



И. Н. СУХИХ

Сказавшие «Э!»

Современники читают Чехова

- Э! — говорю я Петру Ивановичу...
- Нет, Петр Иванович, это я сказал «э!».
- Сначала вы сказали, а потом и я сказал.
- «Э!» — сказали мы с Петром Ивановичем.

Гоголь

Вычеркните из каждой книги всю критику, все комментарии. Перестаньте хоть на время читать то, что пишут живые о мертвых; читайте то, что писали о живых давно умершие люди.

Честертон

Книгу, которую держит в руках читатель, пришлось ждать девяносто пять лет. А. П. Чехов умер в 1904 году. Через три года гимназический методист В. Покровский выпустил тысячестраничную антологию «А. П. Чехов. Его жизнь и сочинения»¹, включающую более сотни статей и рецензий современников писателя. В ней, конечно, не было ни вступительной статьи, ни комментария, да и некоторые работы были разрезаны на части и опубликованы под придуманными самим составителем заглавиями.

¹ См.: *Покровский В. И.* Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных статей. М., 1907. 1062 с. Ср. также аналогичные, но уступающие антологии Покровского по объему и качеству издания: *Лысков И. П.* Чехов в понимании критики (материалы для характеристики его творчества). М., 1905; *Покровский Н. А.* П. Чехов в значении русского писателя-художника. Из критической литературы о Чехове. М., 1906; Юбилейный чеховский сборник / Сост. М. Семенов и М. Тулупов. М., 1910.

Это было своеобразное *pro et contra* начала века.

Потом, в советскую эпоху, в издательской практике распространились сборники «Писатель в русской критике». Проходя не только через строгую идеологическую, но и культурную цензуру (в сборнике «Островский в русской критике», к примеру, отсутствовали статьи А. Григорьева, которые тем не менее пристрасно разбирались в предисловии; в книгу «Роман И. С. Тургенева “Отцы и дети” в русской критике» даже в середине восьмидесятых годов невозможно было включить М. Каткова), они, однако, позволяли услышать голоса современников писателя, увидеть механизм создания репутации классика — и тем самым формировали культурно-историческое сознание.

Чехову не повезло. Том «Чехов в русской критике» никогда не издавался. То ли потому, что среди писавших о нем было много «сомнительных» персонажей (эмигрантов, религиозных философов), то ли оттого, что современники наговорили много сомнительного, неправильного (а будущего классика нужно критиковать только правильно).

Только теперь, когда Чехов биографически стал писателем века позапрошлого, мы имеем возможность взглянуть на эти разбросанные по страницам старых журналов и сборников, в значительной части не перепечатывавшиеся работы в едином контексте и сравнить *нашего, моего* Чехова с *их* Чеховым². Это сопоставление, кажется, поможет подвергнуть сомнению некоторые культурные мифы. Хотя не исключено, что создаст другие...

ОБИДА НЕПОНИМАНИЯ

« — Как чувствуется известность? Как вы ощущаете то, что вы известны? — Как? Должно быть, никак ... — А если читаете про себя в газетах? — Когда хвалят, приятно, а когда бранят, то потом два дня чувствуешь себя не в духе» («Чайка») ³.

² См. также: Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике. Комментированная антология. 1887—1917. М., 1999. (Далее цитируется в тексте: ТК, с указанием страницы.) В чеховскую эпоху литературная и театральная критики практически автономны; театральная антология ни в чем не совпадает с нашей.

³ Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1978. Т. 13. С. 28. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы, серия писем обозначается «П».

Читать про себя в газетах — до этого еще надо было дожить...

Отношения писателя и критики всегда полны драматизма. В случае Чехова они приобрели какой-то тоскливо-безнадежный характер.

Сначала — испытание невидимостью и пренебрежением. Лет пять-шесть для серьезной критики и читателей Чехов просто не существовал. Да его, собственно и не было. Он был рассеян по многочисленным мелким изданиям и спрятан под еще более многочисленными псевдонимами-масками. (На самом деле он уже *был*, с огромной новаторской юношеской драмой, с ощущением призвания и писательского долга. Но об этом знал только он сам.)

«У меня в Москве сотни знакомых, между ними два десятка пишущих. И я не могу припомнить ни одного, который читал бы меня или видел во мне художника, — ответит он Григоровичу после его знаменитого письма с признанием в Чехове “настоящего таланта” и благословением “написать несколько превосходных истинно художественных произведений”». — В Москве есть так называемый “литературный кружок”: таланты и посредственности всяких возрастов и мастей собираются раз в неделю в кабинете ресторана и прогуливают свои языки. Если пойти мне туда и прочесть хотя кусочек Вашего письма, то мне засмеются в лицо» (П 1, 218).

Через десятилетие в сходном духе будет рассуждать писатель Тригорин (Лев Толстой отметит автобиографическую природу образа). «А в те годы, в молодые, лучшие годы, когда я начинал, мое писательство было одним сплошным мучением. Маленький писатель, особенно когда ему не везет, кажется себе неуклюжим, неловким, лишним, нервы у него напряжены, издерганы; неудержимо бродит он около людей, причастных к литературе и к искусству, непризнанный, никем не замечаемый, боясь прямо и смело глядеть в глаза, точно страстный игрок, у которого нет денег» (13, 29—30).

Когда же писателя замечают, сюжет не исчерпывается, а только начинается.

Письмо Григоровича с похвалами своему таланту и авансам Чехов получил в марте 1886 года. В мае выпустил второй свой сборник «Пестрые рассказы» (первая книга, «Сказки Мельпомены», прошла практически незамеченной). А уже в начале июня прочел первый — анонимный — отзыв в толстом журнале (Северный вестник. 1886. № 6). Для рецензента (им был А. М. Скабичевский) Чехов оказался примером «молодого

свежего таланта», который губит себя «газетной фельетонной работой». «Сперва газетным работникам сопутствует успех, но переутомление берет свое. И газетный писатель начинает повторяться, теряет популярность, и дело кончается тем, что он обращается в выжатый лимон, и подобно выжатому лимону ему приходится в полном забвении умирать где-нибудь под забором, считая себя вполне счастливым, если товарищи пристроят его на счет литературного фонда в одну из городских больниц.

Вот и г-н Чехов — как жалко, что при первом же своем появлении на литературном поприще, он сразу записался в цех газетных клоунов. Надо, впрочем, отдать ему справедливость: в качестве клоуна он держит себя очень скромно и умно в том отношении, что не впадает ни в какие скабрёзности... чужд он и пасквильного элемента, не льстит, одним словом, никаким низменным инстинктам толпы... Но все это еще более усугубляет чувство глубокой жалости тем, что, увешавшись побрякушками шута, он тратит свой талант на пустяки и пишет первое, что придет ему в голову, не раздумывая долго над содержанием своих рассказов, Вообще, книга г-на Чехова, как ни весело ее читать, представляет собой весьма печальное и трагическое зрелище самоубийства молодого таланта, который изводит себя медленной смертью газетного гаерства»⁴.

Рецензия, как можно заметить, была противоречивой. В ней несколько раз повторялись слова «молодой талант», было очевидно сочувствие к несчастным газетным работникам, предупреждение о смерти под забором относилось не столько к Чехову, сколько к типичной судьбе писателя-фельетониста.

Первая реакция Чехова была объективно-сдержанной. «Промою книгу заговорили толстые журналы. “Новь” выругала и мои рассказы назвала бредом сумасшедшего, “Русская мысль” похвалила, “Северный вестник” изобразил мою будущую плачевную судьбу на 2-х страницах, впрочем похвалил...» (Н. А. Лейкину, 30 июля 1886 г; П 1, 255). Позднее он сделает из рецензии Скабичевского сюжет для небольшого рассказа, которым будет пугать и веселить молодых коллег всю жизнь. То, что критик через какое-то время сменит точку зрения и признает у г-на Чехова идеалы, в «Северном вестнике» появятся похвалы новому чеховскому сборнику «В сумерках», Чехов вскоре отдаст туда свою «Степь» — уже ничего не изме-

⁴ Цит. по: *Соболев Ю.* Чехов. Статьи, материалы, библиография. М., 1930. С. 258.

нит. Скабичевский станет его личным профессором Серебряковым.

«Я Скабичевского никогда не читаю. Мне попалась недавно в руки его “История новейшей литературы”; я прочел кусочек и бросил — не понравилось. Не понимаю, для чего все это пишется. Скабичевский и К° — это мученики, взявшие на себя добровольно подвиг ходить по улицам и кричать: “Сапожник Иванов шьет сапоги дурно!” и “Столяр Семенов делает столы хорошо!” Кому это нужно? Сапоги и столы от этого не станут лучше... Вообще труд этих господ, живущих паразитарно около чужого труда и в зависимости от него, представляется мне сплошным недоразумением. Что же касается того, что Вас обругали, то это ничего. Чем раньше Вас обстреляют, тем лучше», — успокаивает он молодого писателя (Ф. А. Червинскому, 2 июля 1891 г.; П 4, 245—246).

«Критики похожи на слепней, которые мешают лошади пахать землю, — объяснял он Горькому уже в конце девяностых годов. — Я двадцать пять лет читаю критики на мои рассказы, а ни одного ценного указания не помню, ни одного доброго совета не слышал. Только однажды Скабичевский произвел на меня впечатление, он написал, что я умру в пьяном виде под забором...»⁵ Сходный сюжет о близоруком критике-пророке Чехов расскажет и Бунину, и Миролубову⁶.

И все же, когда Скабичевский отмечал 35-летие своей деятельности на литературно-критическом поприще, он получил и сухое чеховское письмо-поздравление.

«Многоуважаемый Александр Михайлович!

Весь март я провел в Крыму и только из газет узнал о Вашем юбилее — и потому не прислал Вам своевременно приветственной телеграммы. Я не знаком с вами лично, тем легче Вы могли не заметить моего отсутствия на юбилее, но меня беспокоит мысль, что я поступил дурно. Как бы ни было, простите мне невольную неряшливость и не откажите принять мое запоздалое поздравление. Желаю Вам жить еще много лет.

Искренне и глубоко Вас уважающий Антон Чехов» (7 апреля 1894 г.; П 5, 286).

Ответа на него, кажется, не последовало.

Сюжет «Скабичевский» интересен не потому, что критик «не угадал» судьбы писателя. Чехова удивляла и возмущала

⁵ А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 446.

⁶ Там же. С. 494; *Гитович Н. И.* Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М., 1955. С. 746.

не отрицательная оценка сама по себе, а критическое непонимание и высокомерие.

«Протопопова я не люблю: это рассуждающий, тянувший жилы из своего мозга, иногда справедливый, но сухой и бессердечный человек. Лично я с ним не знаком и никогда его не видел; он писал обо мне часто, но я ни разу не читал. Я не журналист: у меня физическое отвращение к брани, направленной к кому бы то ни было; говорю — физическое, потому что после чтения Протопопова, Жителя, Буренина и прочих судей человечества у меня остается во рту вкус ржавчины, и день мой бывает испорчен... Ведь это не критика, не мировоззрение, а ненависть, животная ненасытная злоба. Зачем Скабичевский ругается? Зачем этот тон, точно судят они не о художниках и писателях, а об арестантах? Я не могу и не могу» (А. С. Суворину, 24 февраля 1893 г.; П 5, 173).

Положительные отзывы Чехов тоже проверяет по какой-то невидимой эстетической и нравственной шкале. «Читал сегодня Аристархова (псевдоним А. И. Введенского. — И. С.) в “Русских ведомостях”. Какое лакейство перед именами, и какое отечески-снисходительное бормотанье, когда дело касается начинающих! Все эти критики — и подхалимы, и трусы: они боятся и хвалить, и бранить, а кружатся в какой-то жалкой середине. А главное, не верят себе... Моя “Степь” утомила его, но разве он сознается в этом, если другие кричат: “талант! талант!”» (А. Н. Плещееву, 31 марта 1888 г.; П 2, 225—226).

«Для молодежи полезнее писать критику, чем стихи. Мережковский пишет гладко и молодо, но на каждой странице он трусит, делает оговорки и идет на уступки — это признак, что он сам не уяснил себе вопроса... Меня он величает поэтом, мои рассказы — новеллами, моих героев — неудачниками, значит, дует в рутину. Пора бы бросить неудачников, лишних людей и проч. и придумать что-нибудь свое» (А. С. Суворину, 3 ноября 1888 г.; П 3, 54).

И в то же время любой намек на оригинальную мысль, попытка понимания вызывают благодарную реакцию и у молодого автора трех сборников, только что закончившего «Степь», и у маститого писателя, издавшего собрание сочинений, обласканного Толстым и другими знаменитостями, ставшего учителем для новых молодых. Прочитав частное письмо П. Н. Островского (брата драматурга) по поводу «Степи» с подробным разбором, тонкими наблюдениями и существенными замечаниями («Впечатление это оказалось довольно сложным: к испытанному мною чувству живого удовольствия примешива-

лась также и некоторая досада... В рассказе нет внутренней организации, которая определила бы всему надлежащее место и меру...»), Чехов собрался поехать к автору, чтобы убедить его переработать письмо в статью и выпустить ее отдельной брошюрой: «Быть может, ему понравится моя мысль, что в наше время, когда литература попала в плен двенадцати тысяч лжеучений, партизанская, иррегулярная критика была бы далеко не лишней. Не захочет ли он, минуя журналы и газеты, выскочить из засады и налететь наскаком, по-казацки?» (А. Н. Плещееву, 6 марта 1888 г.; П 2, 211).

Даже за год до смерти он живо откликнется на статью В. Альбова: «...я прочел статью Альбова — с большим удовольствием. Раньше мне не приходилось читать Альбова, хотелось бы знать, кто он такой, начинающий ли писатель, или уже издававший виды» (Ф. Д. Батюшкову, 11 января 1903 г.; П 11, 121).

«Без театра нельзя», — веско роняет Сорин в «Чайке» (13, 8). Для Чехова, литератора до мозга костей, нелюбимая и непонятливая критика тем не менее остается постоянным раздражителем, наркотиком, индикатором, по которому проверяется творческое самочувствие в разные периоды жизни.

«Надо Вам сказать, что в Петербурге я теперь самый модный писатель. Это видно из газет и журналов, которые в конце 1886 года занимались мной. Трепали на все лады мое имя и превозносили меня паче заслуг. Следствием такого роста моей литературной репутации является изобилие заказов и приглашений, а вслед за оными — усиленный труд и утомление. Работа у меня нервная, волнующая, требующая напряжения... Она публична и ответственна, что делает ее вдвое тяжелее... Каждый газетный отзыв обо мне волнует меня и мою семью... (М. Е. Чехову, 18 января 1887 г.; П 2, 16). И дальше — разбор некоторых столичных откликов, в том числе статьи Л. Е. Оболенского «Чехов и Короленко».

«Рецензии о себе я читаю почти ежедневно и привык к ним, как Вы, должно быть, уже привыкли к шуму дождя» (М. В. Киселевой, 28 сентября 1887 г.; П 2, 121—122).

«...ни с того, ни с сего, вот уже два года я разлюбил видеть свои произведения в печати, оравнодушел к рецензиям, к разговорам о литературе, к сплетням, успехам, неудачам, к большому гонорару — одним словом, стал дурак дураком. В душе какой-то застой» (А. С. Суворину, 4 мая 1889 г.; П 3, 203—204).

«У меня репетиции, постановка пьесы, бесконечные разговоры. Корректуры — и даже по ночам мне снится, что меня

женят на нелюбимой женщине и ругают меня в газетах» (В. Н. Семенковичу. 13 октября 1896 г.; П 6, 194).

«Лавров и Гольцев настояли на том, чтобы “Чайка” печаталась в “Русской мысли” — и теперь начнет хлестать меня литературная критика. А это противно, точно в холодную лужу лезешь» (Вл. И. Немировичу-Данченко, 20 ноября 1896 г.; П 6, 231).

Читает Чехов, особенно в конце 1880-х — начале 1890-х годов, почти все, что печатается о нем в столичных газетах и журналах. Позднее это становится невозможным: отзывов оказывается слишком много. Парадоксально, что его мимолетные эпистолярные отклики-реакции, как правило, полемические и иронические, перемежаются развернутыми лирическими программами-образами идеальных взаимоотношений писателя и критика.

«Эх, если б у нас была путевая критика!» (А. Н. Плещееву, 5 февраля 1888 г.; П 2, 191).

«Критики нет. Дующий в шаблон Татищев, осел Михневич и равнодушный Буренин — вот и вся российская критическая сила. А писать для этой силы не стоит, как не стоит давать нюхать цветы тому, у кого насморк. Бывают минуты, когда я положительно падаю духом. Для кого и для чего я пишу?.. Будь же у нас критика, тогда бы я знал, что я составляю материал — хороший или дурной, все равно, — что для людей, посвятивших себя изучению жизни, я так же нужен, как для астронома звезда. И я бы тогда старался работать и знал бы, для чего работаю... Исчезла бесследно масса племен, религий, языков, культур — исчезла потому, что не было историков и биологов. Так исчезает на наших глазах масса жизней и произведений искусств, благодаря полному отсутствию критики. Скажут, что критике у нас нечего делать, что все современные произведения ничтожны и плохи. Но это узкий взгляд. Жизнь изучается не по одним только плюсам, но и минусам. Одно убеждение, что восьмидесятые годы не дали ни одного писателя, может послужить материалом для пяти толстых томов» (А. С. Суворину, 23 декабря 1888 г.; П 3, 98—99).

«Надоела мне критика. Когда я читаю критику, то прихожу в некоторый ужас: неужели на земном шаре так мало умных людей, что даже критики писать некому? Удивительно все глупо, мелко и лично до пошлости... Мне даже начинает временами казаться, что критики у нас оттого нет, что она не нужна, как не нужна беллетристика (современная, конечно)» (А. Н. Плещееву, 9 апреля 1889 г.; П 3, 187).

«Да, Вы правы, душе моей нужен бальзам. Я бы теперь с удовольствием и даже с радостью прочел что-нибудь серьезное не о себе только, а вообще. Я тоскую по серьезном чтении, и вся критика российская последнего времени не питает меня. А только раздражает. Я бы с восторгом прочел что-нибудь новое о Пушкине или Толстом — это было бы бальзамом для праздного ума моего...» (А. С. Суворину. 10 мая 1891 г.; П 4, 226).

Идеального критика или хотя бы просто *своего* критика среди современников Чехов так и не обнаружил, пытаясь увидеть его черты то в Мережковском, то в Альбове, то вылепить его из П. Островского. Однако он удержался от искушения самому стать астрономом, изучающим другие литературные звезды.

В собраниях сочинений большинства классиков XIX века (Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский, Тургенев, Салтыков-Щедрин) критические и эстетические опыты составляют увесистый том или даже тома. Лишь Лермонтов, кажется, просто не успел написать свой критический том. Чехов, перепробовавший, по его словам, все жанры, «кроме стихов и доносов», последовательно отвергал все провокации в таком роде. «Мне уже писал К. Д. Бальмонт насчет статьи о Пушкине, и я ответил ему, что вообще я никогда не писал и не пишу статей», — отвечал он на настойчивое предложение написать что-то к пушкинскому юбилею (В. Н. Аргутиновскому-Долгорукову, 20 мая 1899 г.; П 8, 183). Несколько театральных рецензий, которыми он согрешил в юности — не в счет.

Однако на самом деле он был тонким и пронизательным *критиком без критики*, предпочитавшим излагать свои идеи, оценки и наблюдения в частном порядке, в письмах и разговорах (потом записанных мемуаристами). Том «Чехов о литературе» все-таки существует, и он вполне сопоставим с соответствующими критическими томами Пушкина или Тургенева.

Чехов — вполне в духе классической традиции — понимал, что творчество без диалога, литература без «провиденциального собеседника» (Мандельштам) — невозможны. «Пишу это тебе как читатель, имеющий определенный вкус. Пишу потому также, чтобы ты, пиша, не чувствовал себя одиноким. Одиночество в творчестве — тяжелая штука. Лучше плохая критика, чем ничего... Не так ли?» (Ал. П. Чехову, 10 мая 1886 г.; П 1, 242).

Обида непонимания (так ему казалось) не заслоняла для Чехова объективной закономерности. «...Как ни думайте, лучшей полиции не изобретете для литературы, как критика и собственная совесть авторов. Ведь с сотворения мира изобрета-

ют, но лучшего ничего не изобрели...» (М. В. Киселевой, 14 января 1887 г.; П 2, 12).

Степь в его повести тоскливо и безнадежно призывает певца, иначе ее богатство и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные.

Певец жаждет понимания и отклика: только это позволяет ему преодолевать одиночество за письменным столом и отвечать на постоянный вопрос «зачем?».

Критик-астроном смотрит на звезды и спасает от забвения жизни и произведения искусства.

РАЗМЫШЛЕНИЯ О МЕТОДЕ

Чехов, впрочем, говорил о задачах критики не только метафорически. Рядом, в соседних письмах у него возникают размышления о методе, достаточно четкие формулировки задач и принципов искомой критики.

В подробной «рецензии» на рецензию Мережковского он противопоставляет ссылкам молодого критика на науку и законы природы и апелляциям Боборыкина к физиологии творчества свою программу настоящего исследования. «Для тех, кого томит научный метод, кому Бог дал редкий талант научно мыслить, по моему мнению, есть единственный выход — философия творчества. Можно собрать в кучу все лучшее, созданное художниками во все века, и, пользуясь научным методом, уловить то общее, что делает их похожими друг на друга и что обуславливает их ценность. Это общее и будет законом. У произведений, которые зовутся бессмертными, общего очень много; если из каждого из них выкинуть это *общее*, то произведение утратит свою цену и прелесть. Значит, это *общее* необходимо и составляет *conditio sine qua non* (непрерывное условие. — *И. С.*) всякого произведения, претендующего на бессмертие» (А. С. Суворину, 3 ноября 1888 г.; П 3, 54).

Упомянутое письмо П. Н. Островского по поводу «Степи» рассматривается как порождающая модель настоящей критической статьи. «1) оно, если смотреть на него как на критическую статейку, написано с чувством, с толком. С расстановкой, как хороший дельный рапорт; в нем я не нашел ни одного жалкого слова, чем оно резко отличается от обычных критических фельетонов, всегда поросших предисловиями и жалкими словами, как заброшенный пруд водорослями; 2) оно до крайности понятно; сразу видно, чего хочет человек; 3) оно

свободно от мудрствований об атавизме, паки бытии и проч., просто и холодно трактует об элементарных вещах. Как хороший учебник, старается быть точным и т. д., и т. д. — всего не сочтешь...» (А. Н. Плещееву, 6 марта 1888 г.; П 2, 210).

Движение шло и в обратном направлении. В некоторых статьях (правда, тех, которые Чехов прочитать уже не смог) критики сопровождали свои суждения развернутыми методологическими фрагментами, попытками построения критической типологии.

Неведомский выделяет два основных типа критики: публицистическую, использующую литературу как материал для суждений о жизни (Добролюбов, Писарев, среди чеховских критиков — Львов-Рогачевский) и субъективно-философскую, при которой «критик исходит из определенного философского мирозерцания и классифицирует идеи и тенденции автора, наиболее, с его точки зрения, существенные» (Булгаков, Шестов). Свой метод критики Неведомский обозначает как синтетический. Его исходная точка — интуитивное выявление авторского «голоса», «интонации», «жеста» на основе которых строится рационально обоснованная психологическая характеристика. Образцы такого метода Неведомский находит у Белинского, элементы — у Михайловского.

Более сложной классификацией сопровождает свой опыт научно-психологической критики Н. Шапир. Он видит четыре существовавших «до сих пор» типа критики, разделяя их на две группы. *Эмоциональная и мистико-эстетическая* критики исходят из чистой субъективности, загнипнотизированности объектом, только во втором случае субъективизм в большей степени замаскирован намеками на эстетическую онтологию. «На почве талантливости критика эта лирическая критика почти становится параллельным художественным творчеством».

Метафизическо-философская и тенденциозно-публицистическая критики представляют интеллектуальный, рациональный тип, то есть другую односторонность, застрахованную от «чар красоты» чарами «философского, объемлющего синтеза» или «самодовлеющего голоса общественной морали».

Свой опыт *объективной научной* критики автор смело противопоставляет всем остальным и рассматривает как часть «объективной художественной критики будущего» (и Неведомский, и Шапир по-гегелевски замыкают процесс развития критической мысли на себя).

Место для теории нашлось даже в короткой задиристой статье Маяковского. Он выделяет три типа «изменений, происхо-

дящих в законах слов»: отношения слова к предмету, отношения слова к слову, отношения к слову автора.

Поэт (статья о Чехове — одно из немногих его критических выступлений), как ни странно, оказывается более пронизательным и точным, чем присяжный критик и ученый-психолог. В классификации Маяковского можно увидеть прообраз трех основных подходов к художественному тексту. В переводе на язык семиотики, Маяковский обозначает семантику (слово—предмет), синтаксис (слово—слово), и прагматику (отношение к слову) литературного произведения. Из них легко выводятся три основных типа критики.

Чем бы ни занимался помимо общих теоретических рассуждений и биографических справок автор критической статьи, он может толковать либо о связях художественного текста с широко понятой действительностью (интерпретируемой в широком диапазоне от социально-исторических предпосылок произведения до его мистических источников), либо возводить его особенности к свойствам авторской души и психологии (вычитывая ее в том же тексте), либо, наконец, говорить о внутренних свойствах самого текста, сопоставляя его с другими.

Действительность—Литература—Автор — три объясняющих, объемлющих контекста любого критического суждения.

Конечно, эти идеализированные методологические установки в реальной критической практике, в отдельной статье смешиваются. Но в деятельности критика, взятой как целое, в типологических характеристиках эпохи критическая доминанта обозначается достаточно очевидно.

Между прочим, три основных, методологически осознанных «критики» шестидесятых годов (реальная—эстетическая—органическая критики) были конкретно-исторической реализацией этого семиотико-эстетического треугольника.

Сознательное сочетание этих принципов задает теоретическую программу критики, которую, действительно, можно вслед за Неведомским назвать синтетической или универсальной.

Наконец, отказ от логического обоснования, от категориально-терминологического языка (который, впрочем, никогда не может быть абсолютным), замена его иллюстративными сравнениями и метафорами, создает критику лирическую (Шапир), или эссеистическую. В русской традиции эта критика возникает как раз в чеховскую эпоху, уже в границах модернизма, серебряного века.

Этими пятью «критиками» (семантическая, реальная, социологическая и т. п. — синтаксическая, эстетическая, художественная и т. п. — прагматическая, органическая и т. п. — синтетическая, универсальная и т. п. — эссеистическая, лирическая, субъективная и т. п.), кажется, исчерпывается типологическая классификация.

Привычные идеологические и направленческие определения, с которыми обычно работает историк литературы (народническая, либеральная, марксистская критики; критики символистская и футуристская и т. п.), представляют собой вариации этих исходных «критик», причем не всегда объясняющие их подлинное своеобразие.

Принципиально важна и еще одна методологическая установка. В структуре *критического суждения* (это понятие мы вводим по аналогии с понятиями «художественный образ» или «художественная структура») важно выделить *теоретический уровень* и уровень *конкретных суждений*. Первый, не обязательно эксплицитно формулируемый, определяет предпосылки критического суждения, задает угол зрения на предмет критического анализа. Второй, обращенный непосредственно к произведению или автору, в свою очередь, включает два элемента: *наблюдения, констатации, «литературные факты» и оценки, ценностные суждения*.

В их взаимоотношениях существует парадокс, когда-то замеченный в историко-литературных исследованиях Ю. Тыняновым (в записи Л. Гинзбург): «Тынянов говорил, что бывают исследования, которые при правильном наблюдении фактов приводят к неправильным результатам — и бывают такие, которые при неправильном наблюдении фактов приводят к правильным результатам»⁷.

В применении к критике проблема формулируется так: бывают работы при высокой оценке демонстрирующие непонимание автора или критикуемого произведения, и, напротив, оценки строгие, жесткие, отрицательные могут сочетаться с тонким пониманием поэтики текста, авторского художественного мира. Историки критики обычно акцентируют как раз оценочный элемент (критик имярек не понял Чехова). Между тем в исторической ретроспективе важнее как раз не оценки, а констатации: что *увидел* критик в данном авторе.

⁷ Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 4 (запись 1925 г.).

Михайловский (если обратиться к нашему материалу) более суров и резок в оценке раннего Чехова, чем, скажем, Л. Оболенский. Но увидел и показал в чеховских рассказах он много больше, чем критик, всю жизнь гордившийся «открытием» Чехова. «Михайловский разглядел в Чехове многое такое, чего не заметили дружественные ему позднейшие критики, поставившие Чехова по достоинству в один ряд с Тургеневым, Гоголем, Толстым, но зато не увидевшие его своеобразного положения в этом ряду... Он, глядя на Чехова враждебным взглядом, зорко видит характерные черты его нового метода... У него были другие требования к литературе, другая шкала ценностей, но, как сказано было ранее, он зорко видел то новое, что не удовлетворяло его, и умел ясно очертить увиденное», — четко описывает эту коллизию Г. А. Бялый⁸.

Методологические срезы, парадигматическое чтение критики, выявление в статьях разных авторов сквозных тем, мотивов, определений позволяет по-иному представить картину звездного неба, центром которого оказалась траектория чеховской кометы.

Мозаичные образы Реального, Эстетического и Органического критиков, видевших в чеховских текстах внешнюю действительность, особый поэтический мир или авторское лицо, дают более четкий, системный взгляд на творчество Чехова в культурном контексте его эпохи, чем рутинные отзывы Скабичевского, Перцова, Воровского, Белого или даже «самого» Михайловского — народников, либералов, марксистов, символистов; враждебно настроенных брюнетов и холодно-равнодушных блондинов, белокурых друзей и рыжих врагов.

РЕАЛЬНОСТЬ

В традиционной истории критики народники (Михайловский, Скабичевский, Протопопов) и марксисты (Плеханов, Воровский, Луначарский) обычно считаются наиболее последовательными продолжателями традиций реальной критики шестидесятых годов, то есть семантической критики. По отношению к Михайловскому и его последователям — это недоразумение.

Основатель «субъективной социологии» по своему критическому методу был далек от Чернышевского и Добролюбова. Чаще всего его занимает не добролюбовское «что сказалось» в

⁸ Бялый Г. А. Чехов и русский реализм. Л., 1981. С. 134, 138.

произведении, а как раз то, что *хотел сказать* автор. Конструируя на основании текстов образы жестокого таланта (Достоевский), слабого и доброго человека (Тургенев), человека, совесть которого потрясена социальным злом (Гаршин), Михайловский этими же образами объясняет своеобразие их произведений. В своем постоянном движении от текста к автору Михайловский скорее оказывается объективным продолжателем органической критики А. Григорьева с его поиском авторской «мысли сердечной». В сходном ключе Михайловский писал и о Чехове (о чем дальше).

Реалисты, семантические критики среди современников, писавших о Чехове, как ни странно, оказываются в меньшинстве. Суждения об отраженной в чеховских произведениях реальности редко складываются в развернутую и доказательную систему. Скорее они представляют живописные смысловые пятна, ограничиваются попутными замечаниями при разговоре о других аспектах чеховского творчества, хотя идеологический контекст предполагается за многими критическими статьями.

Наиболее очевидный и распространенный ход мысли — связь Чехова и его героев с общественной атмосферой восьмидесятых—девяностых годов, эпохой царствования императора Александра III, временем упадка народничества, разочарования в прежних идеалах и поиска новых путей общественной деятельности. Привычные клише последующих историков литературы о времени, которое назовут чеховским, рождаются уже в рамках самой эпохи.

По Краснову, Чехов прекрасно передает настроение общества. Розанов также мимоходом говорит об историческом положении глухой музыки Чехова, оставляя эту фразу без комментариев.

Для Андреевича Чехов — художник-историк, отражающий колеблющиеся настроения своей эпохи, ее томления и муки; предмет чеховского изображения — обреченное поколение 80-х годов.

Для Ляцкого чеховская скука — литературно-общественное понятие конца 80-х годов, когда происходит разрыв жизни и искусства; чеховские интеллигенты — дети катковско-толстовской ложноклассической школы.

Действительность Чехова — «интеллигентная Россия конца века», — утверждает Шапир. А для Волжского и Белого Чехов обозначает переход из одной эпохи в другую. Он заканчивает XIX столетие и начинает XX, уточняет Белый.

Наиболее эффектно мысль о связи Чехова с эпохой, об объективно-отражающей природе его творчества сформулирует Мережковский, сделав его голосом не какой-то общественной группы, а зеркалом времени. «Если бы современная Россия исчезла с лица земли, то по произведениям Чехова можно было бы восстановить картину русского быта в конце XIX века в мельчайших подробностях» («Чехов и Горький»). Хотя сразу же поместит это наблюдение в негативный оценочный контекст: «Чеховский быт — одно настоящее, без прошлого и будущего, одно неподвижно застывшее мгновение, мертвая точка русской современности, безо всякой связи со всемирною историей и всемирною культурою. Ни веков, ни народов — как будто в вечности есть только конец XIX века и в мире есть только Россия».

В резком контрасте с Мережковским выскажется анонимный Фидель, оспаривая сходную мысль А. Н. Веселовского об отражении в творчестве Чехова «всей Руси без остатка»: «При чем тут *вся* Русь, да еще без остатка (какая звонкая фраза!), если Чехов ее попросту не знал, да и знать не мог, ибо вынужден был, ради продления дней своих, систематически сторониться от гущи житейской».

Наиболее развернуто идеи о восьмидесятнической природе чеховского творчества изложит В. Воровский в «Лишних людях». Его статья исполнена в классической манере «реальной критики», дополненной марксистской фразеологией. Начав с тезиса: «Чеховские герои являются эпигонами поколений, сыгравших в свое время крупную историческую роль, их гибель — это заключительный эпизод в жизни целого общественного течения», — критик потом, опираясь на большой литературный материал (Тургенев, Г. Успенский, Гаршин, Осипович-Новодворский, Надсон, Якубович), дает пространный обзор классово-борьбы в Европе и России.

Лишь в конце статьи он возвращается к чеховским персонажам, чтобы вынести приговор опять-таки не им, а общественной прослойке «лишних людей», которую они воплощают: «“Лишние люди” как общественная группа уже теперь исчезают, частью вымирая, частью переходя в другие общественные группы... А “лишние люди”? Общественная волна безжалостно будет сметать их, поскольку они не сумеют вовремя ожить к новой жизни. И, уносимые бурным потоком, они будут, конечно, цепляться за жизнь, за пошлую, животную жизнь — их единственное сокровище. Но все эти дяди Вани, все эти “сестры” с их кругом, все эти владельцы “вишневых садов”, осуж-

денные судьбой на гибель, — все они с их ничтожными мыслишками, с их жалкими страданиями не вызовут жалости или сочувствия в людях, поставивших своим девизом: вперед и выше!»

Как часто бывало в реальной критике, анализ литературных конфликтов и персонажей переходит у Воровского в публицистику, прямой разговор о действительности (или второе просто заменяет первое). Жесткая оценка чеховских персонажей заканчивается жестоким приговором их жизненным прототипам с откровенной апелляцией к Ницше («Падающего — толкни»).

На однообразном фоне апелляций к хмурой действительности восьмидесятых годов наиболее оригинален в поиске жизненных истоков чеховского творчества, как ни странно, Маяковский. В «Двух Чеховых» соратник футуристов оказывается «поэтом разночинцев, эстетом разночинцев, эстетом лабазников», с одной стороны, и художником «растрепанной жизни вырастающих городов» — с другой (о городе как «новоявленном герое российской истории» чуть раньше в связи с чеховскими героями писал и К. Чуковский). Но сам жанр эссе-фельетона не позволил ни Маяковскому, ни Чуковскому развить эти наблюдения. Они остались лозунгами-парадоксами, не продолженными и не оспоренными в чеховиане начала века⁹.

Между тем, такая социологическая проекция отчетливо перекликается с тем известным «сюжетом для небольшого рассказа», который писатель предложит в письме Суворину. История молодого человека, сына крепостного, бывшего лавочника, воспитанного на чиновничестве, много раз сеченного, лицемерившего Богу и людям без всякой надобности, который по каплям выдавливал из себя раба и однажды проснулся с настоящей человеческой кровью в жилах, — предваряется афоризмом, эпиграфом, имеющим, как и весь возможный сюжет, автобиографический, личный характер: «Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою

⁹ См.: Полоцкая Э. А. Парадокс Маяковского-критика (статья «Два Чехова») // Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова. М., 2000. С. 213—234. Статья Маяковского рассматривается здесь в свете борьбы против старых трактовок как «шаг вперед в чеховиане того времени». Ср. более радикальное мнение: «Гениальное прочтение Чехова Маяковским не имело последствий» (Толстая Е. Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х — начале 1890-х годов. М., 1994. С. 11).

молодости» (7 января 1889 г.; П 3, 133). Мышление в таких социологических категориях было вовсе не чуждо Чехову.

Но типичный реальный критик в дискуссии о Чехове оказывался фигурой уныло-предсказуемой. В таком духе мог бы писать об авторе «Дяди Вани» профессор Серебряков! Мир Чехова с трудом открывается социологическим ключом.

ТЕКСТ

Русский реализм и реальная критика, главный и наиболее авторитетный его интерпретатор, приучили к тому, что центром художественного целого, основным предметом размышлений становился литературный персонаж. Без характеристики чеховских героев не обходилась практически ни одна статья или короткая рецензия. Но логика чеховского мира все-таки вела критиков за собой. В отличие от шестидесятников, критики больше пытались понять не историческую и социальную природу чеховских персонажей (о социальном смысле беликовщины или рагинщины начали подробно толковать лишь в тридцатые годы), а найти психологическую формулу их характеров.

Чеховский мир продиктовал критикам еще один распространенный прием. В обобщающих статьях рассматривались не столько персонажи отдельных повестей и рассказов. Критики пытались понять общий принцип чеховской художественной характерологии, сконструировать модель чеховского героя, обозначить интегрирующий образ, возникающий из совокупности чеховских текстов.

Подсказку предложил сам писатель — названием своего третьего сборника «Хмурые люди» (1890). Вариаций этой формулы предлагалось немало.

Чеховские персонажи определялись как симпатичные неудачники (Мережковский), лишние люди (Перцов, Овсянников-Куликовский, Воровский, Айхенвальд), надорванные люди, талантливые неудачники (Андреевич), неврастеники (Ляцкий), заурядные люди (Булгаков), неделающие люди (Айхенвальд), маленькие, незаметные люди (Философов).

«Пусть у него не один герой, а множество, но так как в наш век нет резко выраженных оригинальных личностей, а все похоже друг на друга, нет героев, а только толпа, то произведения г-на Чехова дадут ключ к пониманию этой толпы, к уразумению настроения современного хмурого человека. Вот основные

черты общественной души, извлеченные из рассказов г-на Чехова. Прежде всего средний современный человек отличается болезненным, чисто нервным, беспокойством» (П. Краснов).

«Итак, *настоящий, единственный герой Чехова — это безнадёжный человек*. “Делать” такому человеку в жизни абсолютно нечего — разве колотиться головой о камни» (Л. Шестов).

«Чехов довел до виртуозности, до гения обыкновенное изображение обыкновенной жизни. “Без героя” — так можно озаглавить все его сочинения, и про себя добавить не без грусти: “без героизма”» (В. Розанов).

Особо отмечалось чеховское мастерство в изображении народных типов и детей, иногда — женщин (Арсеньев, Кигн, Гольцев, Ляцкий, Айхенвальд, Неведомский).

Более оригинальные критические узоры вышивались по этой канве, созданной коллективными усилиями старых радикалов-общественников и молодых марксистов, почтенных профессоров, сторонников культурно-исторической школы, адептов нового религиозного сознания, безнадёжных философов, беспривязных эстетиков-эссеистов.

Наиболее интересной и важной в последующей перспективе была попытка увидеть за конкретно-историческим обликом хмурых людей общечеловеческое содержание открытого (или переоткрытого?) Чеховым типа.

«Чехова интересует прежде всего человек, а насколько он “общественно полезен и необходим” — это для него “un peu du grecque”», — заключает Андреевич после разговора о надорванных людях и талантливых неудачниках.

«Сборник, куда вошла “Скучная история”, озаглавлен “Хмурые люди”, — в нем Чехов изучает не типы, например, ученого (“Скучная история”) или почтальона (“Почта”) и т. д., а тот душевный уклад или тот род самочувствия, который можно назвать “хмуростью” или который в душе ученого проявляется известным образом, у почтальона — другим. Чехов исследует психологию этой “хмурости” в различной душевной “среде”, — он изучает в этих очерках не людей, а “хмурость” в людях» (Овсяннико-Куликовский).

«Бессилие души среднего человека» С. Булгаков возводит к байроновской «мировой скорби», делая его универсальным психологическим состоянием, архетипом чеховского героя как человека вообще.

Наконец, Н. Шапир в развернутой статье-монографии пытается продемонстрировать, как Чехов от психики «русского

среднего провинциального обывателя эпохи 80-х годов» путем коллективной бессознательной типизации переходит к изображению родовой «психики среднего человека вообще».

Живописание этого среднего человека (чеховского человека), универсалий его обыденной жизни, уловленных в калейдоскопе современных характеров и типов, стало главным чеховским козырем в XX веке, придало его прозе и драме мировое значение.

Другим эстетическим индикатором чеховской поэтики стал жанр.

Уже К. Арсеньев, автор одной из первых серьезных статей, анализируя «В сумерках», предложил концепцию чеховской жанровой системы и ее эволюции. Раннее творчество он вывел из анекдота, отметив две его разновидности, смешную и страшную. Второй — и главный — чеховский жанр критик называет «картинкой нравов», «очерком», «коротким рассказом» и тонко замечает его пограничное положение в жанровой структуре. «С областью “происшествия” и анекдота жанр, избранный г-ном Чеховым, граничит только одной своей стороной; другую он примыкает к сфере повести и романа. Чтобы сохранить свою своеобразность, ему не следует конкурировать ни с той, ни с другою. Короткий рассказ не должен быть ни простым снимком с случайного факта, ни экскурсией в сферу сложных душевных движений, не поддающихся, если можно так выразиться, усиленной конденсации. Эластичность сюжета имеет свои пределы; есть задачи, которые невозможно сжать дальше известной черты, даже с помощью самого могучего художественного пресса». Арсеньев тонко подмечает эмоциональную дуплановость и этого, а не только анекдотического жанра. «Но всего выше поднимается он (Чехов. — И. С.) тогда, когда рисует душевное состояние, когда средоточием рассказа служит не “происшествие”, а момент — комический или трагический, это все равно — из внутренней жизни человека».

Кажется, впервые очерченный критиком жанр позднее определяли как маленькие сжатые очерки, рассказы (Мережковский), анекдоты, отрывки, маленькие психологические рассказы (Кигн), литературные миниатюры (Перцов, Волжский), Однако чаще всего мелькало определение «новелла» (Мережковский, Волинский, Волжский, Богданович). «Он писал главным образом рассказы... даже создал новую форму — *новеллу*, которая осталась постоянным вкладом в русскую литературу» (Шапир). Оценка этого чеховского жанра была, как

правило, высокой. Лишь Е. Ляцкий не увидел его структурного смысла, назвав рассказы Чехова серым пятном, эскизами, а не картиной.

Характерно, что другим важным жанром позднего Чехова — повестью — критика занималась сравнительно мало. «Скучная история», «Палата № 6», «Дуэль», «В овраге» либо сливались с рассказами, либо рассматривались в чисто проблемном аспекте. Своеобразие чеховского *большого жанра* (хроникальная и идеологическая повесть) и через сто лет остается не до конца осознанным.

Проблемой жанра чеховских пьес много занималась театральная критика. В литературных статьях эти определения мелькают лишь изредка: трагедия судьбы (Перцов об «Иванове»), драма настроения (Неведомский), новаторские пьесы (Шапир).

Другие элементы художественной структуры достаивались развернутых суждений реже.

Многие, начиная с того же Арсеньева, отмечали и высоко оценивали пейзажные описания (Мережковский, Перцов, Гольцев, Краснов, Неведомский). А. С. Долинин, замыкая линию рассуждений об этом виде чеховского хронотопа, хорошо описывает его функцию в структуре чеховского повествования: «Природа обрисована беглыми штрихами, мимоходом: она нужна была ему, чтобы оттенить то настроение, которое сообщается читателю от самого рассказа, от *человека и человеческой* жизни. И это всегда у него так. То же и относительно красок: у него нет каких-нибудь специальных для природы — он черпает их из быта, из обычной, будничной и опять-таки преимущественно *человеческой* обстановки. В этом, может быть, секрет изумительной оригинальности его как пейзажиста — причина, почему его картины природы так пленяют, как ни у кого».

Вслед за Михайловским, много толковали о случайности тем. В прямой полемике с создателем концепции чеховской случайности броскую и загадочную формулу предложил Андреевич: «Издатель “Русского богатства” г-н Михайловский, — он же и критик журнала, — не раз упрекал Чехова за случайный выбор тем, за то, что Чехову решительно все равно, что ни описывать, — льва в клетке, убийство ребенка, картину привольной степи, случайную ссору двух незнакомых людей. Такие упреки говорят лишь о критической проницательности уважаемого издателя, но, к сожалению, большего непонимания даже проявить невозможно. В глазах Чехова случай в че-

ловческой жизни превращается в необходимость, и нет ровно ничего случайного, потому что все случайно». Любопытно, что через четыре года, в одном из последних писем, отвечая молодому поэту, писатель почти процитирует критика: «Вообще в поступках Вашего героя часто отсутствует логика, тогда как в искусстве, как и в жизни, ничего случайного не бывает» (Б. А. Садовскому, 27—28 мая 1904 г.; П 12, 108).

Сравнительно редко в статьях специально затрагивалась область художественного конфликта.

Как ни странно, на периферии «эстетиков» были и проблемы чеховского сюжетосложения, столь важные впоследствии для историков литературы. Хотя Ляцкий отметил повторяющуюся деталь и преобладание описания над психологическими характеристиками, Шапир считал, что в некоторых текстах нет развития фабулы, а Неведомский в общем виде отметил художественную меру и экономию художественных средств.

Из более общих построений заслуживает внимания определение Чехова как экспериментального, «опытного» художника в работе Овсяннико-Куликовского, идущее вразрез с утвердившимся представлением о нем как бытовике, продолжателе (или разрушителе — все равно) традиций старого русского реализма. Из него вытекает заключение, прямо противоположное рассуждениям Мережковского и прочих об отраженной у Чехова «всей Руси». «Если бы, например, иностранец или будущий историк захотели по этим рассказам составить себе правильное понятие о жизни наших провинциальных городов в конце XIX века, то они попали бы впросак: как ни скудна, ни бедна наша жизнь, но ведь не из одной сплошной бездарности, тупости, пошлости состоит она, и население наших городов не есть нарочитый подбор мелких душонок».

С определением чеховского метода возникла особенно забавная ситуация. Для Шапира он — настоящий реалист, для раннего Эйхенбаума (позднее уже не критик, а известный историк литературы принципиально изменит свою точку зрения) — реалист с уклоном к натурализму, эпигон реализма, для Краснова — последователь натуралистической школы в лучшем смысле этого слова, для Мережковского (тоже раннего) и Никитина — импрессионист, для Неведомского и Белого — реалист, движущийся в сторону символизма, почти символист, для театрального критика Кугеля, напротив — ни то, ни другое («Для символизма во всем этом слишком много реальных подробностей; для реализма здесь слишком много символиче-

ского вздора» – рецензия на первое представление «Чайки», ТК 104), для Маяковского — свой брат футурист, один из династии «Королей Слова».

Для объяснения феномена чеховского художественного мира использован практически весь наличный набор методологических этикеток. Чеховская система давала для этого некоторые основания. Критики-современники начинают игру в переодевания, включая Чехова в свою эстетическую колонну или исключая из оной (эпигон). Потом, уже в историко-литературных работах, появятся маски Чехова — почти социалистического реалиста, говорящего с горьковским акцентом, Чехова-абсурдиста, Чехова-универсального стилизатора, почти постмодерниста... Точно так же чеховская драматургия выдержит многочисленные театральные «измы».

Универсальный мир Чехова обнаружил способность вступать в контакт едва ли не со всеми эстетическими доктринами XX века, неизменно оказываясь больше любой из них.

АВТОР

Если разговор о чеховской поэтике фактически начал Арсеньев, то исходный тезис об авторе-творце этого мира сформулировали едва ли не одновременно Мережковский и Михайловский.

В «Старом вопросе по поводу нового таланта», завершая эстетический разговор о Чехове, юный Мережковский (ему всего 22 года) касается проблемы тенденциозного искусства — и решает ее диалектически, в духе Достоевского (а отчасти и реальной критики). Высмеивая эстетиков «опереточного пошиба», Мережковский признает резкую, боевую тенденциозность, отвечающую злобе дня (Ювенал, Щедрин, Некрасов). Но Чехова он относит к художникам иного типа: «В произведениях молодого беллетриста нет того, что принято у нас называть тенденцией. Чувство, одушевляющее их, не есть резко обозначенное политическое направление, а скорее, несколько неопределенная, расплывчатая, но задушевная, теплая гуманность, которая лучше всего формулируется в приведенном мною раньше восклицании одного из героев: “В жизни ничего нет дороже людей!”»

Выход из дилеммы «искусство тенденциозное — искусство для искусства» Мережковский находит в разделении человеческих деятельностей на распределяющие и накапливающие.

Первые, в том числе и тенденциозное искусство, стремятся к «непосредственному достижению общественной пользы». Вторые служат в конечном счете тому же самому, но достигают этого иным путем: расширяют границы человеческого знания, увеличивают его основной капитал и через это способствуют накоплению возможно большей суммы счастья, доступной всему человечеству. «Но если это так, то всякая художественная, хотя бы и не тенденциозная картина, статуя, музыкальная пьеса, стихотворение Фета или поэтическая новелла таких писателей, как г-н Чехов, должны считаться полезными, ценными и вполне оправданными с точки зрения научной утилитарианской нравственности».

Конец статьи — почти парафраз теоретического вступления Добролюбова к «Темному царству», где литературное произведение предлагалось рассматривать согласно его собственной норме, «вовсе не суетясь из-за того, зачем это овес — не рожь, и уголь — не алмаз».

«Тенденция вполне законна, если она является таким же бессознательным, непроизвольным, органическим продуктом художественного темперамента, как и все другие элементы, входящие в состав творческого акта, но, только что она навязывается извне как теоретическая формула, она либо портит и калечит художественное произведение, либо является мертвым несрастающим придатком, неспособным омрачить красоты всего произведения: в таком случае она не может слиться, смешаться с ним, как масло не сливается с водой, как палка, приставленная к цветку, — с самим растением. Конечно, критики могут сердиться и выходить из себя по поводу того, что Гораций — не Ювенал, что Фет — не Некрасов, что г-н Чехов — не г-н Короленко, но это комичное негодование будет так же праздно, неразумно и ненаучно, как негодование биолога по поводу того, что у данной разновидности пять, а не шесть лепестков, что артериальная кровь красного, а не черного цвета».

Бестенденциозность Чехова Мережковский считает органическим свойством его таланта — и эстетически оправдывает ее: поэту, как и сердцу деви, нет закона.

«Властитель дум» (обычное клише в публицистике тех лет) Михайловский в своей статье говорит, в сущности, о том же самом, но с иным оценочным знаком. «При всей своей талантливости, г-н Чехов не писатель, самостоятельно разбирающийся в своем материале и сортирующий его с точки зрения какой-нибудь общей идеи, а какой-то почти механический ап-

парат. Кругом него “действительность, в которой ему суждено жить и которую он поэтому признал” всю целиком с быками и самоубийцами, колокольчиками и бубенчиками. Что попадет-ся на глаза, то он и изобразит с одинаково “холодную кровью”».

Тоже отталкиваясь от чеховских пейзажей, признавая органичность чеховского таланта, Михайловский видит в отсутствии общей идеи зло, которое писатель может попытаться преодолеть. «Если он решительно не может признать своими общие идеи отцов и дедов, — о чем, однако, следовало бы подумать, — и также не может выработать свою собственную общую идею, — над чем поработать все-таки стоит, — то пусть он будет хоть поэтом тоски по общей идее и мучительного сознания ее необходимости. И в этом случае он проживет не даром и оставит свой след в литературе».

В понимании природы искусства «субъективный социолог» оказался более рационалистичен, чем будущий символист.

В критике многое решает контекст и внешний авторитет. Сходные идеи, прозвучавшие из уст недавнего студента и маскитого, двадцать лет сочиняющего критику редактора-журналиста имели разную судьбу. Статья Мережковского прошла малозамеченной (правда, о ней дважды написал Чехов, увидев в Мережковском «симпатичное явление» и в то же время не приняв естественнонаучных аналогий автора, противопоставив физиологии творчества философию творчества). Формулы Михайловского на десятилетия стали критическим ориентиром, как и другие эффектные фразы «субъективного Ахилла» (определение Плеханова).

В «Изъянах творчества» (заглавие статьи было придумано тем же Михайловским) о радушно-равнодушном взгляде автора, беспристрастности его беллетристического аппарата пишет Перцов. Слова об отсутствии мирозерцания, тоске по идеалу повторит прямолинейный Протопопов. Академичный Ляцкий точно так же переадресует «писателю без мирозерцания» слова героя «Скучной истории»: «Нет, больше жить так невозможно! — таков рецепт г-на Чехова современному читателю. Это он, современный читатель, насмотревшись разных несчастных случаев, бывающих в жизни, и наслушавшись рассказов о душевных и нервных болезнях, поражающих человечество, должен вдруг остановиться и сказать: нет, больше жить так невозможно. И сказав, — или повеситься на первом попавшемся крюке, или обратиться к г-ну Чехову и спросить: а как жить, уважаемый маэстро? Неизвестно, как бы ответил этому читате-

лю г-н Чехов, если бы тот на деле обратился к нему с таким вопросом; но в сочинениях своих он этого ответа не дает... И что делать бедному читателю, которого судьба не создала ни неврастеником, ни душевнобольным, и который ищет смысла и разумной цели в жизни, если г-н Чехов ответит ему, подобно старому профессору в “Скучной истории”: “Не знаю”, и, чтобы замаять неприятный разговор, предложит позавтракать?

Это будет действительно скучная, очень скучная история...»

Краснов сравнит мировоззрение Чехова с калейдоскопом, в котором нет ничего цельного, Богданович — с превосходным, но разбитым зеркалом.

Замкнет эту линию (если ограничиться представленным в книге материалом) А. С. Долинин, у которого метафора *путник-созерцатель* станет заглавием и концепцией, но будет доказываться главным образом на материале опубликованных чеховских писем. «Так дорисовывается у нас грустный, задумчивый облик Чехова. Он один и тот же и в воспоминаниях, и в письмах, и в своем творчестве, как первого, так и второго периода. Он весь во власти частного, индивидуального, весь в единичном, а не в целом, в анализе, а не в синтезе. Путник-созерцатель, беспрестанно ощущающий свою законченность, ни с кем и ни с чем не могущий слиться воедино, — таким он был в жизни, в отношениях к окружающим его людям; таким он был и в своем творчестве — по отношению к своим же образам. Отсюда его редкая объективность, в самом деле только кажущаяся, его необыкновенное спокойствие и сдержанность.

Он искал “общей идеи”, “Бога живого человека”; он развенчивал все наши частные идеи, наши временные ценности. Причина все та же: бегство от самого себя, неодолимое стремление выйти за пределы своей законченности, обрести настоящий всеобъединяющий синтез». Это, в сущности, очередное перефразирование идеи Михайловского о тоске по общей идее как замене самой общей идеи.

О том же, но с иным, положительным знаком будут писать Шапир, Айхенвальд, Неведомский (у него тоже появится определение «типичный созерцатель»).

Параллельно в критике идет поиск позитивной формулы чеховского мировоззрения, для которой новые публикации давали разнообразный материал.

Уже в 1892 году А. М. Скабичевский, несколько лет назад предрекавший самоубийство молодого таланта, положительно ответил на вопрос «Есть ли у г-на Чехова идеалы?», хотя не стал распространяться об их своеобразии. Прочитывая один

из последних эпизодов «Рассказа неизвестного человека», он закончил свой «трактат» риторическим вопросом: «Признаюсь, давно уже не приходилось читать в литературе нашей ничего столь глубокого и сильного, как вся эта сцена. И, возвращаясь к началу своего трактата о г-не Чехове, я обращаюсь в заключение ко всем мало-мальски беспристрастным читателям и спрашиваю, — неужели подобную сцену, которую можно смело поставить на одном ряду со всем, что только было лучшего в нашей литературе, мог создать писатель, не имеющий никаких идеалов?» (Таким образом, образ Скабичевского-мученика, сделавшего единственный прогноз о скорой смерти писателя Чехова под забором — гротесков. Критик менялся и менял свое отношение к творчеству Чехова, хотя его талант и методологические возможности исповедуемого им типа реальной критики как акцентированного пересказа-комментария были ограничены.)

Сходный прием — положительный ответ на вопрос, но отсутствие конкретной формулировки — лежит и в основе рецензии Горького на повесть «В овраге», которая, напротив, восхитила Чехова. «Его упрекали в отсутствии мирозерцания. Нелепый упрек! Мирозерцание в широком смысле слова есть нечто необходимо свойственное человеку, потому что оно есть личное представление человека о мире и о своей роли в нем.

В этом смысле оно свойственно даже таракану, что и подтверждается тем, что большинство из нас обладает именно тараканьим мирозерцанием, т. е. сидит всю жизнь в теплом месте, шевелит усами, ест хлеб и расплождает таракашков.

У Чехова есть нечто большее, чем мирозерцание — он овладел своим представлением жизни и таким образом стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее нелепости, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения. И хотя эта точка зрения неуловима, не поддается определению — быть может, потому, что высока, — но она всегда чувствовалась в его рассказах и все ярче пробивается в них».

Практически совпадающую с горьковской формулу одновременно предложил Андреевич: «На жизнь людей, целых поколений, быть может, даже всего человечества, Чехов, по своему господствующему настроению, смотрит, так сказать, с космической точки зрения. За всяким жизненным столкновением, за всякой жизненной драмой, которую он рисует, как будто видится иронический образ таинственной и непонятной судьбы, зло смеющейся над усилиями и расчетами людей и совершающей над ними самые неожиданные эксперименты».

Позднее о высоте нового чеховского мировоззрения написал В. Альбов, и даже Михайловский в конце концов увидел у писателя не просто тоску по общей идее, но линию вверх, к небесам.

Проблема чеховского мировоззрения-миросозерцания-представления о жизни неизбежно предполагала вопрос о пути, о творческой эволюции писателя. Здесь критики блуждали в двух или трех соснах. Начиная с Арсеньева, возникло мнение о двух периодах (Неведомский), моментах (Альбов), направлениях или манерах (Михайловский), о резком переломе в конце 1880-х годов (Шестов); или трех периодах (Краснов, Джонсон), трех фазисах (Протопопов) развития творчества Чехова.

Противоположный тезис — о единстве чеховского мировоззрения, отсутствии крутого поворота в его литературной деятельности — обосновывал Булгаков. Да и Краснов делал оговорки об однородности чеховского творчества поверх собственных разграничений.

Исходная точка в этом движении вперед, в сторону или вверх ставилась в двух несовпадающих плоскостях. Для одних критиков Чехов начинался с анекдотизма, смеха над жизнью (Арсеньев, Айхенвальд, Неведомский и др.). Другие оставляли Антошу Чехонте за скобками и говорили о чеховском пантеизме, растворении в жизненном потоке (Михайловский, Гольцев, Джонсон, Ляцкий).

Ответы на вопрос о точке конечной, о позитивном смысле чеховского мировоззрения предлагались более однообразные, отличаясь лишь стилистической оригинальностью или энергией утверждения, волей к генерализации, избегающей оттенков.

Слово «тоска» произнес уже Михайловский (опять-таки, как и в случае с «общей идеей» и «хмурыми людьми», позаимствовав образ у Чехова). Его повторил Протопопов, включив в концепцию трех фазисов развития Чехова: «Осудивши разговоры об идеалах, г-н Чехов, *сам того не замечая*, тем не менее, тоскует об идеале, говорит об идеале, и говорит очень хорошо, с умом, с искренним чувством. Вот его слова, вложенные опять-таки в уста того же старого профессора...» (поиски чеховского мировоззрения прежде всего в «Скучной истории» и отождествление героя и автора этой повести были привычным критическим приемом).

Так и пошло: общая печаль и тоска (Богданович), глубокая скорбь музыки Чехова (Джонсон), унылая скорбь — душевный реактив Чехова (Овсяннико-Куликовский), героический песси-

мизм (Андреевич), певец мировой скорби, оптимопессимист (Булгаков), певец безнадежности и отчаяния, убийца человеческих надежд (Шестов), художник страха перед жизнью (Доллинин).

Даже те, кто пытался дистанцироваться от такой точки зрения, в конце концов склонялись к сходным выводам. Неведомский в начале статьи приводит противоречивые суждения о писателе, а потом, пользуясь «синтетическим приемом», практически повторяет привычные формулы: Чехов — матово-грустный художник бессилия души, живописец жизни без пафоса, без крыльев.

Заразительность такого взгляда хорошо спародировал А. Аверченко в рассказе «Жвачка». На обеде в память Чехова несколько критиков говорят речи, сводящиеся к одному и тому же унылому штампу: «Чехов был настоящим поэтом сумерек, изобразителем безвольной интеллигенции». Услышав это открытие четыре раза подряд, рассказчик выбрасывает докладчика в окно четвертого этажа. «Одним глупым критиком сделалось меньше, — с удовлетворением сообщает он. — Это была моя жертва на алтарь прекрасного, чуткого писателя...

Певца сумерек...»¹⁰

Из воспоминаний Бунина известно чеховское отношение к подобным концепциям. «— Читали, Антон Павлович? — скажешь ему, увидав где-нибудь статью о нем.

Он только лукаво покосится поверх пенсне:

— Покорно вас благодарю! Напишут о ком-нибудь тысячу строк, а внизу прибавят: «А вот есть еще писатель Чехов: нытик...» А какой я нытик? Какой я «хмурый человек», какая я «холодная кровь», как называют меня критики? Какой я «пессимист»? Ведь из моих вещей самый любимый мой рассказ — «Студент». И слово-то противное: «пессимист»...»¹¹

Справедливости ради надо сказать, что много Чехова видели и современники, но главным образом — непрофессиональные критики.

Горький утверждал, что в последнем рассказе Чехова («В овраге») звучит нота бодрости и любви к жизни.

В. Альбов (автор одной из самых тонких и проницательных статей, которую Чехов еще успел прочесть) отметил бодрое жизнерадостное настроение последних лет и, опираясь как раз

¹⁰ Вопросы литературы. 1986. № 7. С. 265—266.

¹¹ А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 484.

на «Студента» и «Мою жизнь», так сформулировал чеховскую «философию в зародыше»: «Правда и красота оказывается не за горами и не за веками в будущем, и не на небе, а здесь, на этой грязной и скучной земле. На ней, или на вере в нее, как на стержне, держится жизнь народа; она от седой древности до наших дней непрерывно направляла и направляет человеческую жизнь и всегда составляла главное и самое важное в человеческой жизни; она делает жизнь восхитительною, чудесною и полною высокого смысла. И эти устои жизни не в голове сумасшедшего, а в трезвом сознании серого люда, в сердце старухи огородницы, в душе жизнерадостного студента. Итак, правда, справедливость, красота как элементы самой жизни и притом основные, главные — вот, наконец, ответ на вопрос: в чем смысл жизни, чем люди живы».

Маяковский, тоже спародировав критические штампы («певец сумерек», «обличитель-сатирик», «юморист», «защитник униженных и оскорбленных») в концовке выбросит свой тезис-лозунг: «Из-за привычной обывателю фигуры ничем не довольного нытика, ходатая перед обществом за «смешных» людей Чехова — «певца сумерек», выступают линии другого Чехова — сильного, веселого художника слова».

У истоков этой точки зрения, впрочем, был не Горький, а Суворин. Еще в 1889 году, в рецензии на «Иванова», опираясь на переписку и беседы с Чеховым, он дал такое позитивное определение его мировоззрения: «Мировоззрение у него совершенно свое, крепко сложившееся, гуманное, но без сентиментальности, не зависимое от всяких направлений, какими бы яркими красками или бледными цветами они не украшались; оно отличается большим здравомыслием и любовью к жизни; этим я хочу сказать, что в нем нет того пессимизма и мировой скорби, которыми отличаются большинство молодых талантов. Это позволяет ему прямо смотреть в глаза природе и людям и, нисколько не лукавя, приветствовать живую жизнь всюду, где она копошится. Ничего отравленного какими-нибудь предвзятыми идеями нет у этого талантливоего человека. Поэтому нет у него предвзятости и в форме, которую он дает своим произведениям, и предвзятости в характерах, которые он рисует. Он не любит ни фраз, ни нытья, ни отчаянья, и является другом самых обыкновенных людей».

Он не ищет героев и героинь необыкновенных, с пылкими страстями, с подвигами на удивление миру, с намерениями великими. У него все самое обыкновенное и заурядное, общечеловеческое, обыкновенные дети, простые мужчины и про-

стые женщины; и природа говорит у него простой и задушевной поэзией» (ТК 64—65).

Такого Чехова современники замечали редко. Но в диапазоне критических мнений, в разноголосице эпохи остался и этот образ автора, не совпадающий с хмурым обликом большинства его героев.

Еще одна тенденция в размышлениях о прагматике чеховского мира — сжатие коммуникативной цепочки: отождествление героев с читателями (зрителями) и, соответственно, резкое сближение автора и читателей.

«Никто не смотрит на Чехова как на учителя. Он — не учитель, а, скорей, любимый друг и брат. Врач, который помогает не столько своими знаниями, правильной постановкой диагноза, сколько совсем особенным, душевным отношением к пациенту» (Философов).

«Слишком “наш брат”, то же, что “мы грешные”, — слабые, небольшие и вместе недурные люди... Это — наша собственная фигура... В Чехове Россия полюбила себя» (Розанов).

«...Вы духовный вождь целого поколения, к которому и я принадлежу», — успел написать самому Чехову в январе 1904 года Ф. Батюшков (ТК 306).

Загадку того, как писатель без мирозерцания стал духовным вождем целого поколения и дал имя своей эпохе, пришлось решать позднейшим историкам литературы.

КОНТЕКСТ

Долгое время критику было принято рассматривать как оперативную историю литературы. Сегодня эти сферы скорее склонны противопоставлять как суждение ценностное — предметному суждению.

«Говорят, что царю Птолемею показалось трудным много томное сочинение Эвклида, и он спросил, нет ли более простого учебника. Евклид ответил: “В геометрии нет царских путей”. Но в филологии царский путь есть, и называется он: критика. Критика не в расширительном смысле “всякое литературоведение”, а в узком: та отрасль, которая занимается не выяснением, “что”, “как” и “откуда”, а оценкой “хорошо” или “плохо”. То есть устанавливает литературные репутации. Это не наука о литературе, а литература о литературе»¹².

¹² *Гаспаров М. Л.* Критика как самоцель // Новое литературное обозрение. 1994. № 6. С. 6.

Оппозиция М. Л. Гаспарова представляется слишком жесткой. На «хорошо — плохо», «нравится — не нравится» строятся не критика, а салонная беседа. Скорее критика и наука о литературе (история литературы, поэтика) находятся в отношениях взаимодополнительности и взаимопроницаемости. Критика создает некий банк наблюдений, предлагает первоначальный концептуальный чертеж художественного мира, задает *матрицу интерпретаций*. История литературы систематизирует и умножает наблюдения, превращает чертеж в здание концепции, находит и заполняет в матрице недостающие ячейки.

Понимание (если оно не субъективный произвол) — не односторонне, но и не безгранично. Многие «э!» впервые, пусть с другими акцентами и без подробной аргументации, произносит современная писателю критика. Историко-литературные концепции часто восходят к беглым суждениям современников, хотя, конечно, превосходят их большей разработанностью и объективностью (зачастую, впрочем, тоже мнимой).

Современная Чехову чеховиана, концептуальная матрица интерпретаций его творчества, оказывается, вопреки расхожим представлениям, весьма богатой и разнообразной. Суждения типа: «“Двадцать лет непонимания” — лучшее заглавие для статей и рецензий о Чехове, печатавшихся в современной ему журналистике»¹³, «Возможно, то классическое непонимание, которое возникло в критике при жизни Чехова, а потом вошло в традицию...»¹⁴ — излишне драматизируют реальную ситуацию.

Чеховская обида на критику понятна и объяснима, но не стоит делать из нее научную максиму.

Более справедливой представляется не отрицательная, а аккумулярующая тенденция при взгляде историка литературы на критику. «При изучении художественных систем, явивших новый тип художественного мышления, особое значение приобретают отклики современников писателя. Сознание “нормы” (или неосознанное чувство “общепринятого”) у них гораздо живее, чем у потомков, отягощенных знанием о литературе последующих десятилетий (столетий); всякое новаторство, всякое нарушение литературной традиции современники воспринимают значительно острее»¹⁵.

¹³ Чуковский К. О Чехове. Человек и мастер. М., 1971. С. 89.

¹⁴ Громов М. Книга о Чехове. М., 1989. С. 130.

¹⁵ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М., 1971. С. 174.

Из этого суждения, с нашей точки зрения, точного и эвристически важного для понимания места критики в системе литературного знания, следует более специальный и дискуссионный вывод: прижизненные суждения о писателе, причем самые ранние, где острота нарушения нормы сильнее, «гораздо интереснее» посмертных оценок критики, когда «затухают литературные распри вокруг его имени и утверждается легенда...».

На это можно возразить: смотря для кого. Для автора концепции «случайности» важными и резонирующими оказываются самые ранние отзывы. Для сегодняшних философских интерпретаций Чехова, наоборот, наиболее актуальными оказываются как раз первые посмертные оценки, дающие иной угол зрения на Чехова, если угодно — создающие легенду о философе, мыслителе, пророке нового искусства и пр. В матрице интерпретаций историков литературы привлекают разные ячейки.

Оценочность, как видим, неустраима из области истории литературы, что снова возвращает нас к «проблеме Гаспарова».

Свою оценку критик, даже если он эссеист, так или иначе аргументирует, подтверждает теоретическими соображениями и конкретными наблюдениями.

С другой стороны, «что», «как» и «откуда» историка литературы не беспредпосылочно. Историк имеет дело со сложившимся положением вещей, не может не учитывать уже существующую иерархию. Потому-то есть (если ограничиться эпохой, которой посвящена эта книга) корпорация, клан литературоведов-чеховедов, много меньше — исследователей Гаршина или Короленко, но что-то не слышно о профессиональных сообществах потапенко- или амфитеатроведов. Сам М. Л. Гаспаров признается: «Мне давно хотелось показать, что так называемые плохие и так называемые хорошие стихотворения для филолога одинаковы и имеют право изучаться одинаковыми методами. Я всю жизнь собирался сделать детальный монографический анализ какого-нибудь стихотворения Н. Грибачева, но так и не собрался: не хватило филологического духа»¹⁶. Вместо Грибачева пришлось ограничиться «плохими», агитационными стихами — но все-таки Маяковского.

¹⁶ Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2: О стихах. М., 1997. С. 271 (примечание к статье «Грядущей жизни годовщины. Композиция и топика праздничных стихов Маяковского»).

Установление репутаций действительно — важное (но не единственное) дело критики. Приметой *классики* становятся *вершинность* (выше нет никого — только рядом) и *бесконечная валентность* (число разнообразных связей, которое обнаруживают у писателя с его современниками, предшественниками и потомками; чем таких связей больше, тем выше место писателя в литературной иерархии).

В «случае Чехова» перед нами очередной парадокс: постоянные колебания в оценке новых повестей, рассказов, пьес — и уверенный рост общей литературной репутации.

Чехов был признан в середине восьмидесятых годов даже обличителями его безыдейности. С этого времени начинаются поиски его места в эстетической иерархии и создание поля валентностей.

«*Настоящий* талант, — талант, выдвигающий Вас далеко из круга литераторов нового поколения» (П 1, 428), — увидел в авторе осколочных текстов уже Григорович (1886). С разными эпитетами определение варьировалось в рецензиях на сборник «В сумерках» (1887): несомненный талант (Флеров), талантливый человек, талант его своеобразен и симпатичен (Михайловский), свежий художественный талант, крупный талант (Буренин), симпатичный талант (анонимная рецензия в «Русской мысли»), его талант не подлежит, в наших глазах, никакому сомнению (Арсеньев)¹⁷.

«Степь» (1888) резко повысила место Чехова в литературной иерархии, прежде всего в глазах читателей-профессионалов, даже очень далеких от него в собственном творчестве. «Это вещь захватывающая, и я предсказываю Вам большую будущность» (А. Н. Плещеев — Чехову, 8 февраля 1888 г.)¹⁸ — «Я сегодня был у Салтыкова. Он редко кого хвалит из новых писателей. Но о “Степи” Чехова сказал, что “это прекрасно” и видит в нем *действительный талант*» (А. Н. Плещеев — А. А. Плещееву, 6 апреля 1888 г.)¹⁹. — «Я пришел сообщить тебе замечательную новость... новость вот такая: в России появился новый первоклассный писатель» (В. Гаршин в передаче В. Фаусека, оценка, многократно подтвержденная и другими мемуаристами)²⁰.

¹⁷ Чехов А. П. В сумерках М., 1986. С. 258, 268, 276, 281, 286, 310. В приложении к этому изданию в серии «Литературные памятники» дан практически полный свод рецензий на чеховский сборник.

¹⁸ Переписка А. П. Чехова. М., 1984. Т. 1. С. 330.

¹⁹ Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М., 1960. С. 295.

²⁰ Современники о Гаршине. Саратов. 1977. С. 84.

Одновременно начались и поиски литературного контекста.

Первый — буренинский — ход был привычным: приравнивание нового таланта к западным образцам. «В доброе старое время у нас любили титуловать отечественных писателей «русский Вольтером», «русским Гофманом», «русским Вальтер Скоттом» и т. д. Если бы теперь не вывелась эта старая мода, то г-на Чехова смело можно было бы окрестить русским Брет Гардтом»²¹.

Место американского новеллиста в русском культурном сознании было, однако, не очень определено. Кто он? Кто-то вроде Гаршина? Лескова? Салтыкова-Щедрина? Поэтому несколькими строчками выше Буренин вспоминает и о русском литературном раскладе: «...найдется несколько и таких между его очерками, которые без всякого преувеличения могут стать наряду с лучшими рассказами “Записок охотника”».

Кигн (1891) в связи с «Холодной кровью» потревожит уже тень Гоголя («Зло, отлившееся в форму идиллии, — это пахнет уже не простым обличением, а “Мертвыми душами” и “Ревизором”»), а при разговоре о поэтике внутреннего и внешнего изображения добавит к нему Толстого, в очень лестном для Чехова контексте. «Когда явился Толстой, повторилось то, что было непосредственно после Гоголя, и теперешние молодые беллетристы находятся в плену у Толстого. Писатель, который теперь сделает попытку освободиться от этого нового плена, станет предвестником новой, быть может, очень отдаленной эпохи в русской литературе, и таким предвестником явился г-н Чехов.

Г-н Чехов не подражатель. Вчитываясь в его произведения и присматриваясь к его манере, убеждаешься, что для него толстовский плен кончился. Несмотря на то, что он обнаруживает большую силу в изображении чужой души, он не ограничивается исключительно психологическим анализом. Кроме души он занят внешними проявлениями жизни своих героев. Он охотно подмечает их наружность, он схватывает язык действующего лица, он решительней чистых психологов определяет действия и поступки героя. Это соединение психологической и внешней манеры и составляет, по-моему, оригинальность и прелесть молодого автора. Нечего и говорить, что это соедине-

²¹ Чехов А. П. В сумерках. С. 281. Историки литературы начали разрабатывать эту параллель совсем недавно. См.: Катаев В. Б. «Литературные игры» молодого Чехова // Чеховиана. Чехов и его окружение. М., 1996. С. 109—115 — однако со ссылкой на суждение С. Д. Балухатого, относящееся к 1929 г.

ние не надуманное, а составляет органическое свойство его таланта. Развилось оно, конечно, на почве произведений Гоголя, Толстого и промежуточных талантов, но развилось в нечто живое и оригинальное, имеющее все задатки для дальнейшего развития и усовершенствования. Освободиться от подавляющего влияния писателя такой силы, как Толстой, — уже это одно служит достаточным свидетельством о незаурядном таланте, о выдающейся способности жить по-своему, идти по своей дороге». (Вот и говори после таких пророчеств-догадок о «двадцати годах непонимания» и близорукости!)

Волынский (1893) в связи с «Палатой № 6» вспомнит высоко котиrowавшегося тогда Гаршина («Это страницы, написанные виртуозно, с таким совершенством беллетристической техники, художественной пластики, с такими проблесками психологического анализа, какие среди наших молодых писателей можно было встретить только у покойного Гаршина»), а в героине «Рассказа неизвестного человека» увидит «плохое подражание тургеневским женщинам».

В 1895 году С. Андреевский остро сформулирует общее мнение: в Чехове видят «общепризнанного принца наших крупных писателей» (ТК 264).

Путь от безвестного автора, литературного поденщика, до писателя-наследника в литературном королевстве Чехов прошел за пятнадцать лет.

В начале века место Чехова вблизи Льва Толстого (Булгаков, Неведомский), параллели с Достоевским (Булгаков, Никитин), Гоголем (Ляцкий), Тургеневым и Гончаровым (Шапир) становятся привычными, само собой разумеющимися. Число валентностей увеличивается, включая по разным поводам (иногда — вполне частным) как напрашивающиеся, так и весьма экзотические имена: Левитов (Гольцев), Чермный (Краснов), Короленко, Мамин-Сибиряк, Дмитриева (Ляцкий), Лейкин (Неведомский), Горький, Андреев (Белый и др.).

В 1901 году, еще при жизни Чехова, когда-то писавший о его «изъянах творчества» П. Перцов развернет метафору Андреевского, сделает из нее напрашивающиеся выводы: «Наследный принц литературных королей», как его давно уже удачно прозвал С. А. Андреевский, — Чехов, несомненно, является художественным фокусом нашей литературы, т. е. собирательным центром современных наших настроений. Пусть этот дофин уступает в диаметре своего горизонта двум последним великим королям — Льву Толстому и Достоевскому: пусть можно и должно надеяться, что он не останется на престоле

“последним в династии”, ибо, как справедливо утверждал гоголевский Поприщин: “На престоле должен быть король”. Но это имя имеет полное право стоять рядом с именами Тургенева и Гончарова (нужно же, наконец, когда-нибудь иметь храбрость это выговорить). И хотя современникам свойственно уменьшать современное (историческая перспектива обратна физической), но мы уже и теперь видим, что нет у нас Чехова, кроме Чехова. Охотники до Максима Горького ценят в нем качества, не имеющие отношения к искусству» (ТК 223).

Сразу после чеховской смерти поднявший «старый вопрос по поводу нового таланта» Мережковский спокойно и веско назовет имя, выше которого в русской литературе нет ничего. «Чехов — законный наследник великой русской литературы. Если он получил не все наследство, а только часть, то в этой части сумел отделить золото от посторонних примесей, и велик или мал оставшийся слиток, но золото в нем такой чистоты, как ни у одного из прежних, быть может, более великих писателей, кроме Пушкина.

Отличительное свойство русской поэзии — простоту, естественность, отсутствие всякого условного пафоса и напряжения, то, что Гоголь называл «беспорывностью русской природы», Чехов довел до последних возможных пределов, так что идти дальше некуда. Тут последний великий художник русского слова сходится с первым, конец русской литературы — с началом, Чехов — с Пушкиным».

Параллели захватывают и смежные области искусства: Репин (Краснов), Чайковский (Булгаков), Левитан (Айхенвальд, Никитин). Потом эта цепочка откликнется у Пастернака: «Осенние сумерки Чехова, Чайковского и Левитана».

Среди западных писателей чаще всего встречался, конечно, Мопассан (Краснов, Шестов, Никитин, Шапир, Неведомский). Кроме него, упоминались Киплинг (Краснов), Ибсен, Свифт, Вольтер (Неведомский), Марк Твен (Джонсон), Байрон (Булгаков), Флобер, Шницлер (Шапир), Гауптман (Неведомский), Метерлинк (Белый). Неожиданно частотным оказалось в статьях имя Ницше (Андреевич, Ляцкий, Булгаков, Айхенвальд, Воровский и др.).

Темы «Чехов и французская литература», «Чехов и новая драма», «Чехов и поэтика новеллы» и многие другие уже таились в этих пунктирных сопоставлениях современников.

К июлю четырнадцатого года (десятилетие со дня смерти писателя) чеховиана становится практически необозримой, включая новые статьи и сборники, некрологическую литературу-

ру, мемуары, переводную критику, разнообразные явления литературного быта²².

Оценочная стрелка все еще колебалась. Чехов по-прежнему оставался живым, современным явлением. Еще можно было уличать его в незнании и унижении России, обнаруживать в его творчестве сплошную ложь, видеть в нем эпигона реализма, но уже было можно спокойно и бестрепетно рассуждать о нем как мировом поэте.

В августе четырнадцатого время Чехова кончилось, оборвался, как лопнувшая струна, затянувшийся, в сравнении с календарным, девятнадцатый век. В «Настоящем Двадцатом Веке» на какое-то время стало не до литературных споров и не до самой литературы.

Когда, уже в двадцатые годы, снова вспомнили о Чехове, изменилось все: мир, страна, люди, вопросы, ответы, методы, кажется, даже сами чеховские тексты. Новые за и против отодвинули в историю прежние *pro et contra*.

Когда это столетие подошло к концу, обнаружилось, что век без Чехова тоже можно назвать чеховским веком.



²² См. об этом: *Мурина М. А.* Чеховиана начала века (Структура и особенности) // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 15—22. Статья опирается на диссертацию: *Мурина М. А.* П. Чехов в русской критике и культурном сознании начала XX века (1900—1917). СПб., 1992 — наиболее полное и ценное исследование критики обозначенной эпохи. О прижизненной и дальнейшей рецепции Чехова см. также: *Полоцкая Э. А.* Чехов (Личность, творчество) // *Время и судьбы русских писателей*. М., 1981. С. 282—343; *Семанова М. Л.* Чехов и советская литература. М.; Л., 1966.