

МАРИЯ РЕВ

СУДЬБА СТРУКТУРЫ ТУРГЕНЕВСКОЙ НОВЕЛЛЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Мопассан, Чехов, Круди, Костолапи

Среди множества откликов на смерть Тургенева по глубине понимания исторического смысла художественной деятельности писателя выделяется определение его роли в развитии русской литературы, данное Салтыковым-Щедриным. В сложное переходное время, когда достоинства прошлого становятся шаткими, Салтыков ясно и просто указал на то, какой след оставил Тургенев. Русский сатирик отмечает: «В современной русской беллетристической литературе нет ни одного писателя. . . , который не имел в Тургеневе учителя и для которого произведение этого писателя не послужило отправною точкою. В современном русском обществе едва ли найдется хоть одно крупное явление, к которому Тургенев не отнесся с изумительнейшею чуткостью. . . »¹ Это высказывание отдает высокую дань художнику, прекрасно ориентированному в тогдашних условиях, и мастеру слова, воплотившему свои наблюдения, ощущения в живых образах, волнующих описаниях, мастерски сконструированных произведениях. И вместе с тем это — подтверждение единства творчества великого русского писателя и богатства красок палитры его творений. Ведь Тургенева-романиста, откликавшегося на жгучие, актуальные вопросы жизни общества, нельзя отделить от Тургенева-новеллиста, трактовавшего часто чисто психологические проблемы, действующие на воображение человека. В конце его творческого пути эти две параллельные тенденции еще чаще и более резко, с большей долей преднамеренности противопоставлялись. Соответственно этому ценность тургеневского наследия считалась вечной, либо благодаря мистическому началу и его поэтизации (напр., у Мережковского), либо же вследствие злободневности тематики и ее живого воплощения, как это подчеркивалось Писаревым и Михайловским.²

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин, *Собрание сочинений в двадцати томах*, Критика и публицистика (1868—1883). Москва 1965—1977, IX, 457. Салтыков-Щедрин о мастерстве Тургенева пишет впервые не здесь. Не лишне рассмотреть его письма, где очень много лестных отзывов, оценивающих творчество Тургенева, одно из примечательных его высказываний, напр., находится в письме к П. В. Анненкову от 3 февраля 1859 г. Там же, XVIII/1, 212—213.

² Д. С. Мережковский, *О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы*; *Вечные спутники, Тургенев*. Полное собрание сочинений и писем, XVIII. Москва 1914; Д. И. Писарев, *Базаров, Реалисты*. Избранные сочинения в двух томах. Москва. 1934—

Пожалуй, следует обратить внимание и на то, что поэтизация ощущений, сдвигов в человеческой душе у Тургенева наблюдается уже в ранних произведениях. Однако эта тенденция усиливается в начале шестидесятых годов и, по всей вероятности, связана с антинатуралистическим направлением русской литературы, прежде всего рассказа. Первые черновики «Призраков» и «Довольно» датируются 1861—1863 и 1862—1864 годами, а замысел «Призраков» относится еще к пятидесятым годам. Это устремление оставило глубокий след и в произведениях Толстого, даже Достоевского, а также в творчестве Я. П. Полонского и В. М. Гаршина.³

Большая роль уделяется здесь эмоциональному восприятию окружения, природы, музыки и их воздействию на душевный мир человека. Такие места имеются уже в «Записках охотника»; не лишне вспомнить, например, как все поддается покоряющей силе песни и голосу Якова Турка: «... он был слегка разбит и звенел, как надтреснутый, он даже сначала отзывался чем-то болезненным; но в нем была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем, и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, разливалась. Яковом, видимо, овладевало упоение: он уже не робел, он отдавался весь своему счастью; голос его не трепетал более — он дрожал, но той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзается в душу слушателя, и беспрестанно крепчал, твердел и расширялся».⁴

Эта способность точно передать мимолетные впечатления, похожие на сновидения, в дальнейшем у Тургенева совершенствуется. Несколькими штрихами он создает бесподобное настроение: «Мне начали мерещиться тени, мириады теней, миллионы очертаний, то округленных, как шлемы, то протянутых как копыя; лучи луны дробились мгновенными синеватыми искорками на этих копиях и шлемах — и вся эта армия, эта толпа надвигалась ближе и ближе, росла, колыхалась усиленно... Несказанное напряжение, напряжение, достаточное для того, чтобы приподнять целый мир, чувствовалось в ней; но ни один образ не выдавался ясно... И вдруг мне почудилось, как будто трепет пробежал кругом, как будто отхлынули и расступились какие-то громадные волны...» (VII, 20). И через страницу

1935; Н. К. Михайловский, О Тургеневе. Литературно-критические статьи. Москва 1957; *его же*, Русское отражение французского символизма. Полное собрание сочинений, VII. СПб. 1909.

³ Н. И. Балашов, Элементы «стихотворения в прозе» у Льва Толстого в 1850—60-е годы. В кн.: Славянские литературы, VIII Международный съезд славистов. Москва 1978, 297—325; Н. И. Балашов, «Стихотворения в прозе» Тургенева (1. Опорные пункты исследования. 2. Анализ ритмики). В кн.: *Turgenev e la sua opera*. Roma 1980, 39—84.

⁴ И. С. Тургенев, Собрание сочинений в двенадцати томах. Москва 1953—1958, I, 306. Записки охотника, Певцы. Дальнейшие ссылки на произведения Тургенева производятся по данному изданию с указанием номера тома и страницы в основном тексте статьи, в скобках.

в тех же «Призраках» уже видна другая картина, противопоставленная грубому, грозному духу Рима: «Слегка закинув голову и до половины закрыв глаза, она пела итальянскую арию; она пела и улыбалась, и в то же время черты ее выражали важность, даже строгость. . . признак полного наслаждения! Она улыбалась. . . и Праксителев Фавн, ленивый, молодой, как она, изнеженный, сладострастный, тоже, казалось, улыбался ей из угла, из-за ветвей олеандра, сквозь тонкий дым, поднимающийся с бронзовой курилницы на древнем треножнике. Красавица была одна. Очарованный звуками, красотой, блеском и благовоением ночи, потрясенный до глубины сердца зрелищем этого молодого, спокойного, светлого счастья, я позабыл совершенно о моей спутнице, забыл о том, каким странным образом я стал свидетелем этой столь отдаленной, столь чуждой мне жизни. . . » (VII, 21—22). Выражается привлекательность раскрыть тайну, не доступную рассудочности, определенный внутренний трепет, и боязнь незнакомого, неиспытанного существования, и стремление постигнуть его тайну. Эти чувства специфически усиливает своеобразная ритмичность прозы Тургенева. Свойство ритмики рассказов Тургенева как нельзя лучше характеризует высказывание В. М. Жирмунского. Он не делал ритмику в строгом смысле слова краеугольным камнем определения ритмической прозы, и был, должно быть, прав, по отношению к ее общим закономерностям. «Основу ритмической организации прозы, — писал он, — всегда образуют не звуковые повторы, а различные формы грамматико-синтаксического параллелизма, . . . поддержанного словесными повторениями (в особенности анафорами). Они образуют композиционный остов ритмической прозы, заменяющий метрически регулярные композиционные формы стиха».⁵ К этому следует еще добавить интересные выводы Н. И. Балашова, когда он подчеркивает значение выделения роли анафор В. М. Жирмунским в ритмической прозе. Ибо стих, собственно, и отличается от прозы преобладающим значением эпифоры в широком смысле — не только в виде рифм, ассонансов, но и в виде мерного повторения интервалов и предшествующих им главных фразных ударений, повышения тона.⁶

Однако необходимо оговорить, что у Тургенева проблематика, идейный смысл произведения всегда лежит на поверхности, сюжетно-фабульная линия, несмотря на сновидения, таинственные предчувствия и богатство фантазии героев, развивается линейно. А настроение, сильно действующее на читателя, достигается умелой расстановкой прилагательных, даже удвоенных прилагательных, повторений, градацией, безличных предложений. Все эти стилистические приемы, особенно в рассказах Тургенева, создают какой-то особенный лиризм, подкупают какой-то удивительной прозрачностью и отточенностью. Именно на эти свойства Тургенева-новеллиста обратил внимание Мопассан. Он отмечает: «Психолог,

⁵ В. М. Жирмунский, *Теория стиха*. Ленинград 1975, 575.

⁶ Н. И. Балашов, «Стихотворения в прозе» Тургенева. 55.

физиолог и первоклассный художник, он умеет на нескольких страницах дать совершенное произведение, чудесно сгруппировать обстоятельства и создать живые, осязаемые, захватывающие образы, очертив их всего несколькими штрихами, столь легкими и искусными, что трудно понять, как можно добиться подобной реальности такими простыми по видимости средствами. И от каждой из этих коротких историй исходит, подобно облачку меланхолии, глубокая и скрытая в существе вещей печаль. Воздух, которым дышишь в его произведениях, всегда можно узнать: он наполняет ум суровыми и горькими думами и, кажется, даже насыщает легкие странным и своеобразным благоуханием».⁷ Мопассан, сам крупный мастер слова, выражает свое искреннее восхищение мастерством Тургенева, которому он посвятил сборник новелл «Заведенье Телье». А Тургенев, со своей стороны, содействовал изданию произведений Мопассана на русском языке. Об этом он сообщает своему младшему французскому другу, возвратясь из поездки в Россию, в письме от 26 сентября 1881 г.: «Ваше имя наделало немало шума в России; переведено все, что только было возможно» (XI, 413).

Мопассан считал особенно оригинальными рассказы Тургенева. По-видимому, это не случайно, ведь прежде всего загадочные моменты привлекали интерес французского писателя. В связи с этим следует указать и на то, что фантастический элемент не свойствен лишь позднему творчеству Мопассана, хотя в литературе о нем часто утверждается, что в конце его жизненного пути, пожалуй, и под воздействием болезни, появляется тематика таинственного, самым наглядным подтверждением которой является повесть «Орля». Мопассана загадочное интриговало уже с первых шагов формирования его как писателя. Не лишне вспомнить раннее стихотворение «Солнечный удар», где иррациональный элемент налицо.⁸ И в этом смысле, кажется, таинственные повести Тургенева, такие, как «Фауст», «Призраки», «Сон», «Песнь торжествующей любви»,

⁷ *Gi de Мопассан*, Полное собрание сочинений в двенадцати томах, II. Статьи и очерки. Изобретатель слова «нигилизм». Москва 1958, 70. Дальнейшие ссылки на произведения Мопассана производятся по данному изданию с указанием номера тома и страницы в основном тексте статьи, в скобках.

⁸ Там же, I, 48.

Был праздничен июнь. Вокруг меня сновала
Веселая толпа, беспечная и шумная.
.....
Мне тело разбудил лучей горячих ток,
.....
Я понял, что во мне он тот восторг зажег,
Что солнце некогда зажгло в груди Адама.
Вот женщина прошла и кинула мне взгляд.
Каким огнем меня, не знаю, опалила,
Проник, не помню я, какой в мой разум яд, —
Но бешенство меня внезапно охватило,
Я броситься хотел и впитаться в жаркий рот,
И слиться с ней — в бреду, в неистовом желанье!
.....

«После смерти (Клара Милич)», близки к мопассановской постановке этой темы. Вернее, мопассановская точка зрения, вбирая в себя тургеневский способ видения, пополнялась и расширялась. Ибо у французского новеллиста еще сильнее и чаще натуралистическое описание действительности переходит к передаче трансцендентальных, таинственных ощущений.⁹

По всей вероятности, сама загадочная тематика сблизила опытного русского писателя с его молодым собратом по перу. Доказательством служит рассказ Мопассана «Страх», где в канве новеллы не только упоминается Тургенев, но оформлена в художественное произведение одна из импровизаций русского повествователя: «И вдруг я вспомнил историю, которую как-то в воскресенье у Гюстава Флобера рассказал нам Тургенев. . . Никто лучше великого русского писателя не умел пробудить в душе трепет перед неведомым, показать в причудливом таинственном рассказе целый мир пугающих, непонятных образов. Он умел внушить нам безотчетный страх перед незримым, боязнь неизвестного, которое притаилось за стеной, за дверью, за видимой жизнью. Он озарял наше сознание внезапными проблесками света, от чего страх только возрастал.

Порою, слушая его, мы постигали смысл странных совпадений, неожиданных стечений обстоятельств, на вид случайных, но на самом деле руководимых какой-то скрытой, тайной волей. Общение с ним помогало найти незаметную нить, таинственным образом ведущую нас сквозь жизнь, как сквозь смутный сон, смысл которого все время ускользает от нас. — Он не вторгался смело в область сверхъестественного, как Эдгар По или Гофман, в его простых рассказах жуткое и непонятное сплетались в одно. — В тот день он тоже сказал: „Боишься по-настоящему лишь того, чего не понимаешь”» (X, 338—339).

Насколько волновала Мопассана манера рассказа Тургенева, зафиксировано не только в рассказе «Страх», но и в статье «Фантастическое» (XI, 180—184). Там он еще раз касается случая, только что упомянутого, и рассуждает о том, что иногда благодаря мастерскому изложению Тургенева самые обыденные факты принимали загадочный характер.

Унес я женщину, желанием влеком.
Прильнув лицом к лицу, по небу вместе шли мы,
Пыланье дальних звезд мне брезжило едва,
В объятьях я сжимал ее неудержимо, —
И вдруг я разглядел: она была мертва!

Сборник стихотворений Мопассан мечтал издать еще в 1873 г., но он вышел только в 1880 г. Перевод Эзры Левонтина. С точки зрения сравнительно-исторического анализа очень полезно было бы более подробное сопоставление этого стихотворения, «Призраков» Тургенева, «Дамы с собачкой» Чехова и «Солнечного удара» И. А. Бунина.

⁹ По этому вопросу более подробно см. статью Жужанны Зельдхейн о рассказе Тургенева «Сон»: *Zöldhelyi Zs., Turgenyev, Az álom* (A «sejtelmes elbeszélések» poétikájáról): *Filológiai Közlöny.* 1977, № 2—3, 180—198.

Однако самое главное, что в них чувствовалась «беспредельная широта, ... огромная глубина мысли в соединении с кропотливой точностью описания» (XI, 183). Зная изысканность языка Мопассана, высокие требования, ставившиеся им, и строгость его суждений, можно сделать вывод, что эти слова выражают беспредельное признание и бесконечное уважение к автору «Записок охотника».

По воспоминаниям современников, Чехов однажды сказал: «Во Франции — Мопассан, а у нас — я стали писать маленькие рассказы, вот и все новое направление в литературе. ...»¹⁰ Но творчество Чехова имеет точки соприкосновения, не только с Мопассаном, а и с литературным наследием Тургенева. Однако вопрос о «Чехове и Тургеневе» возник намного раньше, уже в восьмидесятые годы прошлого столетия. И необходимо признаться, отношение Чехова к Тургеневу было очень сложным, порою даже противоречивым. Он то восхищался им, то выражал совершенно иные литературно-эстетические принципы касательно и изображения природы, и того, что художник должен быть «беспристрастным свидетелем», однако, совершенно ясно, что лиризм, часто пронизывающий описания природы, в известной степени сближал Чехова с Тургеневым.

Несмотря на многогранность данной проблемы, или, пожалуй, как раз вследствие этого возникла целая литература, трактующая об этой теме.¹¹ В центре этих исследований находится творчество Чехова восьмидесятых годов, вернее группа произведений или же, определяя более точно, рассказы: «Он понял!» (1883), «Егерь» (1885), «Художество» (1886), «Агафья» (1886), «День за городом» (1886), «Свирель» (1887) и некоторые другие, которые названы чеховскими «Записками охотника». Л. Н. Назарова, обобщая свою статью, приходит к выводу, что Чехов «учился у автора „Записок охотника” искусству создания портрета и пейзажа, мастерству ведения диалога, языку, вырабатывая при этом свой собственный стиль, более лаконичный и менее лирический, нежели у Тургенева».¹²

Герои Чехова в произведениях читают, цитируют и Тургенева, и Мопассана. Тут бросается в глаза, что это не простая ссылка на Тургенева или Мопассана: тем, как о них говорят, дается своеобразная характеристика героев. Например, в рассказе «В ландо» (1883) болтающие столичные

¹⁰ А. Сребров (Тихонов), О Чехове. В кн.: Чехов в воспоминаниях современников. Москва 1952, 475. Воспоминания относятся к 1902 г., когда автор воспоминаний жил в Усолье, в имении С. Т. Морозова, где гостил и Чехов.

¹¹ А. С. Долинин, Тургенев и Чехов. Петроград 1923; Б. Яголым, Природа в творчестве Чехова. Москва 1940; Г. А. Бялый, Чехов и «Записки охотника». Ленинград 1948; М. Л. Семанова, Тургенев и Чехов. Ленинград 1957; Л. А. Плоткин, К вопросу о Чехове и Тургеневе. Ленинград 1958; С. Е. Шаталов, Черты поэтики (Чехов и Тургенев). Москва 1974; Л. Н. Назарова, «Записки охотника» и рассказы Чехова начала—середины 80-х годов. Ленинград 1977 и др. Все указанные исследования и статьи отличаются интересным, разносторонним подходом к данной теме, но в основном касаются досахалинского периода творчества Чехова.

¹² Л. Н. Назарова, «Записки охотника» и рассказы Чехова начала—середины 80-х годов. В кн.: Тургенев и его современники. Ленинград 1977, 128.

молодые люди, оспаривая значение Тургенева, путают его с Гончаровым, а «Записки охотника» называют «Заметками охотника».

В повести «Бабье царство» (1894) слова адвоката Лысевича «Милая, читайте Мопассана» и «Читайте, читайте Мопассана»¹³ очень пышно и многословно хвалят французского писателя. По воспоминаниям Т. Л. Щепкиной-Куперник, они напоминают высказывания А. И. Урусова, адвоката, литературного критика, близкого знакомого Чехова. Урусов, обожавший Флобера, однажды, давая автограф, написал под своим портретом по-французски «Читайте Флобера!», что явилось предметом шуток Чехова.¹⁴ В этой же повести после излияний о Мопассане адвокат Лысевич начинает говорить о Тургеневе. Рассказчик не без иронии пишет об этом, и по поводу Тургенева раскрывается лаконичная, но точная характеристика избалованного, богатого, великосветского адвоката: «Он, по его словам, любил Тургенева, певца девственной любви, чистоты, молодости и грустной русской природы, но сам он любил девственную любовь не вблизи, а понаслышке, как нечто отвлеченное, существующее вне действительной жизни» (VIII, 286—287). Тут важен момент, что в чеховском произведении имеются ссылки и на Тургенева, и на Мопассана, решающее не то, что о них высказывается, тем более, что героев Чехова никогда нельзя считать рупором самого автора. Ведь в «Чайке» Аркадина читает вслух «На воде» Мопассана, сразу же комментирует, делая оговорки «у французов, может быть, но у нас ничего подобного...», и потом заканчивает резким суждением: «Ну, дальше неинтересно и неверно» (XIII, 22). Тут, кажется, важно, что известная актриса читает популярного в то время писателя, которого полагается знать, но для нее дороже собственные рефлексии, вызванные прочитанным, чем целостное художественное произведение. Это более подчеркнуто выступает в ее одностороннем недовольстве. А если сопоставить ее слова с восторженными отзывами о манере письма героя пьесы, Тригорина, то еще нагляднее видны ее субъективность и самодовольное тщеславие.

Чехов хорошо знал Мопассана, об этом имеются высказывания в его письмах, но интереснее дневниковая запись А. С. Суворина: «Чехов... говорил, что будет переводить Мопассана. Он ему очень нравится. Он научился по-французски достаточно».¹⁵ Обычно недооцениваются знания Чехова, особенно в области языков; если строгий и требовательный Суворин записал это специально, то это исключает любые сомнения, которые не раз прозвучали, с одной стороны, а с другой, — объясняют,

¹³ А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах, I—Москва 1974—, Сочинения, VIII (1892—1894), 285. Дальнейшие ссылки на произведения Чехова производятся по данному изданию с указанием номера тома и страницы в основном тексте статьи, в скобках.

¹⁴ Т. Л. Щепкина-Куперник, О Чехове. В кн.: Чехов в воспоминаниях современников. Москва 1952, 279. А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах, Сочинения, VIII (1892—1894), 498.

¹⁵ А. С. Суворин, Дневник. Москва — Петроград 1923, 164.

мотивируют воспоминания Сереброва-Тихонова и Бунина о том, что Чехов сам сопоставлял свои рассказы с мопассановскими.

И действительно, между Мопассаном и Чеховым много общих черт. Сходны объективизм обоих писателей, определяющая роль, которую они придают некоторым деталям. Оба они, на основе наблюдения действительности, очень сжато, сгущенно пишут об изученных явлениях.

Мопассан в своих новеллах берет более широкий разрез действительности. Франко-прусская война сильно воздействовала на него и обогатила его неисчерпаемо разносторонним материалом. Осуждение жестокости войны, стойкость простых людей отражаются в его лучших новеллах. Со злой иронией изображает он эгоизм чиновников, журналистов, думающих только о собственной карьере, когда и дружба, и любовь — только средство для достижения цели. Он показывает пустоту жизни аристократии и новой денежной верхушки, убогость существования крестьянина в Бретани, беззащитность детей. Произведения Мопассана, на самом деле, дают безжалостную панораму французского общества, однако в этом синтетическом охвате жизни можно заметить определенную однообразную ноту примирения. В структуре его новеллы всегда есть неожиданная развязка — «поэн». Новелла заканчивается на определенном уровне изображаемой личности, не выходит из традиционных рамок. И опосредованно, и открыто она вскрывает общественные, особенно социальные противоречия, но входит в рационалистическое понятие развития, приспособляясь к принципам детерминизма. Это подтверждается и структурой его новелл, демонстрирующей круговорот жизни, намекающий на безвыходность, на невозможность изменить ее. Даже если она заканчивается вопросом, кругообразным построением вообще и в конечном счете доказывает исчерпанность жизни, и новелла закрыта и по фабульной линии, и по своей форме. Мопассан надеется в романной форме обновить свое творчество. Его самый известный и удачный роман «Милый друг» по структуре своей, по сути дела, мастерски скомпонованный венок новелл. Он охватывает сравнительно небольшой промежуток времени, события разворачиваются в своей временной последовательности, зерно предыдущей главы уже предвещает сущность следующей. Этот ряд новелл создает очень тонкую картину о разных слоях французского общества столицы. Однако герой не меняется, только его самые характерные черты дополняются новыми красками: его беспощадность, эгоизм, карьеризм все больше раскрываются. Средства героя Дюроа не разносторонни, но повторение поступков и стремлений — специфический способ использования увеличительного стекла, который предоставляет автору возможность для иронических замечаний. К тому же переживания Дюроа довольно практические, нет у него отвлеченных мыслей, а свои соображения он осуществляет активно и последовательно.¹⁶

¹⁶ Ch. CASTELLA, Structures romanesques et vision sociale chez Maupassant. Neuchâtel 1972, 122—123.

Таким образом, Мопассан попробовал обновить повествовательную форму. Он безусловно создал новый вид романа, однако доминирующей у него является все-таки традиция французского романа, и в синтетической панораме порой даже просвечивает наследие плутовского романа. Вернее, отходя от традиционного повествования, структура романа построена на вариации положения одного лица. Вместо эпической эволюции побеждает вариация, а в ней — тенденция к новеллистической сжатости, порождающая определенную рыхлость архитектоники.

Чехов на основе опыта русской и европейской литературы долго намеревался писать роман. Потом, забыв свои намерения, стал создавать типичные чеховские рассказы, которые можно назвать «спрессованными»¹⁷ романами, не говоря уже о драмах с множеством сложных характеров и ситуаций.

Чехов также охотно строит свои ранние новеллы, используя один «поэз». «Поэз» не теряет своего значения и в его дальнейшем творчестве, но уже выступает как важный момент процесса жизни, как его сегмент, где вследствие осмысления настоящего в свете прошедшего и будущего событие остается не на уровне случая, а становится определяющим моментом формирования судьбы героя. Затем событийность совершенно отодвигается на задний план. В противоположность Мопассану, у Чехова осознание внутреннего конфликта ведет к сокращению темпа, обилия событий. Внешне ровное повествование способствует психологическому раскрытию героя, его переходу от раздумий к терзанию, а это дает возможность все глубже ощутить рождение внутреннего сопротивления, рост противодействия всему привычному и конвенциональному (напр., в рассказах «Скрипка Ротшильда», «Учитель словесности», «Дама с собачкой» и т. д.).

Самые привлекательные места рассказов Чехова именно те, где рождаются и формируются раздумья героя. Новелла преобразуется в цепь интеллектуально-эмоциональных реверсий, сущность которых изображается писателем.

В рассказе «Студент» этот процесс представлен особенно наглядно: «... студент думал о Василисе: если она заплакала, то, значит, все, происходящее в ту страшную ночь с Петром, имеет к ней какое-то отношение. . . Он оглянулся. Одинокий огонь спокойно мигал в темноте, и возле него уже не было видно людей. Студент опять подумал, что если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то, очевидно, то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему — к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям. Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра» (VIII, 308—309).

¹⁷ К. Чуковский, О Чехове. Москва 1967, 113.

Эти мотивы по своему содержанию очень сходны, но их совместное звучание придает какую-то особенную силу эмоциональному и интеллектуальному осмыслению. Ведь рассказ говорит о том, что все люди, даже такая легендарная фигура, как апостол Петр, могут согрешить, причем не обдуманно. Он отрекся от Христа, не потому, что он не верил в него, или же не любил его, а из-за слабости, без намерения, без желания, без учета возможных следствий. Великую нравственную проблему — как человеку вести себя, Чехов, как и почти во всех своих произведениях, перенес в людские будни, в наиболее привычную среду. Мастерство Чехова именно в том, что он сумел показать перемены настроения молодого человека, пусть и наивного, и обратить внимание на то, что можно освободиться от иллюзий без потери веры в будущее, которое оттеняется глубоким внутренним переживанием рассказа, покрывая иронические нотки лирической эмоциональностью. Подобные окончания не редки у Чехова и настраивают на ощущение приближения счастья и радости, и почти всегда ассоциируются с весной и светом, с правдой и красотой.¹⁸

Для сопоставления с «Милым другом» Мопассана из творчества Чехова самым наглядным образом можно выбрать рассказ «Ионыч», где на восемнадцати страницах раскрывается судьба молодого врача и его карьера. Вначале Ионыч живет в 9 верстах от города и рад побывать в городе, в семье, о которой говорится, что она самая образованная и талантливая. Дмитрий Ионыч Старцев посетил эту семью, увлекся дочерью Туркиных, которая готовилась быть пианисткой. Описание впечатления, полученного у Туркиных, особенно о Екатерине, о ее игре, подтверждает новаторство Чехова: ни у Тургенева, ни у Мопассана нет подобных мест.

«Екатерина Ивановна села и обеими руками ударила по клавишам; и потом тотчас же опять ударила изо всей силы, и опять, и опять; плечи и грудь у нее содрогались, она упрямо ударяла все по одному месту, и казалось, что она не перестанет, пока не вобьет клавишей внутрь рояля. Гостиная наполнилась громом; гремело все: и пол, и потолок, и мебель. . . Екатерина Ивановна играла трудный пассаж, интересный именно своею трудностью, длинный и однообразный, и Старцев, слушая, рисовал себе, как с высокой горы сыплются камни, сыплются и все сыплются, и ему хотелось, чтобы они поскорее перестали сыпаться, и в то же время Екатерина Ивановна, розовая от напряжения, сильная, энергичная, с

¹⁸ По этим вопросам см. мои статьи: *М. Рев*, Об идейно-художественном своеобразии рассказа А. П. Чехова «Враги»: *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös nominatae, Sectio Philologica moderna* 1 (1969—70) 161—170; Художественное осмысление действительности в новелле А. П. Чехова «Студент»: там же 2 (1971) 141—151; Осмысление зря прожитой жизни в рассказах А. П. Чехова: там же 5 (1974) 121—130; Искусство повествования в рассказе А. П. Чехова «Архиерей»: там же 9 (1978) 33—45; Новизна русского рассказа на рубеже XIX—XX вв. и его воздействие на развитие славянской и европейской новеллистики. В кн.: *Hungaro-Slavica* 1978. Budapest 1978, 265—272.

локоном, упавшим на лоб, очень нравилась ему. После зимы, проведенной в Дялиже, среди больных и мужиков, сидеть в гостиной, смотреть на это молодое, изящное, вероятно, чистое существо и слушать эти шумные, надоедливые, но все же культурные звуки, — было так приятно, так ново...» (X, 26—27).

Этот абзац дает ощущение о тяжелом впечатлении, произведенном игрой на рояле, показывает пульсирование противоположных чувств героя, мечтания его, прерванные громом. Этот пассаж, переданный рассказчиком, одновременно раскрывает переживания героя, прямую и опосредованную характеристику героини и сложное ощущение обстановки заключается еще большим напряжением интереса, служащего дальнейшему развертыванию сюжетно-фабульной линии. В этом изображении с разных точек зрения и скрывается новизна повествовательной манеры Чехова, когда он с целью сгущения накладывает друг на друга разные пласты, совмещает разные планы. Это вместе с тем способ изображения одновременности и последовательности, когда повторения, прилагательные, градации, ритмичность служат более богатому оттенению настроения, чувств и мыслей героев, их поведения и психологии, несмотря на сжатость, лаконичность сегментов предоставляется широкий диапазон для фантазии читателей, предполагая их сотворчество. Такой прием построения, несмотря на внешнюю объективность, беспристрастность, даже если и очень опосредованно, намекает на симпатии и антипатии самого писателя. Сущность авторского замысла и здесь, как и в других сочинениях, — выразить необходимость осмысленной, сознательной жизни, где в честных рабочих буднях развивается человеческая личность, не противопоставляя себя другим, где действует стремление к совместно-му претворению этических возможностей в полном созвучии с законами красоты. В мире, где все преобразуется, более объективные и конкретные желания не были бы достоверны, и достаточно универсальны. Здесь доминирует не социальная насыщенность, которая безусловно налицо, а интеллектуальное и эмоциональное начало, ведущее к философскому обобщению. Именно поэтому повторяющиеся слова, градации, предложения являются носителями нового содержания, намечающего этико-философские сферы, без дидактических выводов. А эта намеченная сфера становится определяющим свойством качества жизни.

Специфика чеховского почерка свидетельствует, насколько Чехов, осваивая наследие Тургенева, изучая Мопассана, далеко ушел от своих предшественников, насколько он, живущий и воспринимающий действительность на другой общественной почве, более универсален и всеобъемлющ. Поэтому-то и не случайно, что Чехова считают писателем XX в., и его произведения нельзя оценивать меркой реализма классиков XIX в.

Венгерский прозаик Дьюла Круди, начавший свой творческий путь на рубеже двух веков, унаследовал традиции рассказа от Йокаи и Миксата. Признавая значение Диккенса, Мопассана и Золя, из русских писателей он

больше всего любил Пушкина и Тургенева, последнего даже больше, чем «женщин», а позже заинтересовался и Чеховым. Он создал совершенно специфический, новый тип венгерской прозы; атмосферу современного, переходящего в лирику почерка. В его произведениях явно ощущается, что он исходит не из богатого развитого романного опыта, а из своеобразной, противоречивой романтики, включающей в себя сильную критическую тенденцию и растворяющей в себе и определенную анекдотическую струю. Он совершенно сливает и временные пласты; поэтические, как бы парящие картины сменяются и всегда дополняют новыми впечатлениями уже существующее настроение. Многим кажется, что его инспирирует красота прошлого, но на самом деле его ностальгия — это мечта о молодости, через которую он иронически рисует настоящее, настоящее без будущего, и может мечтать о будущем, которое должно быть будущим без настоящего. Смешением картин действительности и сновидений, усилением настроения и его красок Круди создает единое целое, и общее впечатление становится еще более ироничным и горьким, чем непосредственное прямое обличение действительности.¹⁹ Кажется, что Круди, впитывая в себя искусство очень популярных в это время в Венгрии Тургенева, Мопассана и Чехова, как суверенный творец обновляет венгерскую прозу, но не по линии раскрытия психологических глубин потока сознания, а черпая из ассоциативных возможностей мыслей и впечатлений.

Дежё Костолани, знаменитый венгерский поэт и прозаик первой трети нашего века, творчески воспринимая и французскую и немецкую литературу, чувствует глубокую симпатию к Чехову, даже переводит пьесу «Три сестры» на венгерский язык, правда не с оригинала, а с немецкого текста. Костолани — один из лучших мастеров венгерского языка, все созданное им отличается красотой, звучностью речи, точностью отделки в передаче мыслей и большим интересом к нравственно-эмоциональным сферам жизни. Он был таким же сознательным стилистом, как Чехов, написал много статей о нем, причисляя Чехова к гениям человечества и восхищаясь его «естественностью».²⁰

Эта же естественность и непосредственность характерна для цикла рассказов Костолани «Корнель Эшти»²¹, который сложнее, чем роман Мопассана или цикл Круди. Здесь писатель и его воплощенное alter ego, то соглашаясь, то споря, производят впечатление цельного человека и вместе с тем фоном этого служат психологические концепции, подсказанные эпохой. Распределение временных пластов у Костолани яснее и рационалистичнее, чем у Круди, но противоположности, лиричность и сатиричес-

¹⁹ KRÚDY Gy., Szinbád. Budapest 1973; Utazások a vörös postakocsin. Budapest 1977.

²⁰ KOSZTOLÁNYI D., Sirály. Színházi esték, I. Budapest 1978. 335.

²¹ D. KOSZTOLÁNYI, Le double. Les récits funambulesques de Kornél Esti. Trad. par P. Komoly. Budapest 1967.

кая окрашенность совмещаются в воспоминаниях, впечатлениях и историях его героя, возвещая истинную человечность. Именно это отметил Т. Манн в письме-предисловии к роману Костолани «Нерон, кровавый поэт» в 1923 г.²²

Будучи настоящим талантом, Костолани шел собственным путем, но достояние, опыт великих классиков помогли ему стать исключительно чутким художником и одним из величайших мастеров венгерской новеллы. Однако эта тема ведет уже к новому кругу соображений, связанных с историей европейского рассказа и всех его разветвлений в разных национальных литературах XX в.

²² См. D. KOSZTOLÁNYI, Der blutige Dichter. Konstanz 1924.