер мог оказаться последним, и, я, по совету друзей, нашел себе побочную работу: стал секретарем литератора Евгения Александровича Ляцкого, который в ту пору был постоянным «ежемесячным» критиком солиднейшего «Вестника Европы».

[1] «Ка-Че» — Корней Чуковский; «О-Чю» — Ольга Чюмина

У Ляцкого была чудесная жена, Вера Александровна Пыпина, дочь известного ученого-историка, близкая родственница Чернышевского. Она отнеслась ко мне с материнской сердечностью и даже однажды, как я узнал впоследствии, посетила прокурора Камышанского специально затем, чтобы похлопотать за меня. Она знала его со студенческих лет. Он принял ее очень любезно.

— Вера Александровна, — сказал он, целуя ей руку, — по первому вашему слову я готов хоть сейчас выпрыгнуть в это окно, но не будем говорить о литературном отребье, которое не заслуживает ваших забот.

В то время Вера Александровна вместе со своим мужем трудилась над разработкой архива, унаследованного ею от отца. Архив был неслыханной ценности — подлинные письма Белинского, Чернышевского, Тургенева, Гончарова, Некрасова. В эту работу они оба вовлекли и меня. Работа оказалась захватывающей. Но не прошло и недели, как меня снова вызвал к себе Обух-Вощатынский. Уходя от него, после всех пререканий я задал ему, между прочим, вопрос: какие меры применил бы он ко мне, если бы по получении повестки я отказался прийти к нему в камеру.

— Какие меры? — сказал он своим добрым, благожелательным голосом, словно готовился сообщить мне приятный сюрприз. — Тотчас же послал бы телеграмку в соответствующий полицейский участок, вас арестовали бы в ту же минуту и под надежным конвоем привели бы ко мне.

И, как бы желая обрадовать меня окончательно, улыбнулся мне еще дружелюбнее:

— Кроме того, вы заплатили бы штраф!

Хуже всего было то, что работа в «Сигналах» уже не увлекала меня. Так как власти лишили меня редакторских прав, мы подыскали подставного редактора, Владимира Евсеевича Турока, который, не желая подвергать себя излишнему риску, превратил наши «Сигналы» в безобидное пустое изданьице, избегающее столкновений с начальством.

...И вот как-то в феврале рано утром снова приходит ко мне околоточный и приносит очередную повестку от Обух-Вощатынского, приглашающую меня явиться к нему в 12 часов для допроса.

Я хорошо понимаю, что на этот раз повестка означает тюрьму. Если я не явлюсь по вызову, меня приведут полицейские, и так или иначе с этой ночи начнется моя тюремная жизнь. Поэтому нужно хорошо приготовиться к предстоящему мне заточению. Втискиваю в свой плюгавый чемоданчик подушку, полотенце, белье, две-три книжки английских поэтов и, так как он не хочет закрываться, обматываю его узловатой веревкой, потом пишу жене

очень большое письмо (она снова уехала к сыну), потом сажусь у окошка и жду. Ждать недолго: идут! Дворник, околоточный, какие-то штатские.

Хватаю чемоданчик и быстро выхожу им навстречу. Но они почему-то замешкались, стоят и совещаются о чем-то. Воспользовавшись этой секундой и не вполне понимая, что делаю, я убегаю от них по лестнице вверх — на третий или четвертый этаж. Предо мною обитая клеенкою дверь. На ней маленькая визитная карточка: Михаил Константинович Лемке. Звоню. Открывает старуха, которой я никогда не видал, и, к великому моему удивлению, встречает меня как долгожданного гостя.

— Пожалуйте! Здравствуйте! Почему же вы с черного хода?

За кого она меня приняла, я и до сих пор не могу догадаться. Кланяюсь ей как можно учтивее и, бормоча на бегу что-то невнятно-любезное, пробегаю по темному коридору к парадной.

Парадная выходит в глухой переулок. Тут деревня: тишина, белый снег и безлюдье. На углу обшарпанный извозчик.

— Свободен?

Усаживаюсь в сани и еду. «Воображаю, как бесятся там, во дворе, полицейские». Раньше всего к Ляцкому — сказать, что моя служба у него, увы, прекращается.

— Ой, какой безобразный у вас чемодан! — восклицает Вера Александровна Пыпина, едва я появляюсь у нее на пороге. — Возьмите мой, вот этот, заграничный, с наклейками. Как-нибудь весной отдадите...

И, не слушая моих возражений, перекладывает мои пожитки в другой чемодан. Пальцы у нее умелые, быстрые.

Необыкновенно сердечный человек Вера Александровна Пыпина!

Потом глядит на мою финскую шапку:

— До чего же засаленная! Сплошная зараза. Ступайте скорее на кухню и выбросите ее в мусорный ящик. И наденьте кепку. Да, вот эту! Евгений Александрович не носит ее. Она болтается на вешалке зря.

Кепка модная, большая, мохнатая, клетчатая.

— Ну, теперь вы совсем англичанин, — говорит добродушно Ляцкий, щуря свои слабые глаза. — Похожи на одного моего знакомого, мистера Вильямса.

Я с удовольствием принимаю их дружеский дар, не предвидя, что и чемодану и кепке суждено внести столько новых событий в мою и без того разнообразную жизнь.

9

САМОЗВАНЕЦ

Узнав, что я сегодня же должен отправляться в тюрьму, Ляцкий проявляет особую щедрость. За две мои небольшие рецензии, напечатанные в «Вестнике Европы», и за месяц секретарской работы я получаю от него сторублевку.

Это сильно окрыляет меня.

Пора прощаться, но тут происходит еще одно небольшое событие.

Раздается звонок, и в передней появляется сын Чернышевского — Михаил Николаевич.

Я встречался с ним у Пыпиных и раньше. Он коренастый, невысокого роста, очень утомленный, пожилой, молчаливый. Поговорив с Верой Александровной о каких-то делах, он очень скоро уходит, но, уходя, произносит незабвенную фразу, которой суждено было сыграть в моей жизни такую необычайную роль:

— Удрать бы на праздники в Меддум! Отдохнуть бы в меддумских снегах!

О Меддуме я и прежде слыхал в этом доме. Какая-то дачная местность, где у Чернышевских и Пыпиных небольшие участки земли, но теперь это слово «Меддум» зазвучало для меня как-то по-новому. «Меддум, Меддум, — говорю я себе. — Как это чудесно, что на свете есть Меддум». И Меддум представляется мне каким-то фантастическим раем, где нет ни тюремных решеток, ни Камышанских, ни Обух-Вощатынских. Но куда же мне думать о Меддуме? Нужно ехать на Литейный к постылому Обух-Вощатынскому и платить ему штраф за неявку. А из его кабинета — в тюремную камеру. Мрачный, выхожу я на улицу и вдруг, неожиданно для себя самого, говорю извозчику:

— На Балтийский вокзал!

Понять не могу, как выговорились у меня эти слова. Неужели я еду в Меддум? До сих пор я был твердо уверен, что собираюсь в тюрьму, в Предварилку.

Но кто же станет отправляться в тюрьму с таким великолепным чемоданом, в такой замечательной кепке, имея от роду двадцать три года, а в кармане сто десять рублей и зная, что где-то есть Меддум, очаровательный Меддум, в снегах которого, как только что сказал Михаил Чернышевский, так хорошо отдохнуть после промозглой петербургской зимы.

Теперь в санях, по дороге на Балтийский вокзал, когда я внезапно решил приютиться в этом поэтическом Меддуме, я с удив-

лением увидел, что моя память услужливо сберегла для меня мельчайшие подробности о нем — те, что я без всякого внимания в разное время слышал от Веры Александровны Пыпиной. Тогда они нисколько не интересовали меня, и я был уверен, что они выброшены из моей головы за ненадобностью. Но теперь я неожиданно вспомнил, что Меддум находится близ Ново-Александровска в Витебской губернии под городом Двинском[1], что владелец Меддум — генерал-лейтенант Ушаков, что цены продаваемых генералом земельных участков нынче сильно снизились из-за революционных событий, и т. д., и т. д., и т. д.

Вообще с этой минуты главное чувство, которое охватило меня, — это удивление перед собой и своими поступками. Никогда — ни раньше, ни потом — я не испытывал подобного чувства. Все, что я делал тогда, в эти десять — пятнадцать дней, было так не похоже на то, чего я ожидал от себя, и сам я был так не похож на того человека, каким знали меня все окружающие и каким я представлялся себе самому, что, когда я вспоминаю тогдашние мои приключения, мне все кажется, будто я вспоминаю о ком-то другом.

Как будто не я, а кто-то другой наскоро расплатился с извозчиком, помчался в билетную кассу и купил себе билет в город Двинск.

И как будто не я, а опять-таки кто-то другой выбегает с чемоданом на станции Псков, где поезд стоит сорок минут, и посылает генерал-лейтенанту Ушакову телеграмму:

«Еду купить имение вышлите к такому-то поезду на станцию Двинск лошадей».

И подписывается фантастическим именем «Вильямс». Ведь сказал же Евгений Александрович Ляцкий, что в этой кепке я напоминаю ему какого-то Вильямса.

После этого, не переставая удивляться себе, иду к парикмахеру, где по моей просьбе он: сбривает мне усы и делает английский пробор как раз на самой середине головы.

И странное дело! — воротившись в вагон, я и в самом деле ощущаю себя Вильямсом, особенно после того, как прочитал на чемодане наклейки: «Лондон». «Вена», «Ньюкасл», «Париж» и т. д. Когда же я достаю из чемодана красиво переплетенную английскую книгу и начинаю читать моего любимого Суинберна, я совершенно утрачиваю какую бы то ни было связь с редактором «Сигнала» и «Сигналов» Корнеем Чуковским, за которым гонятся дворники, околоточные, городовые, тюремщики.

Но вдруг спохватываюсь: ведь на белье у меня вышиты буквы *К. Ч.;* которые ни при каких обстоятельствах не могут быть ини-

[1] Двинск — ныне Даугавпилс (на юге Латвийской ССР).

циалами мистера Вильямса! Чтобы эти буквы не уличили меня в самозванстве, я тщательно спарываю их перочинным ножом. Потом вынимаю медные буквы *К. Ч.* из калош и снова берусь за английскую книгу.

Мое двадцатитрехлетнее сердце было в эти последние месяцы сдавлено такими тисками, что едва — хоть на несколько дней — оно вырвалось из этих тисков, оно захотело куролесить и школьничать, опьяненное непривычной свободой.

Мне заранее весело при мысли о той затейливой роли, которую я задумал сыграть под сильным воздействием нового чемодана и кепки.

Генерала Ушакова в имении нет. Встречает меня Николай Иваныч, приказчик.

Едва только я после первых же слов упоминаю о своем знакомстве с Чернышевским и Пыпиными, Николай Иваныч принимает меня с величайшим радушием и поселяет в жарко натопленной комнате с кафельной печью.

С этого утра начинаются лучшие дни моей жизни, единственные беззаботные дни, какие подарила мне молодость. С утра Николай Иваныч заезжает за мною в санях-бегунках, и мы отправляемся куда-нибудь в дальний лесок осматривать земельные участки, предлагаемые им для продажи. Участки попадаются прекрасные, но я, флегматичный британец, не высказываю о них никакого суждения и прошу показать мне другие. Изредка я вынимаю из кармана бечевку и с самым многозначительным видом обмериваю ею стволы двух-трех наиболее крупных деревьев, а потом достаю блокнот и делаю в нем кабалистические записи, почему-то внушающие Николаю Иванычу большое почтение.

Показывает он участки с энтузиазмом, с азартом и, чтобы окончательно покорить мою великобританскую душу, заканчивает свои дифирамбы одним и тем же соблазнительным рефреном:

— А вот здесь у вас будет площадка для тенниса!

Дни стоят морозные, мягкие, солнечные. Осмотрев участки и вдоволь нагулявшись в лесу над восхитительным меддумским озером, я иду в отведенную мне очень теплую комнату и там читаю «Шотландские баллады» и перевожу Уолта Уитмена, — после чего две милые девушки с чудесными именами: Изабелла и Моника, похожие на молодых королев, накрывают на стол и кормят меня баснословно дешевым и упоительно вкусным обедом. А сладкие медовые оладьи, а сахарные пышки с миндалем и изюмом!

Чуть только я приехал, я объявил обитателям Меддума, что подлинное имя мое Уильям Уилфред Уиллз Уильямз, и, когда никому не удалось произнести это имя, великодушно разрешил всем

и каждому именовать меня Владимиром Федоровичем. «Мать моя — русская, отец — англичанин».

Изъяснялся я по-русски с сильным иностранным акцентом и до того привык к этой ломаной речи, что по возвращении в Питер даже в разговоре с женой еще долго коверкал слова.

Уже через несколько дней обнаруживается, что Меддум совсем не такое благополучное, идиллически спокойное место, каким он рисовался мне издали. Крестьянские восстания, пожары, карательные экспедиции, виселицы окружают его тесным кольцом. То справа, то слева над озером встает багровое зарево. Губерния объявлена на военном положении. Мне, беспаспортному, убежавшему от суда самозванцу, ежеминутно угрожает опасность, но в последнее время Петербург выпил у меня столько крови, так измочалил меня, что Меддум, несмотря ни на что, по-прежнему кажется мне тихим пристанищем, и я чудесно отдыхаю в его уютных снегах.

Когда-нибудь я расскажу о своей меддумской эпопее подробнее, о фельдшере, пройдохе и лодыре, который сразу же угадал во мне ряженого и рылся без меня в моих бумагах (он был «союзник», как тогда говорили, то есть член черносотенного Союза русского народа и непременно вывел бы меня на чистую воду, если бы, к счастью, с ним не случился запой); о тамошних детях, которые ходили за мной, как приклеенные, после того как я рассказал им английскую сказку про смелого Джека, победившего четырех великанов; о милом художнике Визеле, который жил неподалеку над озером и которого я полюбил всей душой; но я должен сократить свой рассказ, так как мне хочется поскорей рассказать об одном совершенно невероятном событии, происшедшем со мной в том же Меддуме.

10

ОТ ОБУХА К ОБУХУ

Началось это событие так.

Входит в комнату незнакомый военный, судя по погонам, капитан, и заводит разговор о земельных участках, ради которых, как он слышал, я приехал сюда. Не хочу ли я отправиться сейчас же к нему и посмотреть ту небольшую усадьбу, которую желает продать его теща — пани Жозефина Щербинская. Это тут недалеко, в двух шагах.

В его лице и в его учтивых ужимках мне чудится что-то знакомое.

Я, конечно, не верю ему. «Сейчас он арестует меня и отпра-

вит под конвоем в Петербург», — думаю я про себя, садясь в его узкие нарядные сани. На всякий случай беру с собой книги, чемодан и белье. «Вряд ли мне посчастливится воротиться сюда».

Но капитан подвозит меня к высокому барскому дому и тотчас же ведет к своей теще — пани Жозефине Щербинской. Густо напудренная, нервная, очень симпатичная дама, окруженная множеством ковриков, вышитых салфеток, подушечек.

Капитан представляет ей «мистера Вильямса» и, поцеловав церемонно ее маленькую холеную ручку, удаляется с чрезвычайной поспешностью. Пани Щербинская глядит ему вслед и говорит одно слово:

— Мерзавец!

Она прикладывает к своим печальным глазам крошечный узорчатый платочек и начинает рассказывать мне, постоянно сбиваясь на польскую речь, о бесчисленных грехах своего зятя.

Оказывается, этот стройный красавец с такой горделивой осанкой, — самый заядлый картежник, кутила и мот. В несколько лет растранжирил (с великими князьями в Петербурге) приданое своей многострадальной жены: и мельницу, и бриллианты, и дом.

— Осталась лишь эта усадьба...

Первого платочка ей не хватает, приходится отыскивать второй. Смысл ее слез и речей сводится к тому, что, разоренная зятем, она вынуждена продать за бесценок всю эту старинную усадьбу со всеми службами, с садом, с прудом, — и что я буду воистину счастлив, если куплю у нее эту усадьбу.

Ее слова приводят меня в замешательство. Одно дело — надувать приказчика Николая Иваныча, который не знает, куда деваться от праздности, и другое дело — обманывать несчастную женщину, возлагающую на меня столько надежд.

А тут еще нелепая возня: денщику велено взобраться на крышу и сбросить с нее снег, чтобы я, покупатель, мог видеть, как она хороша и крепка. А другой работник послан на пруд с топором — сделать прорубь, чтобы я мог убедиться, как глубок этот пруд.

Я решаю сразу же положить суматохе конец.

— Нет, пани Щербинская, — говорю я с неподдельным участием, — я должен вам прямо сказать, что купить ваш дом даже за четверть цены не могу, так как не располагаю такими деньгами. Но я расскажу о нем своим петербургским друзьям, и кто знает... может быть...

Пани Щербинская тотчас же прячет свои узорчатые платочки в рукав и всем своим видом показывает, что аудиенция кончена.

Я встаю, чтобы откланяться, но в комнату входит вся в черном очень молодая и красивая женщина, очевидно жена капитана, и, к ужасу моему, заговаривает со мной по-английски.

Что делать? Английское произношение у меня самое варварское. Если я скажу на этом языке хоть словечко, она сразу догадается, что я самозванец.

Но я и виду не подаю, что смущен. На своем ломаном англорусском наречии я говорю ей, как люблю я поляков (и это чистейшая правда):

— Мицкевич... Сенкевич... — твержу я восторженно. — Сырокомля... Словацкий... Ожешко...

— Пан любит польскую литературу?

— Еще бы!

(И это тоже чистейшая правда.)

— А Пшибышевского?

Нет, я не люблю Пшибышевского. (Пани тоже не любит его.)

— Но я был бы счастлив, если бы пани прочитала мне в подлиннике хоть маленький отрывок из «Дзядов».

— Из «Дзядов»?

Она убегает за книжкой, и через несколько минут я с неподдельным восхищением слушаю в подлиннике музыкальнейшие строки Мицкевича и буквально изнемогаю от счастья.

— Ради бога, еще!

Восторги мои непритворны, но все же я чувствую себя бесстыдным обманщиком — особенно после того, как эта милая женщина, разгоряченная любимой поэзией, просит меня продекламировать в подлиннике какие-нибудь строки из Байрона.

Дело кончается тем, что между нами возникает внезапная литературная дружба, — и меня приглашают обедать.

Я отказываюсь и мысленно даю себе слово завтра же (будь что будет!) открыть пани Ядвиге свое настоящее имя.

Меня провожают в прихожую, и мой чемодан, весь в заграничных наклейках, и моя клетчатая лохматая кепка производят впечатление на всех.

Нет сильнее дружбы, чем литературная дружба. Вдруг оказывается, что незнакомый тебе человек, которого ты считал чужим, любит те же стихи, что и ты, и понимает их так же, как ты, то есть в чем-то самом важном и главном родственно близок твоему душевному складу.

Мудрено ли, что на следующий день я снова появляюсь в усадьбе «старухи» Щербинской, и снова мы с пани Ядвигой зачитываем друг друга стихами. А на следующий день я захожу за нею рано утром, и мы гуляем над Меддумским озером, и она неожиданно рассказывает мне, сколько мук и страданий причиняет ей муж («он совсем не понимает стихов»), я пылко сочувствую ей, но по

какой-то непонятной застенчивости все еще не решаюсь открыть ей свое настоящее имя.

Наша дружба обрывается внезапно. Ею очень недоволен капитан. Когда я снова прихожу в усадьбу, мне говорят, что пани Ядвиги нет дома, что она уехала с мужем куда-то в Борислав или Браслов.

С тяжелым чувством бреду я обратно, и тут происходит событие, которое — как уже сказано выше — изумило меня больше всех чудес и диковинок, какие мне посылала судьба за всю мою долгую жизнь.

Иду я к себе в Меддум не один. У меня есть попутчик, денщик капитана, белозубый, широкогрудый татарин. Он рассказывает мне о своем капитане, какой это злой человек, и, когда он замолкает, я без всякого интереса, рассеянно спрашиваю:

— Кстати. Как же вашего капитана зовут? До сих пор я не слыхал его имени. В моем представлении он был «муж пани Щербинской» — и только. Татарин четко рапортует, как в строю:

— *Обух-Вощатынский! Владислав Иванович!*

Я готов кричать от изумления.

Подумать только: среди миллионов людей существовало на всем пространстве Российской империи только два родных брата — Обух-Вощатынские, и нужно же было случиться, что, спасаясь от одного из них, я здесь, на далекой окраине, куда забросило меня совершенно случайно, с размаху налетел на другого!

Если бы я был сочинитель и писал не воспоминания, а повесть, я, конечно, никогда не прибег бы к такому неправдоподобному эффекту, как появление второго Обуха. В художественном отношении этот эффект неуместен. Он кажется притянутым за волосы. Но я пишу не беллетристику, а воспоминания о моей подлинной жизни, и не виноват, что она сложилась у меня так, а не иначе!

После беседы с денщиком капитана тотчас же кончилась моя золотая иллюзия: я сразу же почувствовал, что я никакой не Вильяме, а подследственный арестант Предварилки, ожидающий суда и расправы от Цезаря Ивановича Обух-Вощатынского.

К довершению бедствия, пьяница-фельдшер очнулся от запоя и стал всюду кричать обо мне:

— Какой он англичанин?! Он жид!

Даже доверчивый Николай Иваныч стал подозрительно коситься на меня и все спрашивал, почему у меня в калошах такие странные буквы: *К. Ч.* (Хотя из этих проклятых калош я давно уже вытащил медные буквы, но следы от букв там остались — светлые следы на темном фоне.)

Стало ясно, что мистеру Вильямсу нельзя ни единого дня оставаться в поселке Меддум.

Нахлобучив кепку, укрепив на спине чемодан, я еще до рассвета пробрался лесами в Двинск, купил на последние деньги билет и, приехав в Питер, первым делом отправился к Обух-Вощатынскому.

Он встретил меня со своей обычной приветливостью.

— Где это вы так загорели! Вас прямо-таки не узнать. Словно побывали на курорте!

— Да, Цезарь Иванович, я был на курорте в Меддуме, и как было бы хорошо для всех нас, если бы вы уехали туда на весь год...

— В Меддуме!! Вы были у наших! — вскричал он совсем по-домашнему.

Я рассказал ему все, что мне было известно о брате его Владиславе, о жене капитана, о его милых племянницах, о пани Щербинской. Он слушал с большим увлечением, но потом внезапно спохватился и проворковал своим задушевнейшим голосом:

— Боюсь, что вам скоро придется отправиться на другой, менее целебный курорт. Позвольте вручить вам обвинительный акт. Суд над вами назначен на двадцать второе число сего месяца, и обвинителем выступит сам Камышанский. Уверен, что вы оцените его речь по достоинству, потому что он превосходный оратор.

На прощанье он в знак особого благоволения ко мне заявил:

— Я решил сделать вам большую поблажку. Помимо всего прочего, вы подлежите судебной ответственности за то, что самочинно взялись за редактирование печатного органа, не имея от роду двадцати пяти лет, а также за то, что назвали себя сыном купца, хотя в паспорте вы именуетесь сыном крестьянки. Эти нарушения законов караются по таким-то и таким-то статьям... Но я отказываюсь от этих двух обвинений, потому что вас и без того ожидает... очень суровая кара.

Я выхожу от него обескураженный и через несколько дней, по совету Чюминой, уныло бреду к адвокату Оскару Осиповичу Грузенбергу, которого я до той поры никогда не видал. Калоши у меня рваные, пальто измято и заляпано грязью: на улице невообразимая слякоть, снег вперемежку с дождем, ни перчаток, ни шарфа у меня нет. Роскошная кепка промокла насквозь и уже утратила свою первозданную прелесть. Мне стыдно являться к знаменитому адвокату в таком непрезентабельном виде, да еще в роли просителя. Я долго не решаюсь войти. Наконец, победив свою робость, молниеносно врываюсь в подъезд и подбегаю к беломраморной лестнице.

— Стой! Куда? Ступайте по черному ходу! — кричит мне откуда-то снизу швейцар.

Но я, не оглядываясь, взбегаю наверх к страшной двери и что есть силы дергаю медную ручку звонка...

— Отлично, отлично! — говорит Грузенберг, выслушав мою дерзновенную просьбу. — Попытаюсь... Авось удастся.

Оскар Осипович необыкновенно внушителен. Лицо матово-бледное, осанка могучая, львиная. Иссиня-черные волосы лежат вокруг его головы точно грива. Глаза возбужденные, яркие. Пальцы в непрерывном движении. Весь он так и пышет талантом...[1]

И он, и его милая жена, библейски величавая Роза Гавриловна, относятся ко мне с большим участием и всячески ободряют меня.

...Наконец мы вместе с ним отправляемся в суд. Как важного преступника (оскорбление величества!) меня вводят на скамью подсудимых два солдата с обнаженными шашками. Солдаты так и стоят до конца заседания. В зале суда ни одного человека, лишь жена моя Мария Борисовна: она только что приехала в Питер, чтобы присутствовать на страшном судилище, — сидит одиноко в далеких рядах.

Зато за судейским столом скопилось человек сорок, а пожалуй, и больше: отовсюду сбежались сенаторы и прочие судебные вельможи, которым любопытно поглядеть, как схватится Грузенберг с Камышанским. Здесь для них спортивный интерес: хотя у Грузенберга нет ни малейшего шанса выиграть такое безнадежное дело, все же он не сдастся без боя, и разве не занятно следить, как, обреченный на бесславную гибель, он будет отбиваться от смертельных ударов?

Речь Камышанского криклива и яростна. Он начинает с того, что революционное брожение кончилось и бунтовщики потерпели позорнейший крах. Здоровые элементы страны отпрянули от них с омерзением. Все увидели, что пресловутая свобода печати есть свобода наглости, бесстыдства и разнузданной лжи. Среди оголтелых литературных отщепенцев нашлись даже такие писаки, которые подняли преступную руку на священную особу государя. И т. д., и т. д., и т. д.

С величайшей брезгливостью, словно прикасаясь к чему-то отвратительно грязному, Камышанский перелистывает мой бедный «Сигнал» и демонстрирует — один за другим — его «преступные» выпады против «священной особы» царя.

Я всеми нервами чувствую, что мое дело — пропащее. Грузенберг кажется мне совершенно подавленным. Он поник голо-

[1] Существует очень похожий портрет Грузенберга работы В. А. Серова, написанный около этого времени. Адвокат изображен со своей женой.

вой, мертвенно-бледный и тихий. Но вот он встает, словно нехотя, и негромким, мечтательным голосом говорит, обращаясь к суду:

— Представьте себе, что я... ну, хотя бы вот на этой стене... рисую... предположим, осла. А какой-нибудь прохожий ни с того ни с сего заявляет: «Это прокурор Камышанский». (Неистовый звонок председателя.) Кто оскорбляет прокурора? Я ли, рисуя осла, или тот прохожий, который позволяет себе утверждать, будто в моем простодушном рисунке он видит почему-то (снова звонок председателя) черты... уважаемого судебного деятеля? Дело ясное: конечно, прохожий. То же происходит и здесь. Что делает мой подзащитный? Он рисует осла, дегенерата, пигмея, а Петр Константинович Камышанский имеет смелость утверждать всенародно, будто это (тут он передразнивает голос своего оппонента) — священная особа его императорского величества, ныне благополучно царствующего государя императора Николая II. Пусть он повторит эти слова, и мы будем вынуждены привлечь его, прокурора, к ответственности, применить к нему, к прокурору, грозную сто третью статью, карающую за оскорбление величества!

Вот когда пригодилась Грузенбергу его импозантная сановитая внешность! Выпятив крахмальную грудь и глядя сверху вниз на прокурора, он допрашивает его, как подсудимого:

— Итак, вы утверждаете, что здесь, на этой карикатуре, изображен государь император? И что в этих издевательских стишках говорится о нем? И вот в этой заметке тоже?

Вопросы сыплются один за другим. А прокурор Камышанский растерянно мигает подслеповатыми глазками и не отвечает ни слова.

Победа Оскару Осиповичу вполне обеспечена. Сенаторы пересмеиваются: «Молодец Грузенберг». Но он еще долго доказывает (уже другим голосом, деловитым и скучным), что в таких государственно важных делах, как оскорбление величества, требуются не субъективные догадки и домыслы, а веские и притом объективные данные.

Дальше я не слушаю и, что было дальше, не помню.

Не помню даже, поблагодарил ли я своего друга защитника, спасшего меня от каземата [1]. Потрясенный неожиданным счастьем, я вдруг ни с того ни с сего начинаю реветь, — реветь непри-

[1] Впоследствии я посвятил ему свою «Книгу о современных писателях», напечатав на ее первой странице: «Оскару Осиповичу Грузенбергу, защитнику книг и писателей».

лично, со всхлипами здесь же, в зале суда, на плече у жены, и очень долго не могу перестать.

В кулуарах меня поджидают Вера Александровна Пыпина, Дымов, Потемкин, Сергеев-Ценский и, к моему изумлению, Николай Иваныч, приказчик из Меддума, который говорит, пожимая мне руку:

— Поздравляю, *Владимир Федорович!*

На следующий день я прихожу к Грузенбергу с корзиной цветов. Меня ждет нечаянная радость. Оказывается, из разговора с Ольгой Николаевной Чюминой он еще на прошлой неделе узнал, что издатель «Сигнала» скрылся неизвестно куда, не заплатив следуемого мне гонорара. Возмущенный его скаредностью, Оскар Осипович поручил одному из своих юных помощников разыскать беглеца и припугнуть его судебной расправой. М. был найден где-то под Царским Селом. Угроза Грузенберга испугала его, и он без всяких возражений и виляний вручил посланному мой гонорар.

Мы с женою почувствовали себя богачами, и, так как весна была в полном разгаре, вдруг по-молодому решили: съездить на пасху в Меддум!

Ехали мы туда с замиранием сердца. Ведь и Моника, и Изабелла, и Визель, и пани Щербинская, и их соседи, и соседи соседей — все узнали о моем самозванстве. Как-то эти люди отнесутся к тому, что я, бежавший из тюрьмы россиянин, разыграл перед ними какого-то Уильяма Уильфреда Уиллза Уильямза (он же Владимир Федорович) и, не имея ни гроша за душой, изобразил из себя покупателя?

Но, к счастью, опасения мои не сбылись. Встретили нас очень радушно. Николай Иваныч был даже как будто польщен, что я так долго водил его за нос. Он привез из Питера «Сигнал» и давал его читать всем желающим. На столике у пани Щербинской тоже красовался «Сигнал», очевидно присланный ей обходительным Цезарем. Все словно сговорились друг с другом и по-прежнему как ни в чем не бывало звали меня Владимиром Федоровичем. Меддумские дети и подростки всюду следовали за мной неотступно и глядели на меня как на героя. Один только пьяница-фельдшер встретил меня как врага.

— Я сразу угадал, что ты бомбист!

Дьякон из местной церкви (я забыл его имя) тоже глядел на меня укоризненно — даже в церкви во время пасхальной заутрени.

Это, впрочем, не помешало мне в первый же день пасхи сразиться с ним на бильярде и (так как он неизменно проигрывал) всякий раз вскакивать к нему на спину и гнать его галопом из комнаты в комнату, согласно условиям игры.

К весеннему празднику съехались в Меддум Чернышевские, Слонимские, Пыпины, Майковы, Ляцкий. В дружеском общении с ними и я, и жена провели там незабываемо счастливые дни и отдохнули от всех передряг. Тогда же я познакомился там со вдовой Чернышевского Ольгой Сократовной...

Но это другая тема, и о ней когда-нибудь потом...

Из истории с журналом «Сигнал» я вывел одно заключение: я для этих дел не гожусь; общественного деятеля из меня никакого не выйдет.

Теперь от меня бесконечно далек тот порывистый, лохматый и постоянно голодный юнец, который в незапамятно древние годы разыгрывал из себя британского подданного Уильяма Уилфреда Уиллза Уильямза (иначе: Владимира Федоровича). Но мне на девятом десятке было весело вернуться в невозвратную молодость и встретиться там с этим юнцом, который все же не чужой для меня.

Может быть, я никогда не вспомнил бы ни этого юноши, ни его похождений, если бы в моей библиотеке не нашлась одна книга, которую я считал безнадежно утерянной. Она воскресила для меня те времена. Книга старая. Вышла в 1906 году. Называется «И. А. Гончаров». Сочинил ее Евгений Александрович Ляцкий. Он подарил ее мне с такой надписью на титульном листе:

Милому
Корнею — Владимиру,
Ивановичу — Федоровичу,
Вильямс (у) —Чуковскому
На добрую память
О Меддумском водевиле
от Евгения Ляцкого.
10—III—06.

Надпись пробудила во мне целый вихрь забытых волнений, разочарований, надежд. Столько мужчин и женщин, давно уже засыпанных землею, вдруг замелькало у меня перед глазами, что я не мог не записать эту древнюю быль.

ФАНТАСМАГОРИЯ ГЕРБЕРТА УЭЛЛСА

Когда Герберт Уэллс в 1920 году приехал в Советский Союз, он остановился на квартире у Горького. Как-то я пришел побеседовать с Уэллсом — мы издавна были знакомы, — и неожиданно Горький попросил меня показать именитому гостю какую-нибудь петроградскую школу.

Я был очень занят в тот день, но, конечно, отложил все дела и тотчас же повез писателя в ту школу, где учились тогда мои дети. Школа была на Моховой и сохраняла свое старое прозвище «Тенишевская».

— Ребята! — обратился я к тенишевцам, едва только мы вошли в общий зал. — К вам приехал... кто бы вы думали?.. Герберт Уэльс.

Я произнес его фамилию с мягким знаком, как она произносилась в то время у нас.

Школьники загудели от радости и стали наперебой выкликать:

— «Человек-невидимка»!.. «Машина времени»!.. «Первые люди на Луне»!.. «Война миров»!.. «Когда спящий проснется»!..

Книги Уэллса были хорошо им известны, тем более что незадолго до этого собрание его сочинений выходило приложением к «Вокруг света» или к другому журналу такого же рода.

Многих из тенишевцев я знал с первых классов. Это был начитанный народ. Не только Герберт Уэллс, но и Стивенсон, и Диккенс, и Вальтер Скотт, и Дюма были их любимыми спутниками.

— А почему не приехал Жюль Верн? — крикнул кто-то не то всерьез, не то в шутку.

— Передайте привет Майн Риду!

— И Шерлоку Холмсу!

Эта атмосфера веселого школьничества очень понравилась гостю. Он стал добродушен и дружествен, задал окружающим несколько вопросов о их житье-бытье, о их занятиях и планах на будущее. Хотя среди них было немало голодных, истомленных гражданской войной и блокадой, они отвечали ему бодро и весело. Таков был тогдашний их стиль. Все они были полны оптимиз-

ма, и это удивило Уэллса. Особенно, помню, удивил его разговор с Симой Дрейденом, тощим и бойким мальчуганом в очках, настроенным необыкновенно мажорно.

После окончания беседы Уэллс дал Симе Дрейдену по его просьбе автограф. С такой же просьбой приступили к Уэллсу другие. Он не отказывал никому, даже запоздавшим новичкам-первоклассникам, которые вбежали толпой со двора, когда он уже собрался уходить. Не понимая, в чем дело, они тоже, подобно старшим, стали совать ему вырванные из тетради листки:

— Дяденька, дайте удостоверение!

Тут я попрощался с Уэллсом, так как мне нужно было спешить на работу.

Велико было мое удивление, когда месяца через два я узнал, что знаменитый писатель высказал в английской печати[1] уверенность, будто я предуведомил тенишевцев о его предстоящем приезде и самым бессовестным образом подучил их заранее оказать ему радушный прием. Вскоре я прочитал в его книжке «Россия во мгле» такие злоехидные строки:

«...мой литературный друг, критик г. Чуковский, горячо желая показать мне, как меня любят в России, подготовил эту невинную инсценировку, слегка позабыв о всей серьезности моей миссии».

Дальше Уэллс сообщал в том же тоне, что во второй школе, которую он посетил без меня, ни один ученик даже не слыхал его имени и не знал ни одной его книги.

Смысл этих игриво язвительных строк ясен, конечно, для всякого. Ими знаменитый фантаст стремится внушить читателям, будто, перед тем как привести его в школу, я тайком побежал к школярам и подговорил их, чтобы они, якобы никогда не читавшие Уэллса, притворились, что знают и любят его, и пустили бы ему тем самым пыль в глаза.

Этот фантастический вымысел перепечатан без всяких комментариев в русских изданиях «России во мгле»[2].

Нужно ли говорить, что вымысел этот задевает не только меня, но и тенишевцев — замечательных советских детей и подростков, живших тогда — на рубеже двух эпох — напряженнейшей умственной жизнью. Почти все они писали стихи, увлекались Блоком и Маяковским, деятельно участвовали в школьных рукописных журналах. Я не помню такой лекции, такого митинга, такого

---

[1] В газете «Times» («Таймс»).

[2] См., например, Герберт Уэллс. Россия во мгле: Гос. изд-во Украины. 1922, с. 52—53. Герберт Уэллс. Россия во мгле, Гос. изд-во полит. литературы. М., 1958, с. 56—57.

публичного диспута, где среди слушателей не оказалось бы нескольких тенишевцев, и по их юношеским глазам было видно, как жадно впитывают они каждое слово. Среди их учителей были люди высокой культуры, чудесные мастера педагогики: историк Анциферов, биолог Ягодовский, музыковед Соллертинский, которых они и сейчас вспоминают с живейшей признательностью. Странно, что Уэллс, человек проницательный, так и не догадался, в какую среду он попал и на кого он возводит напраслину.

Когда-то эта злая напраслина сильно волновала меня. Я писал протесты и письма в редакцию. Но теперь, на старости лет, успокоился, так как понял, что среди моих старых и юных читателей едва ли найдется один, кто поверил бы этим измышлениям Уэллса. Учить детей лицемерию и лжи ради какой бы то ни было цели всегда казалось и кажется мне делом бесчестным, и кто же из знающих меня не посмеется над попыткой Уэллса приписать мне такой гнусный поступок.

В рецензии о «России во мгле», напечатанной в журнале «Дружба народов», эти измышления названы без всяких экивоков «нелепыми». Там же приводится свидетельство одного бывшего тенишевца, ныне известного театроведа С. Дрейдена, что посещение Уэллса было для них неожиданным[1]. Таких свидетельств я мог бы сообщить очень много, но, повторяю, они мне совсем не нужны.

Да и тенишевцы, оскорбленные Уэллсом, едва ли нуждаются в моей защите. Они отлично могут защитить себя сами. Вот, например, какое письмо напечатала в 1946 году в лондонском еженедельнике «Statesman and Nations» одна из тех, кого он так больно обидел своей беззаботной фантазией.

«Я училась, — пишет она, — в той самой школе, которую так сурово осудил мистер Уэллс, — в Тенишевском училище. Мне было тогда 12 лет. Я принадлежу к числу тех, кого он заподозрил во лжи. Как хорошо я помню это утро! Мы были одеты во всякую рвань, учили нас без системы (irregularly), дисциплина у нас сильно хромала, но книг мы читали много, прямо-таки глотали их — русские и иностранные книги (в переводе на русский язык). Из всех английских книг утопические романы Уэллса увлекали нас больше всего».

Дальше автор рассказывает, в каком восторге были эти начитанные пытливые школьники, узнав, что сейчас к ним придет их любимый писатель.

---

[1] *Г. Менделевич.* Пятнадцать дней в новом мире. «Дружба народов». № 1, 1959, с. 252–255.

«И вот он вошел. Каким сытым он нам показался, каким щегольски одетым и, увы, каким буржуем! Наступила минута разочарования, но вскоре мы прогнали от себя это чувство, и, когда мистер Чуковский, выступивший в роли его переводчика, стал задавать нам разные вопросы, мы раньше всего захотели похвалиться перед мистером Уэллсом, какое множество его книг мы прочитали. Я до сих пор помню заглавия книг, которые мы назвали тогда».

Следует тот же перечень, какой я привожу в своей заметке.

«С горькой иронией, — читаем дальше, — мистер Уэллс говорит, что по сравнению с его именем вряд ли имели бы в наших глазах какую-нибудь цену Мильтон, Шекспир, Диккенс и другие великие имена английской литературы. Это показалось ему верным свидетельством, что мы лицемеры. Какая несправедливость! Правда, Мильтона знали очень немногие, но все мы читали и видели на сцене Шекспира, все мы прочли очень большое количество романов Диккенса, которого мы пылко любили, но сочинения Уэллса были нам ближе, в них трактовались вопросы, связанные с нашим настоящим и будущим, и, кроме того, в гости к нам пришел не Диккенс, а Уэллс, и разве не было совершенно естественным наше желание сказать ему, как мы восхищены его книгами? Вскоре после того, как Уэллс уехал из России, нам стало известно, что он написал о нас в газетах. Это нас глубоко уязвило. Ведь мы отнеслись к нему с чистым сердцем, а он обвинил нас во лжи».

Письмо подписано: «Дженна Хорнстин». Спустя некоторое время я узнал, что в России это была Женя Лунц, родная сестра моего друга, писателя Льва Лунца, вскоре увезенная за границу родителями. И ее брат, и она выделялись даже среди тенишевцев своей одухотворенностью и высокой культурностью. Дико думать, что она нуждалась в чьей бы то ни было подсказке, чтобы назвать произведения Уэллса! Уже двенадцатилетней девочкой она — я хорошо помню это — знала наизусть (в оригинале!) многие стихотворения Гёте и Гейне и вообще поражала меня своей эрудицией.

Почему я вспоминаю сейчас об этой давней истории?

На днях я получил письмо из Парижа от бывшего тенишевца Владимира Познера, ныне французского передового журналиста, писателя, сотрудника «Юманите». В письме он тоже опровергает легенду о том, будто я инструктировал школьников перед приходом Уэллса, и сообщает, что позже, встретившись с Уэллсом за границей, он сделал попытку рассеять его заблуждение.

Видимо, легенда Герберта Уэллса до сих пор продолжает волновать участников той встречи. И я решил, что пришла пора рассказать об этой истории в печати.

Живой как жизнь: О русском языке. — Печатается по изданию: *Корней Чуковский*. Живой как жизнь. М. : Детская литература, 1982.

Основу книги составили газетные и журнальные статьи, опубликованные Корнеем Ивановичем в 1960—1961 гг, когда в печати разгорелась дискуссия о чистоте и правильности нашей речи.

Первое издание вышло в «Молодой гвардии» в 1962 году. При жизни автора книга несколько раз переиздавалась, причем автор каждый раз дополнял и перерабатывал ее.

На страницах печати появилось несколько восторженных рецензий, причем среди рецензентов — и писатели, и лингвисты. Издательство и автор были буквально завалены письмами — откликами на книгу, в которых читатели поддерживали позицию Чуковского и сообщали ему новые факты искажения русской речи.

Время подтвердило диагноз болезни русского языка, поставленный Чуковским. Для этой болезни он придумал новое слово «канцелярит», которое вошло в язык также, как «Мойдодыр», «Бармалей» или «Айболит».

В «Приложении» к «Живому как жизнь» помещены ранние статьи Чуковского о языке. Даты написания этих статей наглядно демонстрируют, как подолгу автор работал над своими темами. От первой статьи о языке, до книги о нем прошло более сорока лет.

О старом словаре и новых словах. — Впервые: «Одесские новости», 25 декабря 1910 (7 января 1911). Печатается по этому изданию.

Новый русский язык. — Впервые: «Жизнь искусства», 1922, № 17, с. 3. Печатается по этому изданию.

После революции Чуковский заинтересовался новыми словами, входящими в язык вместе с переменами в жизни страны. Он собирал такие слова на страницах своей «Чукоккалы», а в 1921 году написал об этом статью под странным названием «Кисяз» — для «Литературной газеты». К сожалению, весь этот номер газеты не вышел в свет и был опубликован лишь через 70 лет («Литературное обозрение», 1991. № 2, с. 99).

«Не основать ли комиссию для исследования современной русской речи, — писал Чуковский в этой статье. — Мне кажется, что если бы такая комиссия обратилась ко всему населению с просьбой присылать материалы, составилась бы драгоценная коллекция слов, характеризующая нашу эпоху точнее, чем всякие газеты и декреты. В сотрудничестве с лингвистами, этнографами и другими учеными эта комиссия могла бы создать капитальнейший памятник нашей эпохи.

Или нет, лучше не надо комиссии. Мы и так целые дни с утра до ночи томимся во всевозможных комиссиях. Едва только я представил себе, что наша Комиссия по Изучению Современного Языка будет именоваться Кисяз и что в этом Кисязе будут неизбежные ныне секции, подсекции, барышни, протоколы, мандаты, меня затошнило от скуки. Нет, не нужно никакого Кисяза, а пусть каждый, кто пожелает, запишет слова и выражения, созданные эпохой, и сообщит их мне по адресу «Литературной газеты» (Моховая, 36).

Не гнушайтесь никакими словами, записывайте все, что услышите. Не смущайтесь, если слов этих мало или они кажутся вам незначительными. При первой возможности я обнародую присланное. Это будет драгоценный матерьял для историков, филологов и — юмористов».

Статью «Кисяз» с небольшими разночтениями автор и напечатал после запрета «Литературной газеты» в журнале «Жизнь искусства» под другим заглавием — «Новый русский язык».

«**О Чехове».** — Печатается по изданию: *Корней Чуковский.* О Чехове. М.: Детская литература, 1971. Впервые — под названием « Антон Чехов» в журнале «Москва», № 2, 1957. В 1967 году книга вышла в сильно переработанном, дополненном и расширенном виде (М.: Худож. лит.), а в 1971-м была вновь переиздана посмертно с последними дополнениями автора (М.: Детская литература). Первые главы из книги, относящиеся к характеристике личности Чехова и его общественной деятельности несколько раз входили в сборник К. Чуковского «Современники» (1962, 1963, 1965, 1967, 1985).

В этом томе книга «О Чехове» печатается отдельно от «Современников», поскольку в середине 60-х годов Чуковский сильно расширил ее, включив новые главы, посвященные анализу произведений Чехова, его языка, его художественного метода.

Чехов занимал совершенно особенное место в жизни Чуковского. От первых своих шагов в литературе Чуковский на протяжении всей своей длинной писательской жизни изучал Чехова, восхищался им, печатал статьи о его книгах и пьесах. Эти дореволюционные статьи см. в Т. 6 и Т. 7 настоящего издания. Жизнь Чехова, его отношение к людям, его общественное поведение было для Корнея Ивановича тем идеалом, тем образцом, которому он пытался следовать, которому старался подражать. Чуковский всю жизнь читал Чехова, пристально вглядываясь в приемы мастера, его темы, его словарь. Сохранившееся в его библиотеке Полное собрание сочинений Чехов несет следы этого исследовательского внимания.

Первая книга молодого Чуковского называлась «От Чехова до наших дней» и открывалась статьей о Чехове. И последняя книга, написанная Чуковским, была — «О Чехове», — та самая, которая печатается в этом Собрании. В юности он писал о Чехове стихи («Ты любил ее робко, — эту жизнь многоцветную»). Позже — анализировал переводы Чехова на английский в статье «В защиту Чехова» («Речь», 17(30) января 1913), разыскивал и публиковал его письма, писал юбилейные статьи, принимал участие в дискуссии об издании его произведений («Как же издавать Чехова?», «Правда», 11 июля 1968).

Для понимания отношения Чуковского к Чехову много дает тональность его дневниковых записей:

«Его мир изящен, закончен, женственно очарователен. «Гусев» законченнее всего, что писал Толстой. Чехов самый стройный, самый музыкальный из всех» (Июль, 17. 1907. Наст. изд. Т. 11, с. 139);

«Я Чехова боготворю, таю в нем, исчезаю...» (Около 10 февраля 1914. Т а м ж е, с. 189);

«...меня очаровала чья-то статья о Чехове — и опять сердце залило как вином, и я понял, что по-прежнему Чехов — мой единственный писатель» (5 января 1921. Наст. изд. Т. 11, с. 316);

«...для меня никогда не было человеческой души прекраснее Чеховской» (18 сентября 1933. Наст. изд. Т. 12, с. 514);

«Горький был слабохарактерен, легко поддавался чужим влияниям. У Чехова был железный характер, несокрушимая воля. Не потому ли Горький воспевал сильных, волевых, могучих людей, а Чехов — слабовольных, беспомощных» (март 1968).

Книга «О Чехове» стоит особняком в ряду критических работ Чуковского. Она продиктована не только пониманием, но и огромной любовью к изучаемому автору.

«**Илья Репин**». — Печатается по изданию: *Корней Чуковский*. Илья Репин. М. : Искусство, 1983. Впервые в кн.: *К. Чуковский*. Илья Репин: Воспоминания. — М.–Л. : Искусство, 1936.

Многочисленные статьи К Чуковского о Репине см.: *Д. А. Берман*. Корней Иванович Чуковский. Биобиблиографический указатель. М.: Восточная литература, РАН, 1999 (по Указателю имен).

Чуковский познакомился с Репиным в Куоккале, в 1907 году. Тогда ему было 25 лет, а Репину — 63. Несмотря на почти сорокалетнюю разницу в возрасте они подружились и на протяжении десяти лет виделись очень часто на «воскресеньях» у Чуковского, на репинских «средах», да и просто как близкие соседи. Репин написал портреты Чуковского и его жены, сделал множество рисунков в рукописном альманахе «Чукоккала», помог Корнею Ивановичу купить дом по соседству от Пенатов.

Чуковский принимал участие во многих общественных и литературных начинаниях Репина, был редактором его воспоминаний «Далекое близкое». После того как в 1917 году закрылась граница между Финляндией и Россией и Репин оказался за границей, они переписывались на протяжении долгих лет вплоть до самой смерти Репина.

Многие страницы дореволюционного дневника Чуковского посвящены Репину, жизни Пенатов.

В архиве Корнея Ивановича сохранилось около ста писем Репина. Выдержки из этих писем он цитирует на страницах своих воспоминаний. И письма Репина и дневники тех лет легли в основу книги Чуковского и сделали ее достоверной, насыщенной подлинными фактами и событиями.

...выяснилось, что дочь, обещавшая Илье Ефимовичу сопровождать его в Ленинград и Москву, отказалась выполнить свое обещание... – Речь идет о намерении Репина приехать на свою юбилейную выставку в Русском музее летом 1925 года и о его дочери Вере Ильиничне, с которой у Чуковского были плохие отношения.

Этот эпизод изложен не совсем точно. Сейчас можно восстановить события «по вновь открывшимся обстоятельствам». Дело в том, что когда Чуковский писал свои воспоминания, его собственные письма к Репину считались утраченными. Между тем, через пять лет после кончины Чуковского они были обнаружены в частном архиве. В канун 1974 года 78 его писем к И. Е. Репину были переданы Е. Хахалиной (бывшей начальницей ленинградского госпиталя в дни блокады) в Музей «Пенаты». (Подробнее см.: И. Е. Репин — К. И. Чуковский. Переписка. 1906–1929. М.: Новое литературное обозрение, 2006.) Если бы Чуковский в свое

время узнал об этих письмах, он еще многое вспомнил бы и, возможно, расширил бы свои воспоминания.

Письма проливают свет на историю, которая, обрастая слухами, весьма тревожила Корнея Ивановича накануне войны и использовалась для его политической дискредитации. После того, как наши войска, в ходе советско-финской войны пришли в «Пенаты», а наши искусствоведы получили доступ к находящемуся там архиву Репина, распространился слух, что именно Чуковский отговорил Репина вернуться в Советский Союз то ли во время своей поездки в Куоккалу в 1925 году, то ли в каком-то из своих писем.

Новые материалы полностью опровергают эти слухи. Из них очевидно, что, напротив, именно Чуковский летом 1925 года убедил Репина приехать в Ленинград на его юбилейную выставку в Русском музее. Однако в результате недоразумений с визами Репин тогда не приехал. 11 июня 1925 года он писал Корнею Ивановичу: «Спасибо, спасибо Вам, милый Корней Иванович. Страсть к делу у Вас гигантская. А может быть я и Вас навещу, если посчастливится. Попасть на свою выставку теперь в Музей. Но где же! Ведь будто насмех — приглашают *на вернисаж – 30 мая*, а я получаю их приглашение только *2-го июня*; а теперь, если начать хлопоты по визам, то и выставка закроется — так стоит ли начинать хлопоты?»

Позже Репин уже не только не собирался ехать в Советскую Россию, но вел настойчивую переписку о разрешении для другой его дочери — Татьяны Язевой уехать из СССР, где она жила в Здравневе, с семьей за границу. (Подробнее об этом см.: *Елена Чуковская*. Почему Репин не приехал в СССР: История одного вымысла // Лит. газета, 11 июня 1997; Семья И. Е. Репина в письмах Т. Е. Репиной-Язевой / Вст.ст. и коммент. И. А. Доронченкова // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1991 год. — СПб: Академический проект, 1994, с. 252–308).

Две «королевы»: Страницы воспоминаний. — Впервые в еженедельнике «Литературная Россия», 1 сентября 1967 года. Печатается по этому изданию. С тех пор эти воспоминания не переиздавались.

1905, июнь. — Печатается по изданию: *Корней Чуковский*. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. — М. : Худож. лит. 1965. Впервые в сб.: Из воспоминаний М. : Сов. писатель, 1959.

Сигнал — *Корней Чуковский*. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. — М. : Худож. лит. 1965. Впервые в еженедельнике «Литературная Россия», 21 и 28 февраля 1964.

Фантасмагория Герберта Уэллса. — Впервые в еженедельнике «Литературная Россия», 25 сентября 1964 года. Печатается по этому изданию.

Аввакум 188
Авелан Ф. К. 205
Авенариус В. П. 91
Аверченко А. Т. 470, 476
Авилова Л. А. 375
Ажаев В. Н. 11, 15
Азанчевский 558
Азеф Е. Ф. 182 ,183
Айвазовский И. К. 297, 447—459, 499
Акимов Н. П. 94
Аксаков И. С. 7, 355
Аксенов В. П. 97–99
Алеев 284
Александр II 355, 357
Александр III 402, 403
Александр Невский 408
Александр, Сашичка, см. Чехов Ал. П.
Александра Федоровна 431
Алексей Михайлович 496
Алтайская В. Ф. 33
Альбов М. Н. 268, 337, 541
Альтшуллер И. Н. 30
Амфитеатров А. В. 248,277,282
Андерсен Х.-К. 396
Андреев Л. Н. 220, 259, 383, 410, 420, 421, 465, 476, 478, 502, 506, 552
Андреева М. Ф. 161
Андрусон Л. И. 283
Анненков П.В. 440
Анненков Ю. П. 408, 426, 466, 477
Анненский И. Ф. 474
Антокольский М. М. 216, 386, 437, 478, 488
Антонович М. А. 361, 496
Анциферов Н. П. 576
Аристофан 92
Арнольд Э. 520
Архангельский А. 179
Архангельский П. А. 359
Асеев Н. Н. 168
Ахматова А. А. 13, 17, 18, 465, 475

Бабореко А. К. 364
Багрицкий Э. Г. 82
Бажин Н. Ф. 280, 318
Байрон Д.-Н.-Г. 567
Балабанович С. 364
Балашов А. А. 452
Балухатый С. Д. 231
Бальзак О. де 328, 349
Бальмонт К. Д. 187, 220, 510, 541
Баранников А. П. 79
Баранцевич К. С. 197, 241, 268, 337, 541
Баратынский Е. А. 144
Бартенев П. И. 130
Барятинская, см. Яворская Л. Б.
Барятинский В. В. 248, 400
Батюшков К. Н. 365
Башкин В. В. 283
Бебель А. 558
Бежецкий, см. Маслов А. Н.
Бекман 541
Белинский В. Г. 46, 49, 53—62, 70, 161, 164, 165, 270, 301, 405, 445, 542, 560
Белоусов И. А. 218
Белый Андрей 510
Белых Г. Г. 77
Беляев 557
Бенедиктов В. Г. 469
Бенуа А. Н. 389
Березовская С. 18
Берман Д. А. 580
Бернс Р. 84
Бескин Эм. 281
Бестужев А. А. 55

Бехтерев В. М. 393, 394, 413, 419, 420, 506
Билибин В. В. 198, 202, 219, 228, 348
Битнер В. В. 413, 420
Блок А. А. 82, 85, 89, 94, 126, 128, 268, 317, 363, 383, 423, 441, 465, 475, 510, 575
Боборыкин П. Д. 91, 229
Богданова О. С. 85
Богемский, см. Чехов М. П.
Богомолец А. А. 535, 538
Бодуэн де Куртенэ И. А. 182, 184–186, 188–191
Боккаччо Дж. 92
Боровой Л. Я. 29, 38
Бородин А. П. 506
Боткин В. П. 57, 440
Боткин С. П. 340
Бочаров И. 448
Брамбеус (псевд. О. И. Сенковского) 89, 93, 469
Брант Л. В. 56
Брешко-Брешковский 514
Бродский И. И. 384, 408, 420, 424, 426, 442, 463, 465, 477
Бронштейн 537
Брюллов К. П. 385, 442, 446
Брюсов В. Я. 128, 383, 465, 510, 541
Брянцев А. А. 147
Будагов Р. А. 178
Булаховский Л. А. 71, 73, 117, 158, 160
Булгарин Ф. В. 9, 52, 54, 56, 93
Булич Н. Н. 185
Булла К. К. 389
Бунин И. А. 145, 258, 259, 286, 287, 351, 358, 364, 376, 449, 453, 465, 510, 520, 529
Буре П. 221
Буренин В. П. 235, 248, 251, 484
Бурлюк Д. Д. 475, 477
Бурятов Б. Н. 364
Былинов А. Л. 131

Вагнер В. А. 254
Вагнер Н. П. 241
Вакулинчук Г. 526, 527
Вальгрем В. 502
Ван Дейк А. 429, 430
Вартаньян Эд. 38
Васильев В. А. 53
Васильев В. М. 428
Васильев Ф. А. 461, 478–481
Васнецов В. М. 428, 454, 459, 460, 482, 488, 499, 506
Вахтангов Е. Б. 13
Введенский А. И. 303, 318, 364
Вейнберг П. И. 518, 540
Венгеров С. А. 185, 187, 427, 541
Венгерова З. А. 511
Вера, Вера Ильинична, см. Репина В. И.
Вербов А. М. 283
Вербов М. А. 477
Веревкина В. В. 438, 445, 446
Вересаев В. В. 89, 352
Верещагин В. В. 406, 459, 487,499
Вержбилович А. В. 439
Верн Ж. 574
Веронезе П. 385
Визель 565, 572
Вильгельм II 409, 466
Винкстрем 502
Виноградов В. В. 10, 28, 33, 49, 131, 177
Винокур Г. О. 41, 149
Винокур Т. Г. 26, 106
Винокуров Е. М. 122
Витте С. Ю. 126, 421, 548, 550
Вишневский А. Л. 222
Вознесенский А. А. 21
Волин Ю. С. 415, 466, 469
Волков 553
Вольтер Ф.-М.-А. 92, 439
Волынский А. Л. 514–518, 520–522, 542
Врубель М. А. 395, 396
Вяземский П. А. 9, 57, 58
Вяткин Г. А. 281

Галкин И. С. 431
Галлен-Каллела А. В. 392, 502
Галлонен П. 502
Гарин Н. 337
Гарольд 284
Гаршин В. М. 139, 229, 256, 423, 424, 478, 481, 502, 506
Гвоздев А. Н. 25
Ге Н. Н. 430, 434, 443, 451, 478–480, 485, 488, 490, 497, 500, 506
Гегель Г.-В.-Ф. 66
Гейне Г. 396, 577
Герман Э. 74, 192
Герцен А. И. 24, 55, 61, 86, 87, 90, 94, 95, 118, 125, 135, 144, 178, 179, 223, 276, 401, 494
Гёте И.-В. 393, 577
Гильфердинг А. Ф. 184

Гиляровский В. А. 199
Гиляровский 526
Гинцбург И. Я. 477
Гиппиус З. Н. 248, 522
Гитович Н. И. 364
Гладков Ф. В. 40, 41, 84
Глазунов А. К. 465, 506
Глинка М. И. 156, 431, 483, 506
Гнедич П. П. 219, 268, 337, 541
Говоруха-Отрок Ю. 484
Гоголь Н. В. 6, 7, 9, 14, 62, 87, 89, 91, 93, 99, 123, 128, 143, 144, 224, 225, 231, 256, 278, 328, 396, 405, 445, 473, 483, 506
Годин Я. В. 282, 283
Голицын Д. П. 268
Головин Б. Н. 39, 69, 127, 128
Головина Н. Н. 439
Голубев В. 410
Гольцев В. А. 202, 275, 297
Гончаров И. А. 23, 133, 200–201, 349,560, 573
Гордон Д. М. 222
Горнфельд А. Г. 34, 42, 44, 46
Городецкий С. М. 187, 188, 413, 470, 471, 478
Горская Б. 420
Горький А. М. 15, 31, 44, 46, 85, 104, 108, 134, 206–208, 215–217, 220, 223, 235, 238, 257, 259,269, 285, 352, 364, 395, 465, 478, 494, 502, 506, 514, 522,574, 580
Грабарь И. Э. 395, 453
Градовский Г. К. 257
Гранин Д. А. 93
Грекова И. 16
Греч Н. И. 52, 56, 93, 184
Гржебин З. И. 408
Грибоедов А. С. 135, 171
Григорович Д. В. 31, 32, 205, 228, 229, 244, 265, 266, 301, 450
Григорьев Б. Д. 388, 415, 426, 477
Гримм, братья: Я. и В. 165, 166
Гриневская И. А. 283
Грищенко Ф. Ф. 80
Грот Я. К. 8, 9, 18, 184
Грузенберг О. О. 558, 559, 569–572
Грузинский, см. Лазарев-Грузинский А. С.
Грызлова М. 85
Гумбольдт В. 147
Гурлянд И. Я. 218
Гурова Р. Г. 85

Даль В. И. 8, 30, 72, 170, 182–187, 189–192
Данте А. 155
Д'Аржанто М.-М. 467
Дедлов, см. Кигн В. Л.
Державин Г. Р. 427
Дерман А. Б. 349, 350
Дефо Д. 439
Диккенс Ч. 102, 203, 333, 349, 366, 574, 577
Дмитриев И. И. 9
Добролюбов Н. А. 55, 365
Доде А. 239
Долопчёв В. 85, 86
Доронченков И. А. 581
Дорошевич В. М. 400
Достоевский Ф. М. 31, 34, 45, 87, 98, 105, 123, 159, 187, 188, 308, 349, 383, 402, 473, 501, 521, 541
Дрейден С. Д. 575, 576
Дрейфус А. 352
Дружинин А. В. 75, 440
Дубасов Ф. В. 556–558
Дубинин 553
Дьяков-Житель А. А. 486
Дымов О. 540, 541, 543–549, 572
Дюма А. 574
Дягилев В. Я. 93

Евграфов С. К. 37
Евреинов Н. Н. 408, 465, 466, 470
Егоров Е.А. 444
Ежов Н. М. 197, 199, 231, 241, 260
Елпатьевский С. Я. 334, 352
Ермаков Н. Д. 421, 449
Ермилов В. Е. 547
Ефимов А. И. 47
Ефремов А. Ф. 55, 73

Жерар Ф. 490
Жиркевич А. В. 404, 428, 438, 445, 487, 488
Жирмунский В. М. 149
Житков Б. С. 123, 528, 529
Жорес Ж. 558
Жуковский В. А. 28, 31

Забелин И. Е. 396
Зайцев В. А. 361
Засодимский П. В. 280
Званцева Е. Н. 479
Зверев 553

Земская Е. М. 38
Змиев Ф. 277
Золя Э. 258
Зощенко М. М. 112, 465

Иваненко А. И. 197
Иванов А. А. 491, 492, 496
Иванов Вс. В. 465
Игнатьев А. П. 421
Издебский В. П. 387, 388
Ильф И. А. 81, 100, 119, 123, 465
Иоанн Кронштадтский 548
Исаковский М. В. 7, 87, 110, 465

Казакевич Э. Г. 68
Казанский Б. В. 38, 39, 51
Каменский А. П. 512–515, 517, 518
Каменский В. В. 468, 469
Камышанский П. К. 554, 556–560, 562, 569–571
Канин 413
Карамзин Н. М. 8, 29, 54, 148
Карангозов 557
Карпинский В. А. 161
Каракозов Д. В. 499
Караскевич А. 283
Кармен Л. О. 527, 538, 539
Кармен Р. Л. 527
Касарес Х. 160
Кассиль Л. А. 121
Катаев В. П. 465
Катков М. Н. 52
Качалов В. И. 13, 78
Кигн В. Л. 258, 337
Киреевский И. В. 396
Киселев А. А. 202, 495
Киселев С. А. 205
Киселева Е. А. 408
Киселевы 201, 218, 297
Кичеевы 228
Клевцова А. В. 125
Клейгельс 548
Клодт М. П. 494
Кнапс 552
Книппер-Чехова О. Л. 222, 285, 324, 510
Ковалевский М. М. 202, 211
Ковалевский П. М. 485, 486
Кольцов А. В. 21, 145
Кольцов М. Е. 145
Кондрашенко В. С. 80
Кони А. Ф. 7, 465
Коншина Е. М. 338, 339, 343
Корецкая И. В. 364
Короленко В. Г. 44, 128, 187, 188, 201–203, 206, 207, 227–229, 241, 261, 276, 317, 337, 364, 413, 420, 423, 478, 502, 506
Корш Ф. А. 219
Косоротов А. И. 547
Костомаров В. Г. 39, 116
Костомаров Н. И. 357, 394
Крамской И. Н. 386, 407, 412, 432, 433, 437, 441, 478, 480, 481, 483, 485–488, 490, 498, 500, 502, 506
Круглов А. В. 218
Крученых А. Е. 476
Крушеван П. А. 192, 404
Крылов И. А. 86, 135, 179, 235
Крысин Л. П. 38
Кугель А. Р. 250
Кудрявцев В. Д. 37
Кузмин М. А. 423
Куинджи А. И. 386, 478, 479, 481, 485, 487, 490, 506
Кукольник Н. В. 469
Кульбин Н. И. 388, 476
Кундасова О. П. 197–198, 297
Куприн А. И. 223, 259, 364, 383, 465, 478, 520, 529, 540, 549, 552, 556, 559
Куприна-Иорданская М. К. 556, 559
Курочкин В. 543
Кустодиев Б. М. 408, 429

Лавренев Б. А. 40
Лавров В. М. 201, 219
Ладожский Н. 318
Ладыженский А. М. 113
Лажечников И. И. 342
Лазарев-Грузинский А. С. 197, 218, 219, 228, 299, 348
Лазаревский Б. А. 218, 418, 478
Лазаревский И. И. 381
Ларин Б. А. 27
Левенберг 255
Левенфиш Е. Г. 580
Левин В. Д. 169
Левитан И. И. 197, 200, 203
Лейкин Н. А. 197, 198, 214, 220, 221, 249, 265, 299, 314, 348, 359
Лейно Э. 502
Лелевич 364
Лемке М. К. 561
Ленин В. И. 40, 49, 62–68, 70, 79–81, 93, 120, 159, 161, 358

Ленский А. П. 219, 299
Леонардо да Винчи 521, 522
Леонов Л. М. 396, 465
Леонтьев-Щеглов И. Л. 199, 205, 219, 241, 243, 251, 268, 288, 297, 541
Лермонтов М. Ю. 87, 123, 139, 140, 144, 361, 396, 433
Лернер Н. О. 427—428
Лесков Н. С. 85, 99, 128, 228, 256, 297, 361, 488, 521, 540
Лесова А. А. 198
Леткова-Султанова Е. П. 511
Линтварева Н. М. 197, 202, 220
Линтваревы 201, 222, 297
Липелес А. 134
Лифшиц В. А. 96
Лихачев В. С. 218
Лозинский М. Л. 82
Ломоносов М. В. 13, 28, 29, 45, 149
Лохвицкая М. А. 511
Луговой, см. Тихонов А. А.
Лукьянов А. А. 283
Луначарский А. В. 79, 395, 396
Лунц Е. Н. 577
Лунц Л. Н. 577
Льдов К. Н. 421
Люц 63
Лядов А. К. 465, 506
Лясковская О. А. 437
Ляцкий Е. А. 559—563, 573

Майков А. Н. 209
Майковы 573
Майн Рид 574
Максимов В. М. 460, 461, 493, 495
Максимов С. В. 228
Мамонтов С. И. 414
Мамуна К. И. 198
Мандельштам О. Э. 465
Манизер Г. М. 490
Манн Т. 128
Мария Борисовна, см. Чуковская М. Б.
Мария Павловна, великая княгиня 554
Мария Павловна, см. Чехова М. П.
Маркс А. Ф. 374, 498, 500
Марр К. 497
Маршак С. Я. 76, 178, 466
Маслов А. Н. 219, 220, 241, 248, 337
Матвеев Г. И. 93
Матейко Я. 490, 491
Матэ В. В. 477
Мачтет Г.А. 318
Маяковский В. В. 24, 35, 44, 46, 77, 78, 81, 85, 89, 90, 92, 99, 120, 121, 140, 161, 465, 472—478, 483, 502, 552, 575
Медведский К.П. 318
Межевич В. С. 56
Мейерхольд В. Э. 364, 466, 502
Менделевич Р. А. 218, 576
Менделеев Д. И. 394, 502, 506
Меншиков А. Д. 462
Меньшиков М. О. 214
Меньшиков М. Н. 375
Мережковский Д. С. 258, 521
Мережковские 521
Мещерский А. В. 52
Мизинова Л. С. 198, 199, 205, 251
Микешин М. О. 424
Миклухо-Маклай Н. Н. 261, 298
Мильтон Д. 577
Минин К. М. 408
Минский Н. М. 540, 542
Минченков Я. Д. 445, 485
Миролюбов В. С. 331
Михаил, см. Чехов М. П.
Михаил Федорович 496
Михайлов-Шеллер, см. Шеллер А. К.
Михайловский Н. К. 229, 236, 274—276, 301, 308, 317, 348, 361, 364, 484, 541
Михалков С. В. 167, 465
Мицкевич А. 567
Мопассан Ги де 517, 518
Морозов А. А. 92
Морозов Н. А. 420, 478
Морозов С. Т. 250
Моцарт В.-А. 307
Мунштейн Л. Г. 284
Мурашко Н. И. 405, 406, 428
Муромцева М. Н. 422, 449
Мусина-Пушкина Д. М. 198
Мусоргский М. П. 412, 421, 433, 444, 461, 467, 473, 502, 506
Мясоедов Г. Г. 424, 506

Навуходоносор II 78, 240
Надежда Ильинична, см. Репина Н. И.
Надсон С. Я. 280, 282
Найденов С. А. 520
Наполеон I (Бонапарт) 202
Наполеон III 202
Невельский Г. И. 329
Невиль де А.-М.-А. 490
Некрасов Н. А. 10, 16, 21, 34, 46, 62, 85, 86, 99, 123—125, 128, 130, 134, 135,

140, 161, 162, 256, 260, 306, 324, 354, 363, 396, 397, 445, 497, 540, 541, 560
Немирович-Данченко Вас. И. 239, 268, 514
Немирович-Данченко Вл. И. 199
Никитин И. С. 21, 222–223
Николай, см. Чехов Н. П.
Николай II 403, 546, 548, 550, 571
Нилин П. Ф. 112, 147
Нордман (Северова) Н. Б. 383, 389, 399, 404, 408, 411, 419, 425, 430, 450, 452–459, 466, 477, 496, 499, 502
Нотович О. К. 253, 257
Ныркин 546, 549, 550

Обух-Вощатынский В. И. 568, 569
Обух-Вощатынский Ц. И. 553–556, 559, 560, 562, 568, 572
Овсянников В. З. 35
Овсянико-Куликовский Д. Н. 520
Огарев Н. П. 551
Огнев Н. 77
Ожегов С. И. 32, 37, 38, 169
Ожешко Э. 567
О. Л. Д'Ор 467
Олимпов К. 476
Омулевский 280, 318
Орлов А. Ф. 56
Орлов-Давыдов 247
Остен-Востоков А. Х. 184
Островский А. Н. 25, 125
Островский П. Н. 218
Остроухов И. С. 396, 454, 461, 501, 503, 506
Оцуп Н. А. 82

Павел I 550
Павлов Е. В. 506
Павлов И. П. 394, 478, 502, 506
Павленков Ф. Ф. 276
Пальмин Л. И. 265, 297
Панаев И. И. 8, 14
Панов М. В. 38
Панова В. Ф. 31
Пантелеев Л. 77, 465
Паперный З. С. 131
Пастернак Б. Л. 88, 237, 443, 465
Пастернак Л. О. 443
Паустовский К. Г. 40, 115
Персанов Л. И. 479
Перцов П. П. 275, 364
Петр I 70, 71, 216
Петрашевский М. В. 55, 61
Петров А. А. 218
Петров Г. С. 420, 478
Петров Е. П. 81, 100, 119, 465
Печерский-Мельников П. И. 188
Пешкова Е. П. 269
Пешковский А. М. 153–155, 175
Пиксанов Н. К. 261
Пильняк Б. А. 78
Пирогов Н. И. 467, 506
Писарев Д. И. 55, 276, 354, 361, 496, 521
Писемский А. Ф. 24, 125, 187, 306, 424, 467, 506, 540
Платов 300
Плевако Ф. Н. 254
Плетнев П. А. 19
Плеханов Г. В. 558
Плещеев А. Н. 202, 217, 228, 229, 256, 266, 275, 359, 364
Победоносцев К. П. 402, 548
Погодин М. П. 52, 469
Погорельский А. 134
Пожарский Д. М. 408
Познер В. С. 577
Полеваевы 254
Полевой Николай 542
Поленов В. Д. 439, 448, 459–461, 464, 488, 489, 499
Поливанов Е. Д. 100
Полонский Я. П. 209, 228, 229, 361, 540
Полоцкая Э. А. 364
Помяловский Н. Г. 280
Попудогло Ф. Ф. 228
Потапенко И. Н. 202, 237, 243, 248, 256, 297, 337, 387, 518
Потебня А. А. 20
Потемкин Г. А. 206, 229, 230, 231, 475
Потемкин П. П. 474, 552, 572
Поттер С. 51, 103
Похитонов И. П. 461, 488
Прахов А. В. 479
Пржевальский Н. М. 261, 328, 329
Пришвин М. М. 465
Проппер С. М. 518
Пророкова С. А. 423, 456, 457
Протопопов М. А. 275, 303, 308, 364
Пуанкаре Р. 46
Пуни И. А. 388, 466
Пуни Ц. (Пуньи Ч.) 453, 463
Пустынин М. Я. 283
Пушкин А. С. 8, 9, 10, 13, 28–30, 48, 55, 63, 67, 86, 89, 92, 99, 102, 108, 123,

126, 127, 130, 131, 136, 138–140, 144, 155, 156, 162, 166, 327, 347, 361, 375, 383, 408, 410, 419, 427, 428, 443, 447, 494, 523, 541
Пшибышевский С. 567
Пыпина В. А. 560–563, 572
Пыпины 562, 564, 573

Радлов Н. Э. 415
Раковский Л. И. 91
Распутин Г. Е. 402
Ратов 421
Рачковский 554
Рембрандт 349, 431, 464
Ре-Ми (псевд. Н. В. Ремизова) 423
Репин И. Е. 90, 156, 327, 381–506, 580
Репин Ю. И. 395, 427, 501
Репина В. И. 458, 501, 580
Репина Н. И. 426
Реформатский А. А. 107
Решетников Ф. М. 276, 280
Римский-Корсаков Н. А. 432, 506
Рихтер Г. И. 37, 86
Ришелье А.-Э. дю Плесси 523
Родзевич И. И. 255
Роза Гаврииловна, см. Грузенберг Р. Г. 570
Розанов В. В. 456, 542
Розенталь Д. Э. 39, 121, 122
Розовский М. Г. 138
Романенко В. Т. 364
Ропет И. П. 447, 479
Ростан Э. 420
Рудаковский 70
Руманов А. В. 544
Русанов Н. С. (псевд. В.Г. Подарский) 276, 364
Рыбак Л. 139
Рыклин Г. Е. 121

Саблин В. М. 201
Савельев Д. Т. 221
Савина М. Г. 529
Савихин (Иванов) В. И. 387
Садовской Б. А. 465, 469, 470
Салтыков-Щедрин М. Е. 49, 87, 91, 105, 136, 173, 324, 349, 354, 358–361, 494
Сварог В. С. 426
Свирский А. И. 422, 470, 514–517
Свифт Д. 439
Свободин М. П. 551
Свободин П. М. 203
Селиванова-Краузе А. Л. 198, 297
Семашко М. Р. 198, 204
Семенов-Тян-Шанский П. П. 421
Семирадский Г. И. 229, 405, 437, 478, 481
Сенкевич Г. 567
Сенковский О. И., см. Брамбеус
Сергеев В. А. 89
Сергеев-Ценский С. Н. 85, 396, 572
Сергеенко П. А. 204, 228, 244, 297
Серов А. Н. 436
Серов В. А. 428, 451, 478, 485, 499, 502, 506, 570
Сеченов И. М. 506
Скабичевский А. М. 277, 303
Скальковский К. А. 248
Скворцов 255
Скворцов Л. И. 38, 100
Скиталец 478
Скотт В. 166, 574
Слепцов В. А. 15, 206, 224, 280, 354, 355
Словацкий Ю. 567
Слонимский М. Л. 541
Слонимские 541, 573
Слуцкий Б. А. 45
Собинов Л. В. 549
Сойкин П. П. 513, 518, 545
Сократ 395, 396
Соллертинский И. И. 576
Соловьев (Андреевич) Е. А. 364
Соловьев В. С. 521, 522
Соловьева П. С. (псевд. Allegro) 521
Сологуб Ф. К. 189, 423, 540, 542, 547
Солоухин В. А. 172
Соэп Г. де 364
Станиславский К. С. 13, 214, 215, 240, 324
Стасов В. В. 385, 393, 394, 396, 403, 412, 421, 427–429, 433, 437, 438, 440, 443, 444, 449, 450, 461, 478, 481, 486–489, 492, 493, 498, 499, 502, 506
Стеккети Л. 510
Стивенсон Р.-Л. 574
Столыпин П. А. 467, 468
Стороженко Н. И. 204
Стэнли Г.-М. 235
Суворин А. С. 190, 197, 198, 201, 202, 210, 212, 220, 235, 239, 240, 242, 245, 248, 249, 266, 269, 288, 300, 304, 305, 314, 352, 359, 376, 450, 555, 558
Суворин Б. А. 205
Суворов А. В. 408
Судейкин С. Ю. 388

Суинберн А.-Ч. 563
Суриков В. И. 399, 423, 454, 459–462, 464, 499, 502, 506
Сырокомля В. 567
Сытин И. Д. 388, 498, 513
Сютяев В. К. 412

Тарабасова Н. И. 38
Тарханов И. Р. 386, 394, 403, 405, 435, 438, 478, 506
Тарханова-Антокольская Е. П. 386, 403, 405, 435, 438, 488
Татаринова Ф. К. 30
Твардовский А. Т. 50, 135, 140, 142
Телешов Н. Д. 220
Тенишева М. К. 455
Теодорович И. 362–365
Теплинский В. М. 364
Терпигорев С. Н. 228, 337
Тимофеев Б. Н. 39, 45, 80
Тинский 520
Тихонов А. А. (псевд. А. Луговой) 268, 269, 337, 541
Тихонов В. А. 198, 199, 240, 241, 257, 268, 269, 337, 514, 518, 541, 542
Тихонов Н. С. 85
Тихонравов Н. С. 394
Тищенко Ф. Ф. 275
Толстая Н. 466
Толстая С. А. 238
Толстая Т. Л. 451
Толстой А. К. 291
Толстой А. Н. 69, 78, 122, 465, 470
Толстой Д. А. 358
Толстой Л. Л. 211
Толстой Л. Н. 11, 14, 25, 30, 81, 102, 113, 123, 126, 140, 145, 159, 187–189, 227, 231, 238, 256, 258, 269, 273, 296, 304, 332, 347, 389, 390, 393, 396,400, 405, 416, 429, 433, 436, 439, 443, 448, 450, 451, 454, 462, 478, 481, 488, 498, 502, 506, 579
Тома А. 14
Тредьяковский В. К. 149
Тренев К. А. 396
Трепов Д. Ф. 548, 550
Третьяков П. М. 423, 428, 467, 486, 488, 501, 502
Трецек Л. 535
Троянский П. Н. 548, 549
Трубецкой Паоло 403, 408
Тургенев И. С. 11, 14, 61, 80, 81, 85, 86, 102, 141, 145, 161, 209, 255, 258, 278, 361, 405, 481, 494, 506, 540, 560
Турков А. М. 135
Турок В. Е. 560
Тэффи (псевд. Н. А. Бучинской-Лохвицкой) 178, 511–514, 516–520, 540, 541, 547
Тюкин 535
Тютчев Ф. И. 144, 209, 393, 416, 467

Уайльд О. 108
Уитмен У. 19, 128, 192, 547, 564
Ульянов А. И. 261
Уразов И. 39
Успенский Г. И. 136, 159, 187, 256, 276, 317, 324, 542
Успенский Л. В. 38, 39, 107, 108, 165
Успенский Н. В. 224
Устинов И. 85
Уточкин С. И. 523, 524
Ушаков Д. Н. 60
Ушаков 563, 564
Уэллс Г. Д. 574–577, 581

Фадеев А. А. 134, 135
Фальковский Ф. Н. 422
Фатер И. С. 184
Федин К. А. 13, 17, 81, 161, 465, 522
Федоров А. М. 270, 509–521, 535
Фелл М. 365
Фет А. А. 209, 363, 393, 424, 440, 469, 506
Фешин Н. И. 477
Философов Д. В. 389
Фламмарион К. 393
Флобер Г. 339
Фомин И. 74
Фортуни М. 490
Форш О. Д. 17, 396
Фофанов К. М. 387, 413, 424, 476, 488
Франц-Иосиф 408
Франциск Ассизский 365
Фриче В. М. 261, 363
Фрост Р. 128
Фурманов Д. А. 134

Хаггард Г.-Р. 81
Ханпира Э. И. 85
Харди Т. 366
Харкеевич В. К. 221
Хахалина Е. Г. 580
Хингли Р. 370

Хлебников В. В. 476, 477
Ходотов Н. Н. 520, 529–532, 538

Цветков И. Е. 502
Цензор Д. М. 281
Цеткин К. 558
Ционглинский Я. Ф. 479

Чайковский П. И. 228, 229, 291, 364
Чарнолусская 188
Черный Саша 474
Черных П. Я. 23, 25
Чернышевская Н. М. 401
Чернышевская О. С. 573
Чернышевский М. Н. 562
Чернышевский Н. Г. 55, 280, 354, 357, 401, 402, 560, 564
Чернышевские 573
Чертков В. Г. 451
Чехов Ал. П. 204, 205, 235, 247, 251–253
Чехов Ан. П. 11, 12, 14, 21, 30, 31, 102, 108, 113, 123, 126, 130, 136, 142, 155, 161, 177, 187, 188, 198–378, 445, 488, 489, 494, 502, 510, 541, 579
Чехов М. П. 197, 200, 203–205, 246, 251, 254, 359
Чехов М. Ег. 243
Чехов Н. П. 252–254
Чехова М. П. 204, 217, 232
Чистяков П. П. 396, 459, 506
Членов М. А. 236
Чуковская М. Б. 570
Чюмина О. Н. 283, 511, 540, 541, 547, 554, 558, 559, 572

Шаврова (Юст) Е. М. 218
Шаляпин Ф. И. 413, 449, 453, 454, 465, 478
Шварц Е. Л. 465
Шебуев Н. Г. 556
Шевченко Т. Г. 16, 189, 357, 465
Шевырев С. П. 52, 90, 185
Шейн П. В. 184
Шекспир В. 15, 92, 520, 577
Шелгунов Н. В. 276, 317, 496, 521, 542
Шеллер А. К. 268, 269, 280, 318
Шемякин М. Ф. 423
Шестакова Л. И. 439
Шефнер В. С. 179
Шехтель Ф. О. 198, 203
Шишкин И. И. 459, 482, 499, 502, 506
Шишков А. С. 8, 47, 54, 72, 99
Шишков В. Я. 128
Шкловский В. Б. 128, 469
Шмелев Д. Н. 15
Шмелев И. С. 128
Шолохов М. А. 25, 134, 135
Шон О'Кейси 351
Шопен Ф. 307
Шпильгаген Ф. 396
Штейн А. П. 93
Штембер Ж. 549

Щеглов, см. Леонтьев-Щеглов И. Л.
Щепкин М. С. 397
Щепкина-Куперник Т. Л. 198, 202, 325, 420, 446, 475
Щерба Л. В. 27, 72, 78
Щербинская Ж. 565–569, 572
Щербов П. Е. 485
Щукин С. Н. 220, 239

Эдельфельд А. 442
Энгельс Ф. 166, 558
Эренбург И. Г. 128
Эркман Шатриан (общий литературный псевд. Э. Эркмана и А. Шатриана) 396
Эртель А. И. 275, 324, 337
Эфрос Н. Е. 243

Юношева Е. И. 217
Юра, Юрий Ильич, см. Репин Ю. И.
Юшкевич С. С. 535

Яблочков Г. А. 523, 529, 530
Яворницкий Д. И. 395, 428, 488
Яворская (Барятинская) Л. Б. 190, 205, 400, 413, 420
Ягодовский 576
Язева Т. Е. 581
Язовицкий Е. В. 39
Якимов С. 282
Яковлев Б. В. 64
Якубинский Л. П. 149
Якушкин П. И. 354
Яремич С. П. 395
Ярнфельд (Ярнефельт) Э. 502
Ясинский И. И. (псевд. Максим Белинский) 198, 248, 268, 269, 337, 421, 478, 541
Яценко-Зеленский 395

СОДЕРЖАНИЕ

ЖИВОЙ КАК ЖИЗНЬ 5
Глава первая. СТАРОЕ И НОВОЕ 7
Глава вторая. МНИМЫЕ БОЛЕЗНИ И ПОДЛИННЫЕ 26
Глава третья. «ИНОПЛЕМЕННЫЕ СЛОВА» 45
Глава четвертая. «УМСЛОПОГАСЫ» 74
Глава пятая. «ВУЛЬГАРИЗМЫ» 90
Глава шестая. КАНЦЕЛЯРИТ 105
Глава седьмая. ШКОЛЬНАЯ СЛОВЕСНОСТЬ 133
Глава восьмая. «НАПЕРЕКОР СТИХИЯМ» 145
Глава девятая. О СКЛАДЕ И ЛАДЕ 153
Глава десятая. О ПОЛЬЗЕ НЕВНИМАНИЯ И ЗАБВЕНИЯ 167
Приложение 182
О старом словаре и о новых словах 182
Новый русский язык 191

О ЧЕХОВЕ 195
Глава первая 197
Глава вторая 225
Глава третья 273

ИЛЬЯ РЕПИН 379
I. ВЕЛИКАЯ ЛЮБОВЬ. – ВЕЛИКИЙ ГНЕВ 381
II. РЕПИН В БЫТУ 393
III. ЕГО УБЕЖДЕНИЯ 401
IV. РЕПИН ЗА РАБОТОЙ 409
V. ЕГО РЕАЛИЗМ. ТВОРЧЕСКИЕ ИСКАНИЯ 428
VI. «МИЛЬОН ТЕРЗАНИЙ» 443
VII. НАТАЛЬЯ БОРИСОВНА НОРДМАН 454
VIII. «БРАТЬЯ ПО ИСКУССТВУ» 459
IX. РЕПИН В «ЧУКОККАЛЕ» 464
X. РЕПИН – ПИСАТЕЛЬ 478
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 501

ПРИЛОЖЕНИЕ 507
ДВЕ «КОРОЛЕВЫ» 509
1905, ИЮНЬ 523
«СИГНАЛ» 540
ФАНТАСМАГОРИЯ ГЕРБЕРТА УЭЛЛСА 574

КОММЕНТАРИИ 578
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН 582