



А. Д. СТЕПАНОВ

Антон Чехов как зеркало русской критики

Чехов — фонограф, который «передает мне мой голос, мои слова»¹. «В Чехове Россия полюбила себя»². «Всё — плагиат из Чехова»³. Знаток ранней чеховианы М. А. Мурина замечает, что подобные высказывания современников — великих и невеликих — «можно продолжать бесконечно»⁴. Текст, который отражает, искаивает, переворачивает, создает эффект глубины, показывает уже знакомое под другим углом и при всем том остается непрозрачным, — зеркальный текст Чехова, в который смотрит критик, ученый, поэт, философ, — и будет предметом данной работы.

CONTRA: КРИТИКА

Непонимание автора-новатора современной ему критикой может проявляться двояко: либо автору приписывают достоинства, которых у него нет, либо его новаторство воспринимают как недостаток. Второй случай предпочтительней для «сильных» авторов, и в этом смысле Чехову повезло: голосу «против» сразу задал тон достаточно чуткий читатель, который заметил те особенности поэтики, которые потом игнорировали голоса «за». Речь идет о ста-

¹ Анненский И. Три сестры // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 82.

² Розанов В. В. Наш «Антоша Чехонте» (см. в наст. сб.). В дальнейшем цитаты из статей, опубликованные в данном издании, даются без ссылки на первоисточник. Первые публикации указаны в комментариях.

³ С. Ч. В родном городе // Козловская газета. 1910. 24 янв. Цитируется по: Мурина М. А. Чеховиана начала XX века // Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 16.

⁴ См.: Мурина М. А. Чеховиана начала XX века // Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 21.

тье Н. К. Михайловского «Отцы и дети и г-н Чехов» (1890). Эта работа занимает особое место в ранней чеховиане: с ней впоследствии много спорили, но и полемика почти всегда приводила к выводам, которые уже были у Михайловского — только с переменой знака. *Pro* и *contra*, как правило, расходились только в оценках, совпадая в наблюдениях. Парадоксальность ситуации усугублялась и тем, что и сам Михайловский, в сущности, не сказал нового слова о Чехове. Большая часть его хлестких определений чеховского равнодушия и всеприятия — всего лишь полемический парадфраз, а иногда и прямая цитата из статьи критика «Недели» Романа Дистерло «Новое литературное поколение». Нелишне напомнить, что исходный тезис Дистерло («пантеизм» Чехова), породивший критическую лавину, был встречен самим Чеховым иронически: «Итак, мы пантеисты!, с чем Вас и поздравляю» (из письма к И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 18 апреля 1888 г. (П2, 248))⁵. В начале всех споров было нечто, близкое к нулю: газетная заметка микроскопического критика, над которой посмеялся сам автор. Однако Михайловский придал этой мысли новое качество: он дополнил ее анализом текстов и перевел из плюса в минус. Потом явились продолжатели и полемисты, которые либо этот минус сохраняли, либо заменяли обратно на плюс. По ходу критического контрданса росло количество наблюдений, и помимо воли критиков приобретало самостоятельную жизнь представление о новаторстве Чехова — уже независимое от скоропортящихся оценок.

«Новое поколение (80-х годов) родилось скептиком, и идеалы отцов и дедов оказались над ним бессильными», — вот тезис «Недели». Михайловский вроде бы посмеивается над ним (нельзя же, дескать, считать ребенком 50-летнего редактора этой газеты), но, в сущности, к нему присоединяется, — как и многие последующие авторы. Речь шла о серьезном деле: неверии в освященные историей культуры и общественной мысли *сверхличные ценности*: «большие нарративы», — сказали бы сейчас, «идеалы» — говорили тогда. Именно приверженность сверхличному, а не узкая политическая тенденция объединяла позитивные программы критиков и писателей самых разных направлений. Отсюда культ честности, совести, жертвоприношения, конституции, революции, дальности, дел и деятелей — больших или малых, лишь бы они служили другим, а не себе. Самореализация возможна только за счет подавления собственной субъективности, на службе Другому вплоть до самоотри-

⁵ Интересно, что тот же тезис о чеховском «пантеизме», прозвучавший за 2 года до этого в статье Мережковского, прошел незамеченным. Это было мнение никому не известного начинаящего критика, не претендующее на открытие новой тенденции в литературе.

зания — в этом состояла утверждаемая литературой реализма этическая и даже психическая норма. Всякому, кто от нее отклонился, надо было разъяснить его ошибку. Всякий, кто отошел сознательно, воспринимался как ненормальный в точном клиническом смысле слова (именно так будет оценивать критика чеховских Рагина или Орлова). Явные бунты были редки и заканчивались сдачей: дядя Ваня, покричав и даже выстрелив в профессора, в конце концов говорил: «Все будет по-прежнему»⁶.

Но рано или поздно наступает время, когда кто-то внятно произносит: идеалы бессильны, новое поколение свободно от поста, — и старая критика вынуждена, скрепя сердце, согласиться. Начинается обсуждение, в ходе которого противники, разумеется, подают общую для них мысль по-разному — под сладким или кислым соусом. Претендующие на новаторство заявляют, что «все эти идеалы — сухие, логические произведения индивидуальной мысли», а вовсе не жизнь; Михайловский же сетует: идеалы и впрямь бессильны, а всё оттого, что «дети» внеморальны, равнодушны к добру и злу, такая у нас настала эпоха. Одна сторона имитирует научный спор, аргументами служат опровержение и долженствование («не стоит верить в Большие Идеи, история доказала их несостоятельность»), другая выдвигает лежащие совершенно в иной плоскости этические упреки («вы безнравственны, вы разрушаете культуру и ничего не строите взамен»). В этом диалоге глухих можно легко распознать черты ситуации, повторившейся примерно через сто лет, правда, уже не в социологической критике, а в постструктуральной философии и литературоведении. В 1890 г. речь также шла не о смене идейных парадигм при сохранении объединяющей константы, а об отказе от сверхличного как такого. Об этом ясно писал, например, Протопопов: «Новое поколение всегда отрицает идеалы отцов. Но идеалы уступают место идеалам же, а не отрицанию идеалов...». Однако, в отличие от современности, тогда намечался поворот не от сверхличной метафизики к скептической философии, а всего лишь от конкретных социальных программ к крайне неопределенному настроению, которое и именовали «пантеистическим миросозерцанием»⁷. Его не-

⁶ Но не сам Чехов: «Идеал предполагает подчинение, добровольный отказ от своих прав на независимость, свободу и силу — такого рода требования, даже намеки на такого рода требования, возбуждали в Чехове всю силу отвращения и омерзения, на которые только он был способен...», — совершенно справедливо, на наш взгляд, писал Лев Шестов.

⁷ О пантеизме Чехова, кроме Михайловского, говорили Мережковский, Гольцев («Чехов является пантеистом, в его стени чело-

гативный аспект, кристально ясный Михайловскому, предполагал прежде всего отказ от социальной борьбы и «примирение с действительностью». Позитивный же состоял во включении в эту действительность, ранее почти сплошь социальную, природы на равных с человеком, в размыкании круга социальных проблем, в утверждении индивидуального, в отказе от оценки. Промелькнула первая ласточка, которая могла предвещать что угодно: новую волну искусства для искусства, попытку религиозного обновления или культ индивидуализма⁸, — но в любом случае нечто противоположное старой культурной парадигме. Была ли это веха или случайный знак — угадать было трудно, но все же Михайловский почувствовал новую интонацию, и мгновенно отреагировал как нужно: дидактически, иронически и с примерами, к чему это может повести. Выбор примеров оказался удачнее положений, которые эти примеры поясняли.

В суждениях Михайловского не было методологической новизны. Негативный аспект новых настроений легко и привычно объяснялся социальными причинами — реакцией и апатией 1880-х гг. Позитивный же социологическая критика всерьез не воспринимала, хотя его рассыпал в статье, опубликованной двумя годами раньше, Мережковский, человек нового поколения. Узко социологический подход привел к социологической же слепоте: все новое «настроение» Михайловский посчитал явлением времененным и мизерным, которому надлежит исчезнуть, как только подует ветер социальных перемен. Чехов в данном контексте выступал, во-первых, как пример экспансии подобных настроений, с которой надо бороться и критикам, и самому автору, а во-вторых, как печальный случай таланта, обреченного погибнуть без указующего перста общей идеи. Социально ничтожное не может быть художественно значимым, в этом Михайловский был тверд

век — одно из множества явлений, равноправных с другими»), Л. Оболенский и многие другие. Само это красивое слово встречается обычно в статьях «за», но подразумевается почти в любых.

⁸ Впоследствии именно так это время будет осмыслять, например, Бердяев в «Философии свободы» (1911): «Культурный человек конца XIX века возжелал освобождения от натуральной необходимости, от власти социальной среды, от ложного объективизма. Индивидуум вновь обратился к себе, к своему субъективному миру, вошел внутрь; обнажился мир внутреннего человека, придавленный ложным объективизмом природы и общества. В самом утонченном и культурном слое началась эпоха психологическая, субъективная; все объективное сделалось пресным, все закономерное — невыносимым» (Бердяев Н. А. Сочинения. М., 1994. С. 122).

всегда⁹. Его статья была одной из попыток помочь, подсказать, направить, — такие попытки он предпринимал и в разговорах и письмах к Чехову. Сейчас его отточенные фразы оказываются интересны не оценочной, а констатирующей частью: то, чего не хватало Михайловскому в чеховских текстах, и было новым словом в литературе.

Ответ на вопрос, чем же на самом деле так отличаются рассказы из сборника «В сумерках» от классики русского реализма или от текущей литературы 1890 года, непрост. Принято считать, что критика требовала от Чехова тенденции или, по крайней мере, социальной остроты — так прочитывали потом статью Михайловского его якобы свободные от либеральной цензуры противники. Но разве не представляет собой рассказ «Холодная кровь», который так не понравился Михайловскому, не просто острое социальное произведение, а почти что газетный фельетон? Безобразия на железной дороге доходят до той степени абсурда, когда не знаешь, смеяться или плакать. Писатель изображает их сдержанно, но во всей полноте, а равнодущие к ним героев только оттеняет несообразность: люди привыкли к абсурду, он стал нормой. Чего же более, чего не хватает социологической критике?¹⁰ А не хватает *императивности*, столь свойственной самой этой критике. Если литература, как и критика, — служение сверхличному, то она должна не только выполнять приказы этого сверхличного, но и нести их читателю. Но, глядя в зеркало чеховского рассказа, критик видит свой искаженный облик, и это вызывает смутное недоумение и желание высказаться, исправить. Он твердо знает, что недостаточно показать противоречия в социуме или в тексте писателя, надо

⁹ «Как может быть талантлива идеализация отсутствия идеалов?» — восклицал он в той же статье.

¹⁰ Ср. список социальных проблем у Чехова в работе современного исследователя: «Он озабочен такими вопросами, как наркомания, определение границ душевной болезни и здоровья, качество жизни в пенитенциарных учреждениях и сумасшедших домах, возможности освобождения, предлагаемые женщинам социальной, экономической и политической модернизацией общества и ограничения, налагаемые на них традиционными, стереотипными предпосылками и ценностями; проблема старения как физиологический процесс и низкая роль пожилых людей в современном обществе, а также духовный процесс старения, который начинается с потери юношеского идеализма, роста лени и самодовольства» (*Lindheim Ralph. Chekhov's Major Themes // Chekhov's Companion / Ed. Toby W. Clyman. London: Greenwood Press, 1985. P. 61—62.*). Перед нами, в сущности, социальная проблематика, которая беспокоит самое благополучное — американское — общество через сто лет после Чехова. Но все это действительно есть у Чехова.

еще (по Чернышевскому) четко оценить действительность и указать выход. Это то, что делает Михайловский по отношению к Чехову, и то, чего никогда не делает Чехов по отношению к изображаемому им миру. Критик поступает с чеховским текстом так, как Чехов *должен* поступать с миром.

Отсутствие императива Михайловский причисляет к неискоренимым порокам и предсказывает наихудшее: у Чехова никогда не будет сильного эмоционального контакта с читателем. Достаточно перелистать чеховскую критику на 10—15 лет вперед, чтобы увидеть, как он ошибся, — не в том, что императива нет и не будет, а в том, что его нельзя при желании вчитать в текст. Реакция читателей на те же самые «равнодушные» тексты в начале 1900-х годов и особенно после смерти Чехова становится столь эмоциональной, что подчиняет себе их критические и аналитические способности. В чеховских произведениях начинают видеть все, чтоозвучно собственной душе — от святого всепрощения до сатанинского скептицизма. При этом почти все продолжают искать в тексте хоть какой-то императив, и радостно сводят к нему все содержание: «Дальше так жить невозможно... перескочить через ров» («Человек в футляре», «Крыжовник» — Волынский и Богданович), «потерпеть года два» («Новая дача» — тот же Волынский), «веровать или искать веры» («Три сестры» — Булгаков и Измайлова) и т. д., и т. п. Разумеется, при этом Чехов неизменно вещает «устами» своих персонажей. Зеркальность оборачивается непрозрачностью: критическая статья теперь говорит только об отражении критика, а чеховский смысл остается в зазеркалье.

Если анализировать действительно невероятное разнообразие оценок Чехова в годы, последовавшие за статьей Михайловского, методом самого Михайловского, то надо бы сказать: разброс критических суждений еще раз подтверждает, что Чехов созвучен эпохам, в которых никакой объединяющей идеи уже нет, но представление о ее нормальности («тоска» по ней) еще остается. Потому есть соблазн объявить, что он созвучен и нашему времени (тем более что индекс цитации Чехова в современной литературе — самый высокий из русских классиков). Но чтобы избавиться от этого соблазна, достаточно взглянуть на повторяющиеся почти дословно от 1888 до 1914 года жалобы на «наше время» отчуждения, эгоизма, падения, обмелечания и всеприятия и на их туманно-социологические объяснения. Если нам сейчас не кажется, что 1880-е или 1890-е гг. можно назвать временем господства случайностей в большей степени, чем любую другую стабильную эпоху, то ламентации критиков на эту тему говорят совсем о другом: о бессилии метода. Они — только симптом того, что в сознании людей, воспитанных на реалистических ценностях, и прежде всего на абсолютизации сверхличного и причинности, наступает перелом.

Нельзя винить Михайловского в том, что он в начале 1890-х недооценил слабый симптом новой эпохи, — достаточно того, что он его заметил. И не столь важно, что он дал раннему Чехову негативную этическую оценку. Важнее то, что он уловил специфические особенности чеховской поэтики и, отрицая их, ясно дал понять их новаторство. Попробуем свести многословные претензии-наблюдения Михайловского и его последователей к предельно сжатым тезисам.

В чеховских текстах, с точки зрения реалистической эстетики, есть 3 непоправимых недостатка: 1) случайность выбора формальных и содержательных элементов («лишнее» и «нетипичное»); 2) рядоположенность и уравнивание тематически важного и второстепенного («отсутствие иерархии») и 3) отсутствие причинно-следственных связей на всех уровнях.

Рассмотрим их подробнее¹¹.

1) Случайное, нетипичное, безыдейное.

Уже автор первой критической статьи о Чехове К. К. Арсеньев заметил то, что потом повторяли многие: матрицей чеховского рассказа является «нечто совершенно чуждое искусству», — то, что первый критик посчитал возможным назвать словом «анекдот». Чуждость (реалистическому) искусству проявляется в двух полярно противоположных интенциях. Во-первых, в «списывании с натуры», т. е. в неотобранности тематики. Этот упрек кажется несправедливым именно по отношению к анекдоту¹², но Арсеньев поясняет: автор анекдотического рассказа, равно как и его слушатели, интересуются только яркими событиями, а не характерами. «Мы, как сытые удавы, замечали только блестящие вещи», — эта фраза из чеховской «Аriadны» хорошо выражает особую настроенность взгляда как мелодраматурга, так и писателя-юмориста. Если это и «отбор черт действительности», то, во всяком случае, не реалистический. Второй упрек, противоположный первому и более распространенный, Арсеньевым сформулирован так: анекдот «мало заботится о естественности, о вероятности; его пикантность коренится, сплошь и рядом, именно в его несообразности». Этим

¹¹ Эти темы неоднократно становились предметом исследования в работах А. П. Чудакова (см.: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971; Он же. Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986, passim). Мы предлагаем несколько другую интерпретацию тех же фактов.

¹² В одном из смыслов этого термина: анекдот как краткий и оструй рассказ о забавном произшествии или метком ответе. Другие значения (см.: Гроссман Л. П. Искусство анекдота у Пушкина // Этуды о Пушкине. М., 1923) к раннему Чехову отношения не имеют.

также отмечены не только комические, но и мелодраматические рассказы, цель которых — потрясти читателя. Фотографизм (нон-селекция) и несообразность (сверхселекция) — вот два недостатка «Пестрых рассказов», от которых понемногу избавляется автор последующих сборников. Оппозиция, в рамках которой работает Арсеньев, широка и неточна, оба упрека касаются, в основном, содержания («нетипично»), но второй захватывает также и форму. Упрек в несоответствии формы и содержания («романные темы в коротких рассказах») также говорит о неотобранности обоих аспектов.

Михайловский обращается к чеховскому сборнику, в котором уже нет юмористических рассказов, и поэтому он акцентирует только первую часть оппозиции: фотографизм. Для Михайловского наблюдательность, ничем не управляемая, равна слепоте. Такая интерпретация — частный случай общего подхода, который положительно оценивает сверхличное в противовес индивидуальному: руководящая идея — мировоззрение, оно заставляет видеть мир под определенным углом и учит этому читателей. Наблюдение ради наблюдения может быть свойственно только безыдейному автору. Вопрос об «отборе черт» смыкается с вопросом об авторской философии.

В ходе критического обследования Чехова на предмет случайного оказывается, что случайность тотальна: случайные встречи и собрания героев (например, в рассказе «На пути» — отмечено Мережковским; случайность общества в «Дуэли» — отмечено Перцовым), случайны их атрибуты (например, по мнению Михайловского, Чехов зря обременил профессора из «Скучной истории» «шестьюдесятью двумя годами и дружбой с Пироговым, Кавелиным, Некрасовым»), случайны ключевые для судьбы героя события (с точки зрения Волынского, припадок паранойи, заставивший Громова бежать от воображаемых преследователей, — чистая случайность), детали характеристик и описаний (Ляцкому «непонятно, какое значение имеют банальные повторения одного и того же штриха в большинстве чеховских произведений»), идеологии (Неведомский пишет о главных героях «Палаты № 6»: «Как психиатрические типы обе фигуры, может быть, очень интересны, но идеологии, ими представленные, опять какие-то странные, случайные, случайно противопоставленные...»). Итог подводит Долинин в 1914 г.: «Коренной его дефект, слабость синтеза, сказывается порою очень сильно в том ли, что внимание читателя с самого начала разбивается по двум или нескольким сюжетам, в случайном ли эпизоде, мало связанном с ходом событий, в какой-нибудь фигуре, вдруг откуда-то вынырнувшей и на время заслоняющей все поле

зрения, или, наконец, в ненужном ярком штрихе, в лишней торчащей частности». Наконец, у Чехова есть герои, которые прямо проповедуют случайность (Рагин в «Палате № 6»), — и критика не упускает возможность отождествить их с автором, как бы ни отличался от них в жизни доктор Чехов.

Как же в таком случае читателю, воспитанному на реализме, читать Чехова? И шире — поддается ли вообще текст, наполненный случайностями, прочтению? Михайловский в этом отношении был не только самым наблюдательным, но и самым радикальным. В дефектности чеховского творчества он не сомневался, но предлагал метод прочтения, позволяющий «улучшить» тексты: «Только совлекая с нее (с трагедии героев «Скучной истории». — А. С.) те чисто внешние случайности, которыми ее обставил г-н Чехов, мы поймем ее жизненное значение, а затем оставшемуся от такой операции разоблачения психологическому мотиву надо найти соответственную конкретную житейскую обстановку», — например, приписать чувства и мысли старого профессора самому автору и его поколению¹³. Игра с зеркалами продолжается: с точки зрения Михайловского, автор маскирует себя под человека поколения критика, критик «совлекает» маску и возвращает негативные атрибуты автору. Внешне остраненный, якобы не допускающий самоотождествления способ критического прочтения, который предлагает Михайловский, обусловлен обидой за свое поколение, в конечном итоге — за самого себя, за непохожесть. Ключевой категорией, которая стоит за всем рассуждением, остается типичное: Михайловский не отрицает, что и среди шестидесятников могли быть люди без общей идеи, но он вполне справедливо замечает, что это не характерно. Стоит только допустить, что Чехов и не собирался рисовать «типичного шестидесятника» (а такие замечания скоро появятся¹⁴), как аргументы Михайловского окончательно рушатся.

В процессе полемики происходит нечто важное: Михайловский вынужден подчеркивать сделанность, фикциональность текста, и тем самым уходить от основы основ социологического метода: восприятия текста как мира. Отказываясь от этой предпосылки, критик становится действительно критиком, а не социологом, а литературе возвращается ее родовое качество. Получается, что Че-

¹³ «Совлекать» случайное предлагает и ученик Михайловского Первцов.

¹⁴ С точки зрения Неведомского, Чехов «просто изображает постепенный упадок жизненных сил в больном и усталом старике-ученом».

хов побеждает своих оппонентов даже в тех случаях, когда они его осуждают.

Другие критики предлагали «нормализовать» Чехова, вернуть его в лоно реализма. Для этого было два пути: присвоить некий смысловой избыток либо позиции самого Чехова, либо миру, который он изображал. По первому пути охотно пошел приятель Чехова, добрейший и либеральнейший Гольцев: «Живая любовь к живому человеку и тонкое художественное чутье, с каким Чехов любит и человека, и природу, придают его думам о случайности и быстротечности жизни печальный, но мягкий оттенок». Чехову приписывается определенное отношение к изображенной случайности. Это отношение пусть и мягкое, но всегда негативное, и в наиболее общем виде его формулирует Неведомский, справедливо напоминая о юмористическом происхождении чеховской случайности: «Белинский любил пользоваться гегелевским определением комического писателя: область комического есть область «видимостей», «кажущегося», а не «действительного сущего», и писатель-комик вскрывает всю несостоятельность и незаконность мира случайностей, «отрицающих идею». Случайное у Чехова получает пусть и взятое из третьих рук, но все же философское объяснение.

Второй путь — с помощью нехитрой социальной диалектики объявить, что случайное-то и типично для эпохи: «В глазах Чехова случай в человеческой жизни превращается в необходимость, и нет ровно ничего случайного, потому что все случайно» после того, как перестали верить в идеи, — мнение Евг. Соловьева (Андреевича) и — с определенными оговорками — Платона Краснова.

Обе эти концепции превращают случайное из «лишней детали» в главную негативную тему Чехова, и, соответственно, рассматривают чеховское творчество как апофатическое утверждение нормы. Яснее всех это мнение сформулировал Скабичевский: «Разве есть какая-нибудь возможность выставить все безобразия каких-либо явлений и вопиющее отступление их от идеалов, раз художник не хранит этих идеалов в душе своей, не проникнут ими?» При всей очевидной несостоятельности объяснений, которые содержатся в этих концепциях¹⁵, они все же признают наличие в чеховских текстах самого явления, и потому остаются продуктив-

¹⁵ И все ли писатели, изображающие пошлость жизни, мучаются своими идеалами? — задавал резонный вопрос Ляцкий: «Г-н Лейкин, писатель, бесспорно, умный и не без таланта, мучится ли он “конфликтом идеала с действительностью”, и почему не возникает вопроса об его идеалах? А что, если он от души сам же смеется над своими изображениями и думает больше о меткости и остроте, чем об идеалах?».

нее позиции позднейшей хвалебной критики, для которой случайного либо нет совсем, либо оно сводимо к теме пошлости.

2) Отсутствие иерархии и равнодушие.

Отсутствие иерархии, рядоположенность и уравнивание тематически важного и второстепенного — тоже тема, введенная в критический оборот Михайловским¹⁶. Однако звучит она негромко, потому что, по Михайловскому, тематически «важного» у Чехова нет вообще: нельзя определить, «о чем» рассказы «Почта», «Холодная кровь» или «Шампанское». Но в перечислениях критика («колокольчик и самоубийца») очевиден акцент на отсутствии иерархии: если важного нет в рассказе, то оно есть в жизни. В качестве важного в жизни выступают основные темы реалистической литературы: личность, задавленная средой (самоубийство молодого человека) или деградация вплоть до полной утраты идеалов — тема, которой, собственно, и посвящена сама статья: литература и критика работают в одной парадигме, зеркальность и здесь оказывается на своем месте. Критик вовсе не отказывает чеховскому «неважному» в талантливости: «таких милых штришков много разбросано в книжке, как, впрочем, и всегда в рассказах г-на Чехова. Все у него живет...». Можно сказать, что толстовская формула «всякая деталь у него или нужна, или прекрасна» уже подразумевается Михайловским, только все прекрасное оказывается лишним. Прекрасное должно знать свое место по отношению к полезному, в том числе и прием олицетворения, который репрезентирует чеховский пантеизм.

Равноправие достигается объективным тоном. Так, история Варьки, убившей ребенка, отмечает Михайловский, рассказывается «тем же тоном, с теми же милыми колокольчиками и бубенчиками, с тою же “холодною кровью”, как и про быков или про почту, которая выехала с одной станции и приехала на другую...». «Тон» или «голос» слышится всем, все уверены, что «в писаниях каждого беллетриста можно подслушать своего рода “голос”, “intonацию”, подсмотреть “жесты”...» (Неведомский). Но как только критики пытаются описать этот тон, они приходят к диаметрально противоположным выводам. Все «слышат» некую интонацию, но ее восприятие полностью зависит от убеждений или характера критика. Михайловскому слышится «тон апатии», характерный

¹⁶ Или, по крайней мере, эта тема впервые была расслышана из уст Михайловского. Мережковский за два года до этого говорил нечто похожее, но с противоположной оценкой: Чехов, в отличие от романтиков и реалистов, одинаково любит и природу, и человеческий мир; в его языке легко соединяются поэзия и бытовые прозаизмы.

для эпохи 80-х, Гольцеву — тон сдержанного, но благородного сочувствия к униженным и обиженным. «Художественная объективность нисколько не исключает гуманного чувства», — считает юный, неопределившийся Мережковский, и он же определившийся будет утверждать, что чеховское творчество «направлено к тому, чтобы показать невозможность ... веры и душевное состояние людей, утративших возможность какой бы то ни было веры». Для благостного Айхенвальда «любовь просвечивает сквозь ту объективную строгость, в какую облекает Чехов свои произведения», а ворчливый Андреевич считает, что Чехов «навсегда усвоил себе господствующий тон эпохи — тон скептицизма и недоверия». Читатель ждет от автора отклика на свои боли, — считают и те, и другие. Но вместо Чехова откликается душа или разум критика.

Упреки Михайловского в равнодушии радикализирует Протопопов: «устами» профессора из «Скучной истории» Чехов говорит, что для борьбы с измельчанием молодежи достаточно не замечать этого измельчания. Разумеется, это передержка: на самом деле чеховский герой протестовал против самой возможности подобных разговоров, постановки вопроса. Но для Протопопова, как и для большинства критиков-социологов, сентенции вроде «обмелчания жизненных задач» — нечто, априорно данное: кругом озлобленность, эгоизм и пессимизм, пало искусство, испорчена молодежь. Задача статьи — доказать, что Чехов всем своим творчеством этот тезис только подтверждает. У него не найти никакой сверхличной цели, хоть бы и самой малой, но связанной с улучшением общественной жизни. «Тоска по общей идее», которая в глазах Михайловского все-таки как-то оправдывала Чехова, в протопоповском варианте тоже оказывается порочной: дескать, некую глобальную философскую идею Чехов бы охотно принял, чтобы заполнить свою душевную пустоту, а вот конкретной общественной идеи он усвоить не в состоянии. Тут можно вспомнить, что в зеркале советской критики то же обстоятельство отражалось как достоинство: вот писатель, который не принимал либеральные идеи — жалкие паллиативы общей идеи социализма. Мы еще раз убеждаемся, что любые оценки Чехова — палка о двух концах.

Тезисы Протопопова легко деконструировать: он все время говорит о доброте, о сердце, но о том, на чьей стороне автор, судит по тому, кто из его героев логически прав. Например, в «Огнях» нельзя логически опровергнуть безнадежный пессимизм фон Штенберга: «все умрем» — высказывание истинное. И значит, Чехов солидарен с пессимистом. Чтение Протопопова еще раз убеждает, что большая часть чеховской contra-критики построена на принципе сверхкомпенсации: критик утверждает и проповедует то, чего у него нет. Достаточно вспомнить оценку Протопопова са-

мим Чеховым: «Это рассуждающий, тянувший жилы из своего мозга, иногда справедливый, но сухой и бессердечный человек» (П5, 173). Письмо написано до того, как Чехов прочел статью Протопопова о силе доброты (если он вообще ее прочел). Интересно и то, что обычная для реалистической критики aberration — разговор о героях, как о живых людях, нарушается Протопоповым только один раз: когда речь заходит о докторе Львове из «Иванова», ходящей идеи, сильно напоминающей самого критика. Вот тут все оказывается «нетипично», тенденциозно и искусственно. Чеховское зеркало не просто отражает читателя: в нем видны пустоты и утопии того, кто в него смотрит.

Разумеется, о гуманности автора можно и нужно судить не только по тону, но и по изображенными событиям. И в этом смысле многие рассказы не оставляют сомнений: кто не посочувствует Ваньке, Варьке, священнику из рассказа «Кошмар»? Для Чехова гуманность естественна, ее не надо проповедовать. Но гуманизм не является темой: во всех этих трех наиболее близких к гуманистической традиции рассказах на первый план выступает ошибка героев в понимания мира. И не только в этих рассказах: у Чехова нет носителей истины, заблуждаются все, и всех можно пожалеть или осудить за их заблуждения. Возможно, что именно из-за того, что в самих текстах доминирует тема заблуждения, затмения, слепоты, становятся возможными диаметрально противоположные оценки чеховского гуманизма. Статьи сборника демонстрируют это как нельзя лучше: у Чехова с равными основаниями видят сочувствие (Гольцев, Айхенвальд, Философов) и равнодушие (Михайловский, Перцов, Протопопов, Ляцкий). Выбор оценки критиком зависит от его склонности представлять другого как себя или как свою противоположность. Но в обоих случаях восприятие определяется бинарной, черно-белой логикой.

Есть только одна область, в которой отсутствие иерархии никогда не вызывало отталкивания или удивления критиков: рассказы о детях. Детское восприятие и есть неразличение важного и неважного, здесь чеховская поэтика на месте. И потому, странным образом, эстетически точное произведение детского взгляда (скажем, в рассказе «Гриша») принимается за нечто этически правильное. Обобщая это наблюдение и все сказанное выше, можно сказать, что все aberrations критического восприятия построены на смешении категорий этики и эстетики. Открытость случайному есть безыдейность или всеприятие, отсутствие иерархии есть равнодушие или любовь. Но трактовка критикой третьей черты, упомянутой выше, отличается от предыдущих: здесь речь идет о гносеологической проблематике.

3) Ослабление причинности и непонимание.

Перцов, как и его учитель — Михайловский — в статье о поэтике Чехова исходит из того, что художественное — это увязанное, цепь причин и следствий, а Чехов нарушает все представления о когерентном тексте. Претензии Перцова (а также Протопопова и Ляцкого) к Чехову, исходящие из этих представлений, оказываются более ясными, чем у Михайловского. Во-первых, это отношения между элементами текста: чеховский «чисто художественный недостаток — отрывочность и незаконченность явления»¹⁷. Все должно иметь начало, середину и конец, взаимосвязь, а здесь: «...выражаясь языком химиков... не химическое соединение, а механическая смесь». Реализм не просто метонимичен в том смысле, что он рядополагает явления. Он требует от метонимии слитности, спаянности, каждый следующий член ряда должен быть связан реальной связью с предыдущим. «Попробуйте, — говорит Перцов, — вообще что-нибудь тронуть и переставить в на диво скомпированной повести Тургенева». Во-вторых, реальные связи должны соединять текст и мир, границу между которыми реализм, в сущности, отрицает. Здесь причины, разумеется, понимаются как сплошь социальные: «Нельзя изучать жизнь рыбы вне воды, жизнь муравья вне муравейника...» (Перцов); «Литература тем дорога жизни, что она... заставляет нас глубоко вникать в причины наших страданий» (Ляцкий). Минимальное требование к изображению общественных явлений (помимо, само собой, точности) — это их объяснение, постановка в цепь причин и следствий. Именно потому плох рассказ «Холодная кровь»: он точно изображает безобразия на железной дороге, но даже не пытается их объяснить. В-третьих, само творчество писателя должно быть связано причинно-следственными связями с предшественниками и последователями. Отсюда постоянно всплывающая тема разрыва Чехова с традицией (прежде всего, толстовской) и отсутствия у него «школы». Критики-реалисты, разумеется, выстраивают телеологическую историю русской литературы, в которой телосом служит реализм, и место Чехова в ней оказывается маргинальным.

Прием, близкий к тому, что позднее назовут остранением — вырывание предмета из цепи причин и отрицание его функциональности — воспринимается реалистической критикой как художественный недостаток, если только он не имеет явной

¹⁷ При этом талантливость Чехова, несмотря на «чисто художественные» недостатки, не отрицается. Получается писательский «talant s izbyonom», и позиция критика — показать, при каких условиях у него получилось бы лучше.

тенденциозной или сатирической окраски. Чехов не пытается объяснить жизнь просто потому, что он ее не понимает, решает Перцов. Понимает же Чехов, по Перцову, только отдельное, десоциализированное, выключенное из цепи общественных отношений: например, природу или детей. То, что природа при этом персонифицируется и становится причастной к человеческим проблемам, а дети либо подражают взрослым («Детвора»), либо сталкиваются с недетскими вопросами («Ванька», «Спать хочется»), от внимания критики ускользает.

К немотивированным, причинно ущербным критика относила и чеховские психологические парадоксы, например, драму «Иванов». Обе возможные для социологической критики интерпретации пьесы (либо Иванов ренегат, ставший обывателем, либо «дeятель», заеденный обывателями) не находили достаточного обоснования в тексте, вопрос о добровольности или принудительности отхода от сверхличных «идеалов» не решался, объяснений не хватало. Поэтому возникало подозрение, что «Иванов» — просто медицинский казус. С точки зрения Перцова и Протопопова, эта пьеса — за пределами литературы, Иванов может быть интересен только психиатру. Психиатр Шапир потом подтвердит это, но уже с положительной оценкой: Чехов интересовался отдельным, парадоксальной психологической ситуацией, через психологию среднего интеллигента у него проглядывает общечеловеческая, и только узколобые социологи не могли этого оценить, — считает он. Но критики последующего поколения могли уже прочитать письмо Чехова к Суворину с подробным анализом «Иванова», из которого выяснялось, что вопрос о причинах утомления героя Чеховставил как в социальных, так и в медицинских терминах, но окончательного ответа на этот «специальный» вопрос так и не давал. Пьеса как будто нарочно была написана так, чтобы исключить интерпретацию, основанную на понятии причинности. И критик, который пишет о непонимании Чеховым мира, на самом деле всего лишь расписывается в собственном непонимании Чехова.

Причины должны быть не только отмечены, но и классифицированы. И здесь у критиков давно наготове общий аршин — деление на внешние и внутренние причины, восходящее в реалистической эстетике к Тэну: «раса» — все внешние факторы, все, что не зависит от человека; «среда» — все внутреннее; «момент» — синтез их обоих. Попытка измерить этим Чехова не всегда удается: Альбов замечает, что у Чехова есть рассказы, в которых «не разберешь, где кроется причина гибели мечты героев, во внешних или внутренних условиях». Что существеннее — слабость и мягкость героя или превратности его жизни («Мечты»), социальное

зло или повышенная чувствительность («Припадок»)? Чехов размывает границы в иерархии причин — и становится непонятно, «о чём» рассказ, то есть — снова — где обязательные оценка и императив. А поскольку без оценки нельзя, то остается предположить, что она заключена в самом отсутствии связи, например, так: «...он не любит этой действительности, не любит даже просто разбираться в ней, в цепи причин и следствий, что здесь и к чему» (Альбов). Но почему же тогда Чехов рисует то, что не любит? Альбов предлагает ответ на этот вопрос, который кажется альтернативой абсолютизации причинности: Чехов смотрит на мир «не с точки зрения причины и следствия или какой-нибудь моральной точки зрения, а с точки зрения смысла и цели. Хорошо поступок или дурен, красиво явление или безобразно, понятно или нет — г-н Чехов, прежде всего, ищет в них *смысла и цели*». Эта мысль, совсем не новая для реалистической критики, уже была у Михайловского, только подавалась она в другом, императивном, ключе: «...только сами люди, вторгаясь в причинную связь явлений со своими целями, берут на себя ответственность, связанную с вопросом “зачем?”. Страшная это бывает ответственность, и все здесь зависит от достоинства целей, ради которых делается тот или иной шаг». Какой бы честной и «симпатичной» эта мысль не казалось, ясно, что стоит только применить ее к анализу чеховских текстов, как мы придем к парадоксу, который лег впоследствии в основу статьи Шестова: непрерывный поиск смысла и цели у Чехова неизбежно приводит к отсутствию смысла и цели, «творчеству из ничего»¹⁸.

Порванная цепь причин и следствий — точное наблюдение критики. Даже работы, состоящие из дежурных похвал по заранее заданному списку достоинств, в какой-то момент это замечают. Волынский начинает свою статью 1893 г. с джентльменского набора комплиментов «симпатичному таланту», в котором фигурирует, в числе прочего, и то, что «все события соединены между собою неразрывною логическою связью». Но вслед за этим дежурным поклоном начинают мелькать фразы: «...события развиваются с логикою верностью, но чересчур быстро, не выступая во всей полноте, сюжет всегда отрывочен... Ничто не объяснено, не мотивировано» и т. п. В конце концов Волынский задает вполне резон-

¹⁸ У Протопопова мелькает — только мелькает, никак не развиваясь, — мысль, которая, может быть, могла бы привести к более глубокому пониманию Чехова. Вновь возвращаясь к «третьему тезису» — упрекам в отсутствии причинно-следственных связей в чеховском мире, Протопопов неожиданно замечает: «Вот именно отсутствие этой *связи* г-н Чехов и называет *свободою*».

ные вопросы, не имеющие ответов: «Зачем было “неизвестному человеку” переодеваться в лакея, если уже с первой страницы рассказано ясно, что мировоззрение его переменилось?»

На уровне анализа, прочтения текстов спора об этом явлении в чеховской поэтике нет. Спор идет о том, как это явление оценить. И тогда критики вновь приписывают нечто либо автору, либо действительности. Или они утверждают, что Чехов не понимает социальных причинно-следственных отношений (а сам критик — Перцов или, тем более, вооруженный марксистским ликбезом Боровский — понимает), и потому это плохая литература, либо — что Чехов правильно отражает время господства случайностей, понять причины нельзя, и потому это плохое время. А жизнь в мире, где не работает причинность, неизбежно катастрофична: «Довольно случайной встречи, какого-нибудь разговора, даже одного слова в разговоре, и прахом разлетается тщательно выстроенное здание людского благополучия» (Андреевич). Говоря о тихом чеховском мире, критики вдруг вспоминают о Помпее.

Вопрос, почему реалистическая критика абсолютизирует каузальность, не может быть решен в рамках данной статьи, но очевидно, что они связаны не только с давней (аристотелевской) традицией восприятия литературного произведения как органического единства, но и со специфическим именно для XIX века культом науки и теорией прогресса. Для понимания этого необходимо обратиться и к той части критических работ, которые написаны учеными.

Но прежде остановимся на перемене, которая происходит в начале 1900-х гг. Растет популярность Чехова, готовится собрание сочинений в издании Маркса, и в газетной статье с нарочито небрежным названием («Кое-что о г-не Чехове» (1900) Михайловский пересматривает свой приговор. Он, наконец, находит общий тематический знаменатель для ранних чеховских рассказов — это изображение пошлости. Сказано слово, которому суждена более долгая жизнь, чем «холодной крови»: после канонизации Чехова тема Михайловского в горьковской аранжировке («его врагом всегда была пошлость») украсила все учебники.

Михайловский перечитывает старый рассказ Чехова и не нарадуется: этические оценки («тон») оказываются совершенно однозначны, подробности — необходимы для характеристики героев («Эти маленькие подробности — этот робкий шепот, эта напряженная, фальшивая улыбка — мастерски оттеняют душевное состояние Анны Павловны...»). Мотивы поведения героев подробно разъяснены (Чехов берет своего героя «со всеми корнями и ветвями»), то есть необходимая для «художественности» причинность тоже на месте. И лишнего ничего нет. Все три «недостатка», разоб-

ранные выше, слава Богу, не работают. Остается только добавить, что все вышесказанное относилось к наименее характерному для раннего Чехова рассказу («Муж»). А в остальных, увы, недостатки кричат по-прежнему, и критика продолжает соревноваться в раскрашивании метафорических ярлычков: ребенок, который гоняется за яркими бабочками, альбом цветных фотографий, разрозненные отрывки неизвестной рукописи, разбитое зеркало, показывающее только отдельные фрагменты жизни, мутное стекло, турист в чужой стране, путник-созерцатель и т. д., и т. п. Найдя общий знаменатель чеховских текстов (сначала — «пошлость», потом другие — безвлие среднего интеллигента, бессознательность зла, гибель мечты, футлярность и т. д., и т. п.), критика все-таки чувствует, что по-прежнему недостает объяснений, императивов и ясных оценок. Смеяться над пошлостью не грешно, считает Михайловский, — смех сам по себе уже оценка, но оценка слабовата, потому что пошлость заслуживает не только смеха. А на сочувствие, восторг, скорбь, негодование Чехов, увы, не способен. Эту последнюю мысль конкретизировал, уже без явной негативной оценки, Неведомский (Миклашевский). Опираясь на воспоминания о Чехове, он утверждал, что *отсутствие пафоса* и есть ключевая черта чеховской поэтики. Голос критики «за» Чехова, определивший, наконец, общую идею чеховского творчества, оказывается неотличим от голоса «против».

PRO: НАУКА

Действительно новое слово «за» Чехова сказал в это время уже не критик-социолог, почитывающий новые книжки для еженедельного обзора, а ученый-филолог, выработавший собственный метод.

Уже первая фраза статьи Д. Н. Овсянико-Куликовского объясняет те недоразумения и недоумения критиков по поводу нарушения Чеховым законов причинности, о которых мы писали выше: «Все писатели-художники не просто воспроизводят жизнь как она есть, не фотографируют ее, но *обобщают*, руководясь потребностью своего ума — познать, понять, объяснить явления жизни». Ученый открыто говорит то, что подразумевают критики: искусство есть познание, объяснение, и потому постановка явления в причинно-следственный ряд — необходимое условие художественности. Но теория Овсянико-Куликовского, развитая на чеховском материале, идет дальше: она классифицирует виды художественного творчества по аналогии с видами научного познания. Эта теория утверждает следующее: есть искусство синтетическое (объединение гетеро-

генных черт реальности) и аналитическое (выделение гомогенных черт реальности). В науке они соответствуют описанию (классификации) и эксперименту. Чехов — аналитик, экспериментатор. В его изображении людей и событий все подчинено доминанте: например, в «Скучной истории» — отсутствию общей идеи. Такие писатели-аналитики изучают «—ость», абстрактное имманентное качество, чистый химический элемент: скажем, Свифт, изображая йэху, изучал «животность», а Чехов в «Хмурых людях» — хмурость. Первая задача исследователя — найти общее между непохожими текстами, и с этой точки зрения Чехов почти неуловим, — как на тематическом уровне, так и в своей случайностной поэтике. Но если полагать, что осознанной чеховской интенцией было изображение психологии — настроений («В сумерках») и черт характера («Хмурые люди»), то общий знаменатель между его произведениями найти легко. Овсянико-Куликовский почувствовал, что чеховские обобщения скрыты на более высоком уровне, чем тот, к которому привыкла критика¹⁹.

Если искусство есть познание, объяснение, то и за привычным критерием «типично/не типично» следует видеть критерий любой науки: истинно/ложно. Специфика подхода Овсянико-Куликовского — в том, что он расширяет понятие истинности, отказываясь отождествлять его с бытовым правдоподобием. Чеховский эффект реальности — иллюзия, на самом деле его искусство экспериментально. Но при этом Овсянико-Куликовский непоследователен, в его концепции новый «эксперимент» приходит в противоречие со старым «отражением действительности».

Во-первых, аналогия ученый/писатель не простирается на полученные обоими результаты и отношение к этим результатам рецептиентов. Химик, получающий чистое вещество, не думает выдавать его за реальные полезные ископаемые. А Чехов, равно как и его читатели, был уверен, что «рисует жизнь такою, как она есть».

Во-вторых, непоследовательна сама попытка Овсянико-Куликовского выделить экспериментальное искусство. Этот эксперимент, по идеи, направлен на совершенствование и жизни, и искусства. И в своей области — аналитического искусства — Чехов совершенен, считает ученый. Критерий эстетического совершенства, который Овсянико-Куликовский выдвигает вслед за Спенсером, очевидным образом заимствован из метафоры «красоты» в естественных науках: «красивое решение» задачи — это наиболее экономное. Художник-иллюстратор идеи (а таков, с точки зрения

¹⁹ Хотя и критика, конечно, к тому времени уже немало написала о «певце сумеречных настроений». Разница состояла в осознанности предмета исследования и широте обобщений.

искусства как познания, любой художник) «прямой и удобнейшей дорогой» выводит читателя к искомой идее. Естественно, что тогда пословица стоит рассказа: зачем писать рассказы о том, как среда заедает человека, если давно сказано «один в поле не воин» и «с волками жить — по-волчьи выть»? И это незыблемое для Овсянико-Куликовского положение приходит в противоречие с теорией экспериментального искусства-познания: ведь экспериментатор всегда, во-первых, имеет гипотезу, которую следует подтвердить или опровергнуть, и, во-вторых, не знает, чем закончится его эксперимент. Ясно, что писатель, подобный такому экспериментатору, был бы, с одной стороны, крайним рационалистом, идущим от головной идеи к образу, а с другой — интуитивистом, которого удивляет то, что делают его герои. Возможно, рационализм Толстого и его признания о непредсказуемом поведении его героев еще как-то соотносимы с такой моделью творчества, но Чехов тут явно не при чем²⁰.

Теория Овсянико-Куликовского, которая допускает эксперимент только ради подтверждения априорной гипотезы, неспособна объяснить появление нового в искусстве. Она хороша для устоявшейся, традиционалистской поэтики (для басни, если вспомнить учителя Овсянико-Куликовского — А. А. Потебню). Только родившийся в полемике со школой Потебни формализм сумел создать теорию литературной эволюции («нового») — за счет допущения случайных факторов, непроизвольного эксперимента²¹. Но там речь шла о формальном экспериментаторстве, а не операциях с «реальностью»: метафора искусства как познания для авангарда была уже не актуальна.

Наряду с познавательной функцией у Овсянико-Куликовского акцентирована и функциональная природа искусства. Но говорится о ней в миметических терминах, и потому противоречия снова неизбежны. Чехов показывает исключительно безвыходную и безотрадную жизнь, хотя на самом деле, говорит ученый, все не так мрачно, есть и светлые стороны. Но не следует указывать на этого художнику: он имеет право на эксперимент. На самом деле «экспе-

²⁰ В качестве «ученого без гипотезы... который путем анализа целого ряда собранных им данных думает уловить их взаимную связь и законы их сосуществования и развития», рассматривает Чехова Джонсон (Иванов). Нетрудно догадаться, какие результаты получил бы такой самоучка («он усмотрел в жизни отсутствие разума и смысла», — продолжает Джонсон), и какова их цена.

²¹ См. работы Тынянова «Литературный факт» и «О литературной эволюции» (Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 255—282).

римент», только что описанный Овсянико-Куликовским — выделение «чистого» качества — вовсе не отражение реальности, а фантастический мир, мир уродливых гипербол, ни в каком смысле не типичный, похожий на реальность по недоразумению, только потому, что в нем говорится о «людях» и «событиях». Это искусство, нарушающее аристотелевское «поэт говорит о возможном по вероятности или необходимости». Если быть последовательным, то речь должна бы идти не о двух видах типизации, а о чем-то противоположном социальной и физической действительности, достойном названия «эксперимент». Но до этого утверждения ученый не доходит. Все путает неопределенность понятия «действительность»: для Овсянико-Куликовского взгляд на мир, оценка — это тоже «действительность», психологическая реальность, и именно она изображается в тексте. А пессимизм — типичен. Остается только предположить, что Чехов изображает не только свой взгляд, а взгляд поколения, чтобы концепция вернулась в привычные рамки реалистических теорий. Дальше неизбежен разговор о проклятых 80-х годах или о прогрессе, в свете которого современный нормальный человек ненормален. Если Чехов осуждает нормальное (в смысле «принятое сейчас»), значит, у него есть идеалы, — и мы возвращаемся к логике Скабичевского в статье «Есть ли у г-на Чехова идеалы?».

Если не поддаваться этому соблазну, исключить словесную путаницу, смешивающую идеи, эмоции и вещи, то можно сказать: в статье Овсянико-Куликовского просматривается понимание специфики чеховской поэтики: изображение множественности отношений разных сознаний к объекту вместо самого объекта²², при том что субъект этого отношения размыт и неопределенен (это не автор, не повествователь, не герой, а дискурс, который всех их вбирает²³). Это далеко не все, что характерно для Чехова, но это верно. И это окончательно подрывает метафору искусство/наука: может ли наука, пусть и экспериментальная, строиться на отношении к предмету исследования?

²² Ср. аналогичную мысль, мелькнувшую у Платона Краснова: Чехов «изображает жизнь такою, какое впечатление она производит на каждого из нас», а это впечатление отдельных, несвязанных моментов. Затем, пытаясь в полном соответствии с эстетической идеологией (в хорошей литературе форма должна быть порождением содержания) оправдать Чехова, Краснов объясняет, что такой взгляд на мир только и мог воплотиться в коротком рассказе. Оставалось сказать только слово «импрессионизм».

²³ Реальное воплощение этой установки — в третьей манере чеховского повествования (см.: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 88—138).

Больше всего теория эксперимента, выдвинутая Овсянико-Куликовским на материале чеховских текстов, соответствует научному методу самого Овсянико-Куликовского. То, чем он занимается, например, в «Истории русской интеллигенции», как и раз и можно с полным правом назвать «выделением гомогенных черт реальности», причем под реальностью и понимается смешение в понятии «мир» текстуальных и социофизических референтов. Понимание Овсянико-Куликовским Чехова оказывается типологически сходным с пониманием большинства критиков. Ученый видит в Чехове подобного себе ученого.

PRO: ПОЭЗИЯ

Статьи трех поэтов, включенные в сборник, представляют три ключевых момента развития постреалистической литературы: первые ростки символизма или «предсимволизм» (дебютная статья Мережковского 1888 г.); начало и пик символистской авторефлексии (статьи Белого 1904 и 1907 гг.); время манифестов исторического авангарда (юбилейно-эпатажная статья Маяковского 1914 г.). В каждый из этих моментов им оказался нужен Чехов, все три раза он был признан «своим», — но по-разному.

Мережковский видит в Чехове то, чем он сам хотел бы стать. Его работа выдает стремление раннего символизма не столько к революционному сокрушению предшествующей культуры, сколько к синтезу противоположностей. Он усматривает у Чехова равноправие природы и человека, — что скоро станет общим местом критики — и принимает его за искомый им самим синтез романтизма и реализма. Через пять лет в книге «О причинах упадка и о новых течениях в русской литературе» Мережковский объявляет, что символизм существовал до символизма во всех талантливых произведениях прошлого. К главным достоинствам Чехова Мережковский относит передающееся читателю чувство неопределенности, недосказанности, близкое воздействию музыки. Это «хорошая» неопределенность, — но тут же возникает упрек в «плохой» — в бесплотности чеховских героев-мечтателей: «Остается жалеть, что г-н Чехов обрисовал его <Савку из «Агафьи». — А. С.>чересчур эскизными, легкими штрихами, что он не развил этого интересного типа, не прибавил побольше реальных, бытовых черт в его биографию и характер, не превратил поэтического силуэта на фоне зари в живого человека», «фигура монаха Николая походит на один из неуловимых образов почти без контуров, но с понятным, знакомым выражением, которые проносятся перед глазами во время музыки», герои Чехова «никогда не бывают безлич-

ными, но автор изображает их чересчур уж внешними, акварельными чертами». Эти замечания дословно совпадают с тем, в чем будут потом попрекать Мережковского-романиста: его герои бесплотны, идеальны, не касаются земли. Начинающий поэт хочет увидеть свое будущее, и в чеховском зеркале оно действительно отражается — и с хорошей, и с дурной стороны.

О той же принципиальной неопределенности объекта художественной деятельности говорят, в сущности, и статьи Белого. Разницу между «школой Брюсова» (т. е. младшим символизмом) и Чеховым Белый определяет следующим образом. Символисты переходят «от символа-переживания к образу-модели». То есть создают объективный коррелят²⁴ чувства, референт для них — только подсобное средство выражения. Поэтому вещь никогда не реальна до конца, неопределенна. Чехов, наоборот, «исходя из реального образа, утончая и изучая самый образ видимости... указывает нам на то, что образ этот, в сущности, сквозной». То есть, подход Чехова (что бы ни значило слово «истончать» — антропоморфизировать, лиризовать, поместить в парадоксальный контекст) тоже доказывает, что вещь как бы не вполне реальна. Но выхода ТУДА, в трансцендентное, Чехов не дает, не знает. В терминах перевода ту же мысль можно сформулировать так: символисты переводят чувства, вызываемые запредельными сущностями, на предметный язык, язык вещей, язык трех измерений. Чехов же только знает, что мир данностей, и человеческий язык недостаточен, и потому во всем, что он говорит, чувствуется подтекст или возможность другого кода. Но что значит сообщение на самом деле, он не знает. Таким образом, и символизм, и Чехов говорят о неопределенности объекта. Только для Чехова неопределенна (неизвестна, страшна, парадоксальна) действительность, а для символистов — ТОТ МИР, который они никогда не умели назвать, потому что он и есть главный неопределенный объект. Зеркальность здесь достаточно ясна, хотя надо отдать должное Белому: он — один из немногих, кто удержался от полного отождествления — позитивного или негативного — с Чеховым. По Белому, Чехов и символисты как бы приближаются к одной цели с разных сторон, но никогда не совпадают.

А вот доказывать «зеркальность» статьи Маяковского — просто излишне. У футуристов не было никаких «статей», кроме манифестов, любое мнение о других обличивалось утверждением собственной программы. Маяковский выступает против гуманизма и pragmatизма (моральной пользы) как принудительных эстетиче-

²⁴ В сущности, это понятие, введенное Т. С. Элиотом несколько лет спустя, уже подразумевается в статье Белого о Чехове.

ских критериев. Против абсолютизации содержания, которое для него, как потом и для ранних формалистов, есть только повод для словесного творчества, мотивировка, которая определяется формой и в целом неважна. В одной фразе он намечает и телеологическую историю литературы: «Изменения отношения слова к предмету, от слова как цифры, как точного обозначения предмета к слову — символу и к слову — самоцели», то есть от реалистической референции — к символическому размытому означаемому — и дальше к телосу-футуризму, чистому означающему. Этот процесс, разумеется, воспринимается как освободительный. Все это гораздо лучше выражено другими — футуристами и формалистами — и до, и после Маяковского. Неожиданно только одно — проекция этой парадигмы на чеховские тексты. Маяковский находит следующие точки схождения: «Чехов внес в литературу грубые имена грубых вещей... Чехов — автор разночинцев... Все произведения Чехова — это разрешение только словесных задач». Чехов отразил социальную и, соответственно, языковую дифференцию, его слово не описательно, а экспрессивно, в пределе — самоценно, независимо от рефераента. Дело здесь даже не в том, что у Лейкина больше прав на все эти достоинства, а в том, что уже самый ранний Чехов последовательно и целенаправленно избавляется от прямой оценки событий и от языковой игры, и колоритный язык остается привилегией только его героев. Поэтому «революционный» подход Маяковского мало отличается от подхода презираемых им замшелых критиков, которые, не задумываясь, приписывали слова любых героев автору, если этого требовала их концепция. Разница только в том, что старая критика приписывала Чехову чужое содержание, а Маяковский — чужую форму. Мнение настоящего «эстета», не менее Маяковского озабоченного обновлением языка, вероятно, гораздо ближе к истине: «...когда я думаю... отстраненно о Чехове, все, что получается — это мешаница, состоящая из ужасающих прозаизмов, затертых эпитетов, повторов, докторов, неубедительных соблазнительниц и т. д.; и тем не менее именно его книги я взял бы с собой в путешествие на другую планету»²⁵.

PRO/CONTRA: ФИЛОСОФИЯ

Не все, что написано о Чехове профессиональными философами, имеет отношение к философии.

²⁵ Nabokov Vladimir. Strong Opinions. N. Y., 1973. P. 286.

«Художественную манеру Чехова можно уподобить скорей всего приемам вдумчивого экспериментатора, который делает один за другим различные опыты в целях полнейшего выяснения занимающего его феномена...», — уже знакомая нам мысль, но высказывает ее не Овсяннико-Куликовский. Это С. Н. Булгаков — недавний ученый-экономист и марксист, а ныне православный философ — пишет о чеховской философии. В свете всего сказанного выше о зеркальности чеховской критики, нетрудно догадаться, что в этой работе художественный метод будет сопоставляться с научным, а философия окажется православной. И действительно, как и для многих его предшественников, для Булгакова наука родственна искусству: «Запросы мыслящего духа остаются одни и те же и у ученого, и у философа, и у художника... Все решают одно: познай самого себя... *искусство есть мышление*, имеющее одну и ту же великую и общечеловеческую тему, мысль человека о самом себе и своей природе». Меняется только представление об объекте познания: теперь им становится, как и у романтиков, не мир, а сам субъект. Поэтому не случайно то, что Булгаков прибегает к невероятному сравнению Чехова с Байроном, рассматривая первого как сниженный вариант романтического разорванного сознания, одновременного чувства омнипотенции и слабости, причем в качестве субъекта выступают не герои, а сам автор. Однако в конечном итоге работа Булгакова оказывается ценной не этими широковещательными и не верифицируемыми заявлениями, а достаточно конкретными социально-экономическими замечаниями о теме капитализма у Чехова. Экономист судит более обоснованно, чем неофит православия.

Подход ученого — прагматическое понимание искусства как особого вида познания — неизбежно должен привести к пониманию искусства как аллегории или наглядного пособия. Так и получается: с одной стороны, Булгаков отрицает иллюстративность искусства, а с другой, ее же и преподносит читателю, только в краской риторической обертке: «мыслителю-художнику иногда яснее открыты вечные вопросы, нежели школьному философи, задыхающемуся в книжной пыли своего кабинета, поэту дано глаголом жечь сердца людей так, как не может и никогда не смеет скромный научный специалист... художник говорит простым и для всех доступным языком, художественные образы находят дорогу к каждому сердцу, между тем как для знакомства с идеями философии и науки, помимо досуга, необходима специальная подготовка».

Православная же тенденция вчитывается Булгаковым в чеховский текст по старым рецептам социологической критики: на место общественной «общей идеи» ставится религиозная, и Чехов рас-

сматривается как автор, который показывал только одно: что жизнь без веры — это ужас и смерть (так же, как для других — жизнь без правильного социального устройства, без мышления, «горения» и любой другой формы служения сверхличному).

Если считать, что философский подход — это только высокая степень обобщений, отсутствие анализа или даже акцентированного пересказа конкретных текстов и поиск прямых авторских деклараций, то тогда не только работа Булгакова, но и почти вся чеховская критика подпадет под эту категорию.

Гораздо более интересной оказалась статья другого философа, прямо противоположная по предпосылкам и выводам.

Работа Льва Шестова о Чехове — большая статья «Творчество из ничего» — не то чтобы забыта современным чеховедением, но упоминается редко и в основном в негативном контексте. Чаще всего цитируется знаменитое: «Упорно, уныло, однообразно в течение всей своей почти 25-летней литературной деятельности Чехов только одно и делал: теми или иными средствами убивал человеческие надежды». Как правило, исследователи замечают, что здесь речь должна бы идти не о надеждах, а об иллюзиях²⁶. До Шестова примерно то же писал Вениамин Альбов²⁷. С его точки зрения, главная тема Чехова — «как неустойчива, обманчива, иллюзорна идеальная сторона человеческой жизни... как этот культурный налет быстро сползает с человека, под влиянием таких ничтожных обстоятельств, как болезнь, страх смерти». Но пытаясь далее определить отношение Чехова к этой теме, Альбов начал говорить то же, что и многие другие: о великом чеховском сострадании к людям и тоске по общей идее. В результате «тонкий культурный налет» становился все-таки главной ценностью чеховского мира. У Шестова же ни о какой жалости нет ни слова. Более того, для самого Шестова выражение «убийство надежд» не несло отрицательной оценки. Наоборот, только эта черта чеховского творчества позволяла считать Чехова единственным современным писателем, который говорит правду не по принуждению «идеи», а по своей свободной воле²⁸. Заглавие статьи о Чехове прямо соотносится с принципиальным положением из «Апофеоза беспочвенности»: «Всякое творение есть творение из ничего»²⁹.

²⁶ См.: Катаев В.Б. Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., 1979. С. 217; Сухих И.Н. Проблемы поэтики Чехова. Л., 1987. С. 157.

²⁷ Именно эту статью сам Чехов выделил из многих других. См.: Примечания.

²⁸ См.: Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Л., 1991. С. 66.

²⁹ Там же. С. 72.

Парадоксальная, ни на кого не похожая интерпретация Шестова тоже «зеркальна», и ее не понять, если не поставить статью о Чехове в контекст всей шестовской философии. По-видимому, самым точным ее определением будет все-таки термин «иррационализм». И в ранних, и в поздних его трудах центральной, как правило, оказывается оппозиция «Умозрение/Откровение». Умозрение (или «Разум»), то есть рациональное мышление, логика, закон причинности, наука, законченные философские системы, включающие в себя и этику, — есть то, что отрицается Шестовым из сочинения в сочинение с огромной энергией. При этом весь аппарат категорий и процессов, выработанных Разумом, по Шестову, представляет собой только реакцию на власть объективных законов мироздания — Необходимости (Ананке). Божественное Откровение, ставшее центром философии Шестова в поздний период, с обретением «почвы», остается практически не определено, может быть, неопределимо. Известен только путь к нему — через преодоление самоочевидностей, власти Необходимости. Уже в ранних работах Шестов осознавал, что это возможно только в предельной, трагической ситуации, «ситуации отчаяния».

Утверждая примат иррационального, Шестов словно стремится убить рационализм в самом изложении мыслей. Он отказывается пользоваться аппаратом посылок и следствий и строит огромные замки из «ничего» — из парадоксов и голого отрицания. Это приводило к тому, что не только материалисты, которым и спорить здесь было не с чем, но иногда даже религиозные философы отказывали шестовской философии в самостоятельной ценности. Тот же С. Н. Булгаков в статье, написанной сразу после смерти философа, замечал: «Философия Шестова представляет собой чистейший рационализм, только с отрицательным коэффициентом, с минусом... Если бы не было этой критики <то есть критики рационализма. — А. С.>, то ей просто нечего было бы о себе сказать»³⁰. То же отмечал Н. А. Бердяев: «Ясно было, против чего он ведет борьбу. Положительная же форма изложения была затруднена»³¹.

Иными словами, можно с некоторым неизбежным огрублением сказать, что квинтэссенция философии Шестова — это чистое отрицание любых рациональных идей, и прежде всего законченных «мировоззрений», претендующих на всеобщность и обязательность, — полная противоположность критике, науке и философии,

³⁰ Булгаков С. Н. Некоторые черты религиозного мировоззрения Л. Шестова // Современные записки. Париж. 1939. № 68.

³¹ Бердяев Н. А. Основная идея Л. Шестова // Шестов Л. Умозрение и Откровение. Париж, 1964. С. 8.

составившей основу данного сборника. А в чем состоит квинтэссенция творчества Чехова, с точки зрения Шестова? В том, что Чехов «заранее, вперед, отверг все возможные утешения, метафизические и позитивные». Путь Чехова — путь эманципации от идей, и именно это значительно и интересно, считает Шестов. Среди героев Чехова Шестова интересуют прежде всего те, кто попал в «ситуацию отчаяния» и вынужден «творить из ничего»: профессор Николай Степанович, Иванов, Лаевский, Войницкий, Коврин. Понятие «творчество из ничего» подразумевает необходимость жить, думать, чувствовать и действовать человеку, полностью разочарованному в тех рациональных идеях, которые раньше определяли его существование. Состояние это, по Шестову, «патологично», но оно дает человеку духовные преимущества и способно сделать его едва ли не гением. И сам Чехов, по мысли Шестова, находился в этой ситуации, но не умер, подобно, Иванову, а продолжал жить, став «кладоискателем», то есть искателем чуда. Таким образом, обращение Шестова к Чехову не случайно: в чеховском творчестве он находит оба основных элемента своей философии: отвержение рационального и поиск чудесного, но только в эстетической сфере, через героев.

Вчитавшись в чеховские тексты, нетрудно найти подтверждение этим мыслям Шестова. Вот герой «Скучной истории» после вопроса Кати: «Что же мне делать?» рассуждает: «Легко сказать “трудись” или “раздай свое имущество бедным” или “познай самого себя” и потому, что это легко сказать, я не знаю, что ответить». Действительно, это позиция человека, вынужденного «творить из ничего»: герой отрицает все утешения — позитивные («трудись») и метафизические («раздай свое имущество бедным» — Евангелие, «познай самого себя» — формула сократической философии). Примеры можно умножить; ясно, что Шестовым замечен и выделен важный аспект «подачи» гносеологической темы у Чехова, явно напоминающий соответствующие построения самого философа. Но видеть в чеховских рассказах «эстетического двойника» шестовской философии вряд ли возможно. Здесь не совпадают сами границы гносеологических сфер исследования.

Для Шестова Необходимость властвует, во-первых, над двумя из трех основных ипостасей человеческого существования — социальной и антропологической. Его иррационализм выступает против абсолютизирования жесткой социальной детерминации и общечеловеческих бед (неизбежности старения, смерти, незащищенности человека перед лицом гибельной случайности и т. д.). А во-вторых, Шестов выступает вообще против объективных законов мироздания, включая, скажем, законы физические. Ему враждеб-

на «любая естественная связь явлений, не допускающая чуда и отнимающая достоверность у священного предания»³².

По-видимому, здесь Шестов только в первом отношении может оказаться близок к Чехову, который сумел неимоверно расширить «по горизонтали» область изображаемых социальных (в широком смысле) противоречий и углубить их «по вертикали» до общечеловеческих. В чеховских произведениях Необходимость может быть сведена к понятию общепринятой «нормы», и тогда исходному шестовскому инварианту отрицаемого рацио будет соответствовать «ненормальность нормального» (Г. А. Бялый³³) с его вариантами. Отрицания науки, прогресса, этики как таковой у Чехова, конечно, нет. Но зато у Чехова есть то, что отсутствует у Шестова: понимание взаимной обратимости рационального и иррационального. Герои Чехова, поступая «разумно» со своей точки зрения, сплошь и рядом совершают поступки бессмысленные с других, чуждых им точек зрения. Это касается не только героев, одержимых идеей (Лида Волчанинова, Коврин и др.), но и героев «бессознательных». Вспомним письмо из рассказа «На святках», написанное «самой пошлостью». В этом письме пересказывается военный устав, и это мотивировано в тексте:

«— Чем твой зять там занимается? — спросил Егор.

— Он из солдат, батюшка, тебе известно, — ответил слабым голосом старик. — В одно время с тобой со службы пришел. <...>

Егор подумал немного и стал быстро писать».

Поступок даже такого героя субъективно осмыслен: очевидно, с его точки зрения «разумно» напомнить другому солдату об уставе. Но в контексте это становится бессмысленным до абсурда. И тем не менее письмо выполнило свою функцию: до Ефимы доходит эмоциональный импульс сострадания, бессмыслица не помешала смыслу. Взаимные переходы «разумного» в «неразумное» и обратно часто оказываются связаны с темой некоммуникабельности. Эта иррационалистская тема всегда осложнена у Чехова тем, что каждому из субъектов неудавшейся коммуникации были изначально присущи вполне рациональные намерения.

Что же касается рефлектирующих центральных героев, попадающих в «ситуацию отчаяния», то их иррациональные действия, как правило, не имеют последствий. Так происходит после «воро-бьиной ночи» Николая Степановича, после выстрела Войницкого

³² Шестов Л. Умозрение и Откровение. С. 190.

³³ См.: Бялый Г.А. Русский реализм конца XIX века. Л., 1973. С. 19—22.

и во многих других случаях³⁴. Отчаянный порыв сменяется подавленностью и безразличием. Наверное, отсюда эпиграф из Бодлера в статье Шестова о Чехове: «Покойся, мое сердце, спи сном бессловесной твари».

Шестов, по-видимому, чувствовал, что чеховские тексты шире его интерпретации. Это доказывается тем, что именно по отношению к ним появляются такие строки: «Есть в мире какая-то непобедимая сила, давящая и уродующая человека — это ясно до осознанности. Малейшая неосторожность, и самый малый, как и самый великий, становится ее жертвой. Обманывать себя можно только понаслышке. Но кто однажды побывал в железных лапах необходимости, тот навсегда утратил вкус к идеалистическим самообольщению». Шестов чаще пользовался другой метафорой для Необходимости, взятой из «Записок из подполья», — Стена, неподвижное, непреодолимое препятствие. Здесь же она именуется «непобедимой силой, давящей и уродующей человека», то есть одушевляется, наделяется способностью к действию. И, как ни странно, в текстах Чехова — тех, которые Шестов не разбирал и вряд ли заметил — находятся точные параллели к этому образу. Такова «невидимая гнетущая сила», которая сковывает природу в «Степи»; такова явная метафора Необходимости — «спокойное зеленое чудовище», стремящееся поглотить жизнь Веры Кардиной («В родном углу»); такова «неизвестная таинственная сила», создавшая алогичный мир рассказа «Случай из практики». Неадекватная во многих отношениях интерпретация Шестова неожиданно затрагивает глубинные пласты чеховского мира.

Видимо, это не случайно. Шестов почувствовал поглощенность Чехова проблемой человеческого познания, и именно это позволило ему искать «в чеховских писаниях критериум наиболее незыблемых истин и предпосылок нашего познания».

Но было и другое сходство двух авторов — в самом типе мышления, который можно назвать «дискретно-парадоксальным». Лев Шестов мыслил законченными в своей парадоксальности фрагментами. Господствовавшее при этом отрицание было подчинено задаче «не успокаивать, а смущать людей»³⁵. Отрицая самоочевидное, Шестов обращался к самым разным областям познания, и неизбежно больше задавал вопросов, чем давал ответов. Лучшей философской параллели множественности чеховских рассказов трудно подобрать. Оба будто стремятся на как можно более широком материале выразить не столько рациональное «мировоззрение»,

³⁴ См. об этом: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 213—214.

³⁵ Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. С. 52.

сколько иррациональное мироощущение, допускающее множество «правд». В «Апофеозе беспочвенности», который писался параллельно с «Творчеством из ничего», Шестов провозгласил, что величайшим заблуждением человечества до сих пор была презумпция единственности истины. Он утверждал множественность истин — метафизических и эмпирических. И эти истины открываются только отдельным индивидуальностям — людям в их личной ипостаси. «Истин столько же, сколько людей на свете»³⁶.

Здесь предельно абстрактный Шестов смыкается с предельно конкретным Чеховым. Философию Шестова многие не принимали, но никто не отрицал его чисто литературного дарования. Шестов всякую мысль воспринимал как высказанную кем-то, он мыслил образами героев, не отрывая при этом философии от личности философа. Его герои наделялись своеобразными «речевыми партиями», которые варьировались из книги в книгу: «упражнение в смерти» Платона, «самое важное» Плотина, «любовь к судьбе» Ницше, «только верою» Лютера и т. д. Речевые партии складывались в бесконечную бессюжетную драму познания — лучший в философии аналог чеховской драматургии. Правда, в отличие от чеховского, в шестовском мире в поздний период появляется центр, к которому все стремится, — Бог, делающий невозможное возможным. Но это своевольный Бог, слишком похожий на человека. «Бог, поскольку он не может ничем определить индивидуальное волеизъявление или придать ему смысл, не может и ограничить волю личности»³⁷, — отмечает Р. А. Гальцева. Бог в качестве героя — такое, конечно, невозможно в чеховском мире. Но все же функция шестовского Бога здесь присутствует — в виде тех самых надежд, убийцей которых Шестов считал Чехова. Есть у Чехова «гармонические» фрагменты, когда отчаявшиеся герои все же надеются. Таковы финалы «Дамы с собачкой», «Дяди Вани», «Трех сестер» и целый ряд других эпизодов. В этой отчаянной надежде на осуществление невозможного и заключено самое глубокое родство писателя и философа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: ПРОБЛЕМА ГРАНИЦЫ

Какова же природа текста, в котором находят себя столь разные читатели? Для того чтобы ответить на этот вопрос, надо учсть то обстоятельство, что читатели были не просто разными по личным

³⁶ Там же. С. 165.

³⁷ Гальцева Р. А. Очерки русской утопической мысли XX века. М., 1992. С. 109.

вкусам, — их пристрастия определялись тяготением к полярным культурным парадигмам: реалистической, принадлежащей к «первичным» стилям, и символистской, принадлежащей ко «вторичным»³⁸. Й.-Р. Дёинг и И. П. Смирнов, развившие в свое время это лихачевское противопоставление³⁹ (восходящее, в свою очередь, к Вёльфлину и Жирмунскому), в качестве глобальных оппозиций сменяющих друг друга систем называют следующие. Вторичным стилям (романтизм, символизм) свойственно рассматривать мир как текст, свое как чужое, осмысливать объект в качестве субъекта познания, возводить природу в ранг культуры. Первичные (реализм, авангард), наоборот, воспринимают текст как часть мира, продолжение фактической действительности; чужое как свое, субъект осмысливается в качестве объекта познания, культура возводится в ранг природы. Понятно, что текст, который может стать своим и для тех, и других, должен находиться «вне стилей», то есть либо не поддаваться описанию с помощью этих предельно широких оппозиций, либо вбирать в себя черты обоих, и потому быть парадоксальным *a fortiori*. Первое, по-видимому, невозможно, второе — вполне вероятно для переходных авторов. Чеховская поэтика одновременно создает эффект реальности и разрушает всякую структурность. Разомкнутость, открытость начал и концов, тотальная случайность, отсутствие иерархии и ослабление каузальности лишают мир той упорядоченности и целенаправленности, которую предполагают оба стиля, отождествляя мир и текст. Субъектно-объектные отношения усложняются сходным образом, особенно в поздний период чеховского творчества, когда безоценочное повествование вбирает в себя множество точек зрения героев, каждый из которых по-своему прав и не прав. Приемы олицетворения и лиризация парадоксальным образом сочетаются с эффектом реальности: говоря словами Белого, Чехов «истончает» реальность, вызывает ощущение присутствия иного смысла, то есть текстуализирует свой мир, но никогда не называет его значения. Изображенное становится не миром и не текстом или тем и другим одновременно — отсюда голоса осуждения или, наоборот, восхищения, которые раздаются с обеих сторон границы, на которой стоит Чехов.



³⁸ Если принять во внимание статью Маяковского, то можно говорить и о постсимволизме, который тоже относится к первичным стилям.

³⁹ См.: Дёинг Й.-Р., Смирнов И. П. Реализм: диахронический подход // Russian Literature. VIII—1. January 1980. С. 1—40.