

> МАТИС ТРАЛЪ >

АНТОН ЧЕХОВ

Руководство
для желающих
жениться



Москва

УДК 821.161.1-82
ББК 84(2Рос=Рус)1-44
Ч-56

Иллюстрация на переплете *Н. Портяной*

Чехов, Антон Павлович.

Ч-56 Руководство для желающих жениться / Антон Чехов. — Москва : Эксмо, 2026. — 432 с. — (Магистраль. Главный тренд).

ISBN 978-5-04-242432-8

— Ты и твоя бабка мучаете меня! — сказала она, вспыхнув. — Я жить хочу! жить! — повторила она и раза два ударила кулачком по груди. — Дайте же мне свободу! Я еще молода, я жить хочу, а вы из меня старуху сделали!

Антон Чехов не даёт прямых рецептов счастливого брака, но через аллегории и остроумные портреты показывает, какие черты оборачиваются токсичностью, а какие — прочным фундаментом. Его герои — живые типажи: от бесконечно влюблённого романтика до практичного расчётливого реалиста. С лёгкой усмешкой автор указывает на те характерные ловушки, в которые попадают люди, спеша связать себя узами брака без ясной проверки на совместимость.

УДК 821.161.1-82
ББК 84(2Рос=Рус)1-44

ISBN 978-5-04-242432-8

© Оформление. ООО «Издательство
«Эксмо», 2026

КАК АНТОН ЧЕХОВ ИЗМЕНИЛ ЛИТЕРАТУРУ

Английский писатель Сомерсет Моэм однажды заметил, что идеальный рассказ — это история, которую можно пересказать попутчикам в курительной комнате на пароходе. Таким жанр малой прозы преимущественно и был. До Чехова.

Антон Павлович — скромный филологический доктор из Таганрога — входит в литературу в конце XIX века дерзким новатором-скульптором. Его рассказы поражают современников не столько тем, что он привносит в творчество, сколько тем, что он из него удаляет.

Здесь на ум приходит знаменитая формула из чеховского письма: «Написав рассказ, следует вычеркивать его начало и конец: тут мы, беллетристы, больше всего врем».

Чехов следовал этому принципу неукоснительно. По определению Набокова, он входил в рассказ «без стука». Так, в частности, Набоков говорил об открывающей строчке «Дамы с собачкой»: «Говорили, что на набережной появилось новое лицо: дама с собачкой».

И подобное Чехов проделывал постоянно: вот первая строчка «Унтера Пришибеева» — прямая речь мирового судьи:

«— Унтер-офицер Пришибеев! Вы обвиняетесь в том, что третьего сего сентября оскорбили словами и действием урядника Жигина, волостного старшину Аляпова, сотского Ефимова, понятых Иванова и Гаврилова и еще шестерых крестьян, причем первым трем было нанесено вами оскорб-

ление при исполнении ими служебных обязанностей. При-
знаете вы себя виновным?»

Этим каталогоподобным перечислением третьестепен-
ных недействующих лиц Чехов сразу погружает читателя
в гущу процесса.

Так же, как в рассказе «Именины»:

«После именинного обеда, с его восемью блюдами
и бесконечными разговорами, жена именинника Ольга
Михайловна пошла в сад».

Обратите внимание, какая огромная дистанция прео-
долевается одной этой строчкой: рассказ только начался,
а у читателя за плечами уже оказался обед с восемью блю-
дами, бесконечными разговорами и неким именинником,
которого автор даже не называет по имени.

Однако Чехову мало войти без стука, нужно еще уйти,
оставив за собой ворох оборванных нитей.

Вот, например, рассказ «Тапер»: крохотная зарисовка из
жизни Петра Рублева, бывшего ученика М-ской консерва-
тории, который «ехал в Москву за две тысячи верст, метил
в композиторы и пианисты, а попал в таперы».

Петр зарабатывает тем, что играет на танцах. Весь рас-
сказ, в сущности, оказывается просто пересказом его истории
о скандале, который только что приключился с ним на свадь-
бе. Содержание истинно чеховское: разговорился наш Петр
с одной барышней, а барышня такая увлеченная оказалась:
музыкой интересуется, горячится, спорит — что твоя Анна
Виленская начала XX века! Но на этом сходство с нашей до-
рогой современницей и закончилось, поскольку тут подошли
к чеховской барышне добрые люди и шепнули, что она разго-
варивает с тапером — играющим официантом — а это стыдно!

Барышня и отскочила от тапера. А Петру так от этого
сделалось гнусно и тошно, что и не передашь. «И точно си-
дит у меня под ложечкой мышь, — описывает свое состоя-
ние Петр, — и казенные сухари грызет».

С Петром сделалась истерика, да такая, что его выволо-
кли в переднюю — и в шею. Вот и весь рассказ. Петр окан-
чивает его и начинает безудержно хохотать.

А затем следуют два последних предложения — та самая фирменная чеховская «открытая концовка», где в кульминационной точке Чехов не собирает концы воедино, а прячет их в воду:

«Петя хохочет, и в его хохоте я легко узнаю истерику. Начинаю возиться с ним и бранюсь, что в московских номерах не имеют привычки ставить на ночь воду».

В том месте, где должна быть развязка, где читатель должен получить ясный ответ на вопрос о будущем героя; где персонаж Лермонтова уехал бы служить на Кавказ, а герой Гоголя стал бы разбойником и набрасывался бы на барышень в подворотнях с криком «Берегись тапера»; где герой Достоевского повесился бы, а герой Толстого бросил бы свою грязную городскую жизнь и нелепую мечту «выбиться в люди» и уехал бы работать в деревню... — в этом месте рассказчик Чехова бранится, что в московских номерах не имеют привычки ставить на ночь воду.

А выводы о будущем героя — это уже домашняя работа для читателя.

Вот еще аналогичные примеры. Так оканчивается «Невеста»:

«Она пошла к себе наверх укладываться, а на другой день утром простилась со своими и, живая, веселая, покинула город, — как полагала, навсегда».

А так — рассказ «В овраге»:

«Липа и Прасковья пошли дальше и долго потом крестились».

А вот — концовка рассказа «Переполох»:

«Через полчаса она была уже в дороге».

Так и хочется спросить, что же с вами не так? Почему вы не хотите вести себя как подобает нормальным персонажам и замирать на последней странице с выражением грусти, радости или отчаяния, почему вы в самом конце, когда надо остановиться, все время куда-то идете?

Мозм, который и восхищался Чеховым, и полемизировал с ним, однажды заметил: «Самое решительное требование Чехова к авторам рассказов состоит в том, чтобы отбра-

сывать начала и концы. Он и сам так поступал, и близкие даже говорили, что у него надо отнять рукопись, прежде чем он ее обкромсает, иначе только и останется, что герои были молоды, полюбили друг друга, женились и были несчастливы». Когда Чехову это передали, он ответил: «Но ведь так оно и бывает в действительности».

СКУПОСТЬ ВНЕШНЕГО ДЕЙСТВИЯ

Одна из характерных новаторских особенностей творчества Чехова — это скупость внешнего действия и отказ от значимых изменений в жизни героев. От точки входа до многоточия выхода с ними может ничего не произойти. Или шевельнется только что-то в душе, мимолетное и невидимое, или — еще более по-чеховски — то, что могло бы произойти и, кажется, должно было произойти... не произойдет.

Взять, например, рассказ «Мальчики», где два юных друга планируют побег в Америку. Мальчики готовятся пройти пешком несколько тысяч верст и сражаться с тиграми и дикарями, добывать слоновую кость и пить джин... Вот только главным событием рассказа становится то, что эти самые мальчики никуда не убегают. Такие рассказы в курительной комнате на пароходе пересказывать решительно невозможно.

Или, например, рассказ «Мечты»: двое сотских конвоируют в уездный город бродягу, между ними завязывается разговор и... Здесь предполагается развитие действия, но нет: на внешнем, событийном уровне это все — короткий разговор обрывается, рассказ заканчивается, а они идут дальше, как шли. Но в том-то и заключается мастерство чеховского таланта, что теперь они идут не совсем так, как шли. Их внезапный случайный разговор о Сибири, куда надеется дойти бродяга, о Сибири, где приволья больше и люди богаче, где реки широкие и быстрые, и рыбы в них видимо-невидимо, и деревья такие, что взглянешь вверх и голова кружится...

Так вот этот случайный, мимолетный разговор о прекрасной Сибири будущего, куда бродяга так стремится, о свободе и просторах, о возможном счастье, — этот неуместный в сером тумане настоящего, на черно-бурой грязи дороги разговор — пробуждает в каждом из попутчиков мысли о своих мечтах — несбывшихся и несбыточных. И сотские, то ли из зависти к смелым мечтам человека столь жалкого, то ли просто от злости на дурную погоду и грязь под ногами — говорят: «Да куда тебе до Сибири дойти, не дойдешь, верст триста пройдешь и Богу душу отдашь».

«Не помнящий родства с ужасом глядит на строгие, бесстрастные лица своих зловещих спутников и, не снимая фуражки, выпучив глаза, быстро крестится... он весь дрожит, трясет головой, и всего его начинает корчить, как гусеницу, на которую наступили...»

Замятин, говорил, что для душевных движений, самых неуловимых и тонких чувств Чехов всегда находит реалистический образ. «Гусеница, на которую наступили» — как раз такой пример.

Но эта гусеница, уже раздавленная, продолжает ползти по дороге: то ли к свободе, то ли к смерти. И снова фирменная чеховская концовка без разрешения:

«Через минуту путники уже шагают по грязной дороге. Бродяга еще больше согнулся и глубже засунул руки в рукава. Птаха молчит».

Казалось бы, до чего простая ситуация: человек рассказывает другим о своей мечте, но они в нее не верят. Кто бы построил на одной этой формуле, не привлекая внешних событий, шемящий и трогательный рассказ до Чехова? А ему регулярно подобное удавалось, ибо он был мастером тонких душевных состояний.

ЗВОНКИ НА ИТАЛЬЯНСКИХ СТАНЦИЯХ

Природа, как учил нас Аристотель, не терпит пустоты. А раз у Чехова в рассказах нет увлекательного развития действия, драматических потрясений, развернутых наступ-

лений и отступлений, то в его текстах должна оставаться какая-то иная несущая конструкция, которая бы приняла на себя груз читательского внимания.

Такой конструкцией — мостом, по которому читатель переходит с одного берега чеховского рассказа на другой, становится сама ткань текста — ровная, плотная и выверенная. Эта ткань, по определению Владимира Набокова, складывается из разнообразия интонаций и мерцания прелестной иронии, из подлинно художественной скупости характеристик и замирания человеческой жизни.

А опоры этого златотканого чеховского моста — это детали.

О Чехове как о властелине детали не говорил только тот, кто о Чехове не говорил совсем. Мережковский, встретив однажды Чехова в Италии, с удивлением отмечал, чем Чехов там интересовался:

— Он занимался мелочами неожиданными и, как мне тогда казалось, совершенно нелюбопытными. Гид с особенной лысой головой, голос продавщицы фиалок на площади Св. Марка, непрерывные звонки на итальянских станциях.

Эта природная зоркость Чехова — умение каждой детали найти свое точное место — придает его текстам особую красоту. Здесь и гвозди на больничном заборе в «Палате номер шесть», торчащие остриями вверх. И дождь в день похорон Беликова — человека в футляре, ходившего всегда в калошах и с зонтиком. Дождь, который вынуждает провожающих особо почтить его память и тоже прийти в калошах и с зонтиком. И, конечно, лошади Ионыча — земского врача, доктора Старцева, который поначалу ходит пешком, потом у него появляется пара лошадей, а в конце он — постаревший, пухлый, красный — едет на тройке, «и кажется, что едет не человек, а языческий бог».

Особого внимания заслуживает то, как Чехов использовал детали в речи своих героев. Вот два примера, где Чехов играет на едва заметных полутонах.

У почтмейстера Михаила Аверьянычы, частого собеседника врача Рагина из «Палаты номер шесть», есть привычка

совершенно с доктором соглашаться. Он раз от разу говорит ему: «Совершенно верно». И так повторяется четырежды.

Но когда доктор Рагин начинает сходить с ума и его состояние вызывает беспокойность окружающих, Чехов пишет: «Почтмейстер Михаил Аверьяныч, слушая его, уже не говорил: “Совершенно верно”, а в непонятном смущении бормотал: “Да, да, да...”».

Казалось бы, сама по себе разница между «Совершенно верно» и «Да, да, да» незначительна; но в одной этой перемене заключен целый спектр эмоций, одну из которых сам Чехов и обозначает — смущение. А еще сомнение, грусть, страх за друга, и ворох мыслей о том, чем он может помочь. Вот она разница между «Совершенно верно» и «Да, да, да».

И другой пример, из «Толстого и тонкого» — одного из моих любимых с детства рассказов, из тех, что дедушка читал мне вслух на даче.

На вокзале Николаевской железной дороги после многолетней разлуки встречаются двое приятелей: один толстый, другой тонкий. Оба они приятно ошеломлены этой встречей. И вот они начинают рассказывать друг другу про свою жизнь.

Тонкий — коллежский асессор, звезд с неба не хватает, а приватно портсигары из дерева делает и продает по рублю за штуку. Представляя Толстому свою семью, он говорит: «Это вот моя жена, Луиза, урожденная Ванценбах... лютеранка... А это сын мой, Нафанаил, ученик третьего класса».

И буквально через пару строк еще раз: «А это моя жена, урожденная Ванценбах... лютеранка».

Когда же выясняется, что Толстый дослужился уже до тайного советника, Тонкий полностью меняет свой тон:

«Я, ваше превосходительство... Очень приятно-с! Друг, можно сказать, детства и вдруг вышли в такие вельможи-с! Хи-хи-с».

Толстый от этого морщится, просит прекратить «чинопочитание между друзьями детства», но Тонкий уже не может по-другому, и тут следует филигранная чеховская деталь:

«Это вот, ваше превосходительство, сын мой Нафанаил... жена Луиза, лютеранка, *некоторым образом...*»

Чехову мало просто написать, что Тонкий сперва побледнел, а потом все его лицо искривилось широчайшей улыбкой; мало сказать, что он «съежился, сгорбился, сконфузился» (редкая чеховская аллитерация).

Для большой литературы всего этого, может быть, и достаточно, но для Чехова мало: ему надо вбить в опору этого моста гвоздь завершающей гениальной детали. И в последней реплике Тонкого «жена Луиза, лютеранка» превращается в «жену Луизу, лютеранку, *некоторым образом*».

Тонкий, задрожавший перед авторитетом «старшего по званию», теряет контроль над своей речью: он не может больше сказать «жена Луиза, лютеранка», потому что перед лицом целого тайного советника это кажется ему глупым, мелким и жалким, так что нужно, как делает его сын Нафанаил, — шаркнуть ножкой. Но у взрослых другой этикет, и Тонкий, как бы извиняясь, шаркает языком: «жена Луиза лютеранка, *некоторым образом*».

«СТАЛ ОТЧИТЫВАТЬ МЕНЯ ЗА ТО, ЧТО У МЕНЯ НЕТ ИДЕЙ»

Наконец, еще одной характерной чертой Чехова-прозаика становится отказ от трех «П»: поучений, пояснений и правильных ответов. В одном из своих писем Чехов формулировал это так:

«Вы пишете, что ни разговор о пессимизме, ни повесть Кисочки нимало не подвигают и не решают вопроса о пессимизме. Мне кажется, что не беллетристы должны решать такие вопросы, как бог, пессимизм и тому подобное. Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о боге или пессимизме. Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем».

Чехов всегда старался следовать этому принципу — принципу, который можно назвать антитолстовским. Срав-

ните, например, один из открывающих пассажей знаменитой чеховской «Невесты» с абзацем из «Анны Карениной». Оба эти фрагмента посвящены женским чувствам, но как по-разному раскрывают их писатели.

У ЧЕХОВА:

«...с шестнадцати лет она страстно мечтала о замужестве, и теперь, наконец, она была невестой Андрея Андреича, того самого, который стоял за окном; он ей нравился, свадьба была уже назначена на седьмое июля, а между тем радости не было, ночи спала она плохо, веселье пропало... Из подвального этажа, где была кухня, в открытое окно слышно было, как там спешили, как стучали ножами, как хлопали дверью на блоке; пахло жареной индейкой и маринованными вишнями. И почему-то казалось, что так теперь будет всю жизнь, без перемены, без конца!»

У ТОЛСТОГО:

«Кити поняла, что сказанное ею в сердцах слово о неверности мужа и об унижении до глубины сердца поразило бедную сестру, но что она прощала ей. Долли, с своей стороны, поняла все, что она хотела знать; она убедилась, что догадки ее были верны, что горе, неизлечимое горе Кити состояло именно в том, что Левин делал предложение и что она отказала ему, а Вронский обманул ее, и что она готова была любить Левина и ненавидеть Вронского. Кити ни слова не сказала об этом».

Чеховский текст оставляет за собой шлейф неопределенности: почему, если он ей нравился и она так страстно мечтала о замужестве, радости не было? Отчего возникло это смутное ощущение, что так теперь будет всю жизнь?

И обратите внимание, как эта неопределенность контрастирует с точностью деталей: свадьба не просто назначена, но назначена на седьмое июля; с кухни не просто доносится запах приготавливаемой закуски, но запах жареной индей-

ки и маринованных вишен; и этот специфический, уточненный запах смешивается со странным чувством, что так теперь будет всегда.

Толстой же обращается со своими героями иначе: и если Кити в его тексте ни слова не сказала о своих чувствах и мыслях, то только потому, что за нее это исчерпывающе сделал Лев Николаевич.

Вирджиния Вулф, которую восхищала великая писательская зоркость Толстого, о Чехове говорила иначе. О своем первом знакомстве с Чеховым Вулф писала так:

«Это было очень странное чувство, будто землю, на которую ты надеялся благополучно приземлиться, вдруг выбили у тебя из-под ног, и ты остался со своими вопросами висеть в воздухе».

Это подвешенное положение не все могли оценить, тем более на стыке веков. Вот, например, чеховская «Анюта» — случайно вырванная из жизни зарисовка, в которой с какими-то случайными людьми происходит набор каких-то случайных событий. Ее и пересказать-то толком не получается. И вместе с тем это рассказ щемящий, трогательный и грустный.

Джойс, Сэлинджер, Хемингуэй, Шервуд Андерсон — каждый из них в жанре рассказа будет писать впоследствии похожим образом. Но в том-то и дело, что Чехов пишет свою «Анюту» в тысяча восемьсот восемьдесят шестом году. Родители Сэлинджера еще не познакомились, Джойсу три года, а Хемингуэй еще не родился. И только Шервуд Андерсон уже вполне взрослый человек: ему десять лет.

Вот почему в двадцатые годы двадцатого века на Западе многие говорили, что Чехов опередил время. Но опережающий время слишком часто помимо восхищения потомков получает осуждение современников. Читатель Чехова, периодически зависавший от его рассказов в воздухе, должен был как-то объяснять себе эти странные атмосферные явления. И часто объяснение было не в пользу Чехова.

Лев Николаевич хотя и высоко ценил Чехова, но однажды в сердцах тоже не удержался: «У Чехова часто нет идеи, нет цельности, не знаешь, зачем писано».

В другой раз утром к Чехову в Большую московскую гостиницу пришел писатель средней руки Федор Федорович Тищенко. Он разбудил Антона Павловича и, как записал после в дневнике сам Чехов: «Стал отчитывать меня за то, что у меня нет идей».

Отсутствие твердой почвы под ногами принималось за безыдейность. Другими словами, в чеховском новаторстве, в отказе «быть судьей своих персонажей» часто видели безразличие. Но безразличным писателем Чехов не был. Его отстраненность — это часть художественного метода, подробное описание которого Чехов оставил в письме Авилевой от 29 апреля 1892 года:

«Как-то писал я Вам, что надо быть равнодушным, когда пишешь жалостные рассказы. И Вы меня не поняли. Над рассказами можно и плакать, и стенать, можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление. Вот что я хотел сказать».

«Чем объективнее, тем сильнее выходит впечатление» — истинно чеховская формула.

Но за этой чеховской объективностью так часто усматривали мнимые безразличие и холодность, безыдейность и равнодушие, что не замечали самого важного в его рассказах. Не замечали, что наиболее жалкий, опустившийся и растоптанный жизнью герой у Чехова оказывается способен на раскаяние, на благородное и неожиданное чувство.

Таков отец Анастасий — герой рассказа «Письмо». Дряхлый не по летам, запрещенный к служению, под следствием за торговлю свидетельствами о говении и венчание недозволенных браков, в неуклюжих сапогах без калош, с девятью детьми — такими же неудачниками, как он. Этот жалкий, опустившийся отец Анастасий еще и пьет — и все время просит угостить его рюмочкой водки. Героя более