



В. Б. КАТАЕВ

Спор о Чехове: конец или начало?

Спор о месте Чехова в русской мысли, русской эстетике — спор недавнего времени, хотя истоки его можно найти в самых первых восприятиях Чехова.

В «Вишневом саде» Лопахин любит Раневскую «как родную... больше, чем родную». Но мысль об этом не приходит в голову никому: ни Раневской, ни кому-либо другому. И сам Лопахин не отдает себе отчета в этом чувстве, говорит о нем разве что вскользь, сквозь зубы, стесняясь. Однако история не состоявшейся, не замеченной, не понятой любви держит на себе в «Вишневом саде» все: и перипетию, и перепады тональности, и символический план. С другой стороны, всем в пьесе и вне ее «очевидно» другое: Лопахин должен любить Варю, земную, хлопотливую, пекущуюся о земном. Эта невеста — по нему, они вполне друг другу соответствуют. Так почти всегда, изначально трактуется и ставится «Вишневый сад». Известно лишь немного попыток взглянуть на пьесу иначе, не в духе ее первой постановки, встретившей, как известно, столь резкое неприятие автора.

Приблизительно так же обстоит у нас дело с осознанием союза между Чеховым и русской мыслью, русской философией. Многим абсурдной кажется сама постановка вопроса о том, что среди составляющих чеховского Эроса можно видеть влечение к «знанию в области мысли», потаенную энергию, направленную на постижение Логоса. Для этого он выглядит слишком обыденным, простым, нет у него двух бездн, ни «над», ни «под», нет религиозной напряженности, не видно всего того, что считается родовыми признаками русской Мысли. Зато Чехову охотно отводится место художника-реалиста, изобразителя (или, как прежде писали, «летописца эпохи»), психолога, диагноста, пейзажиста... Кого угодно, но не мыслителя.

В последние годы этот традиционный отказ творчеству Чехова в «философском измерении» приобрел специфическую форму. Появляются все новые работы, посвященные своеобразию русской мысли, русской идеи. Имя Чехова в них не упоминается или упоминается в отрицательном плане и, таким образом, оказывается вне ряда имен, это своеобразие определяющих и выражающих.

Книга размышлений Вадима Кожина о русской литературе, вышедшая в 1991 г., кажется особенно интересной, потому что содержит концепцию того, как национальная философия и эстетика отразились в русской литературе. В 70-е годы Кожин, говоря о «критическом реализме», справедливо выступал против того, чтобы это понятие огульно распространялось на всю русскую литературу XIX в. «Критический реализм» для Кожина — понятие одиозное: «В основе критического реализма лежит именно критика, отрицание, он лишен больших социально-эстетических идеалов»*. Критик оставлял эту категорию для определенного сорта писателей, явно ему не симпатичных: Теккерей, Флобер, Мопассан и т.п. В русской же литературе «прежде всего творчество Чехова действительно может быть определено как литература критического реализма. Но это понятие явно не соответствует сущности творчества Герцена, Некрасова, Тургенева или, с другой стороны, Достоевского, Лескова, Толстого»**. Уже от этих суждений веяло чем-то михайловско-скабичевским: есть ли у г. Чехова идеалы? Или фадеевским: да, хороший писатель, но нет героического начала, нет положительных героев — значит, фигура в ряду великих все-таки малого калибра.

В новой книге Кожин строит свою историю русской литературы как историю становления русской мысли и русской эстетики, начиная ее с митрополита Иллариона и завершая Достоевским. Чехов остается за пределами этой истории от «Слова о законе и благодати» до романов Достоевского. Это бы понятно, Чехов пришел в русскую литературу позже. Непонятно другое: по Кожину, русская эстетика достигла своих высот *до* Чехова и *помимо него*, как и русская мысль, и он по отношению к этим категориям выглядит фигурой в лучшем случае маргинальной.

Рената Гальцева и Ирина Роднянская вскрывают, по их выражению «пружины современного состязания Достоевского и Чехова», «чеховского ренессанса». В своей статье они пишут: «Не обинуясь, всякий назовет Чехова великим художником. Но то недоумение перед жизнью, какое обычно разрешается у него лишь в пунктирных поэти-

* Кожин В. В. Размышления о русской литературе. М., 1991. С. 492.

** Там же.

ческих связях, в виде невесомого намека или обещания, не позволяет утверждать, что слово его — «со властью»*. С Пушкиным, говорят они, мы оказываемся «в мире мудрых мыслей». Гоголь «обещает разгадку исторического движения», у Толстого безусловна «демиургическая мощь его слова». Чехов же «явил художественную меру», а отнюдь не мощь мысли.

В книге Георгия Гачева «Русская дума» в блестящем ряду тех, кто в развитии русской думы оставил свой след, есть писатели, поэты — разумеется, Гоголь, Достоевский, Толстой. Есть Блок и даже Есенин («Блатной Логос»**). Чехов в этот ряд не включался. Чехов — социальный критик, критический реалист, тонкий художник, но не мыслитель — вот точка зрения очень многих современных историков и теоретиков литературы.

Неудивительно, что время от времени раздаются голоса о непонятности и даже непрочитанности подлинного Чехова. М. А. Каллаш, выпустившая в 30-е годы под псевдонимом М. Курдюмов книгу о Чехове, писала: «Чехова у нас просто не дочитали до конца. Не дочитали и не заметили <...> что все его творчество зрелого периода <...> стоит как раз в центре так называемых “вечных” русских вопросов»***. Слова героев романа Вас. Гроссмана «Жизнь и судьба»: «Чехова разрешили у нас только потому, что не поняли его», — произносятся по сюжету в 42-м году, написан роман в 62-м, но они остаются в силе и в 2002-м, спустя 60 лет. И имеют отношение не только к разрешающему-запрещающему государству, но и к критикам, литературоведам, читателям вообще, признающим Чехова в определенных отведенных рамках и не видящим истинных масштабов этого явления.

Но началось это значительно раньше.

В первые годы после революции, на рубеже 10–20-х годов, когда русская литература с уходом Розанова, Блока, Гумилева получила губительную рану, а русская философия находилась на взлете, который через несколько лет будет прерван выдворением философов из советской России, некоторые из этих философов дают свое толкование главного в русской мысли и русской эстетике.

Ф. А. Степун писал о «канунном периоде русского искусства», наступившем после эпохи великого русского романа, накануне и в первые годы революции. Литературу канунной поры он оценивал невысоко: «она была литературой, мастерством, писательством,

* Гальцева Р., Роднянская И. Журнальный образ классики // Литературное обозрение. 1986. № 3. С. 50.

** Гачев Г. Русская дума. Портреты русских мыслителей. М., 1991. С. 118.

*** Курдюмов М. Сердце смятенное. Париж, 1934. С. 11.

но подлинным искусством <...> она не была» *. Чехова при этом Степун не называл по имени (может быть, и имел в виду скорее последователей, эпигонов Чехова), но его характеристика метит именно в чеховское искусство. В прозе это «канитель житейского быта», «большая зоркость, но зоркость вслепую, которая много видит, но мало прозревает»; «все импрессионистично, этюдно, все сплошь антикосмично». На сцене — «внешне драматизированный рассказ: <...> эмпирическая бытопись, дешевое философствование и тленный лиризм», «лиризм замирающих струн», «случайность и незавершенность» **. Ясно, что это и о Чехове. И ясно, что, с точки зрения Степуна, все бесконечно далеко от подлинных вершин трагического искусства.

Но, в отличие от современных нам ценителей Чехова, Степун дает в философских терминах объяснение неполноценности такой литературы. В ней он не видит «метафизической конструктивности», она не «онтологична», она отошла от «онтологических заветов большого русского искусства» ***.

Онтологизм или противоположный ему по философскому содержанию гносеологизм — вот понятия, которыми русский философ объясняет достоинство или недостаток литературного творчества.

В те же годы Л. П. Карсавин с нескрываемым презрением говорил о гносеологизме как типе мирозерцания, об «измышленной лукавыми людишками лженауке, называемой гносеологией и подобной в некотором отношении зверю, носящему имя “скорпион”» ****.

При онтологическом созерцании, говоря словами Степуна, художник «знает своего Бога в лицо» *****. Он утверждает, что мир есть то-то и то-то. Человек есть то-то и то-то. Бог есть то-то и то-то. Такими онтологическими художниками были Достоевский, Толстой.

При противоположном ему, гносеологическом, созерцании главным является вопрос: как мы можем что-либо знать, насколько наши знания, представления о мире, человеке, Боге являются настоящими, не ложными? Таким — редчайшим для России — гносеологическим художником был Чехов.

Да, такой способ созерцания мира разъедал уверенность ума в обладании абсолютной правдой, мог ввергнуть «в грусть-тоску агности-

* *Степун Ф. А.* Трагедия и современность // Шиповник (Сб. литературы и искусства). М., 1922. № 1. С. 84.

** Там же. С. 84, 86.

*** Там же. С. 85.

**** *Карсавин Л.* Saligia. Пг., 1919. С. 6.

***** *Степун Ф. А.* Трагедия и современность. С. 88.

цизма»*. В русском Логосе гораздо чаще уверенный онтологический взгляд на мир**, и каждый из наших философов начала века имел свою картину мира и каждый знал своего Бога в лицо. А их онтологизму противостоял другой, атеистический, не менее упорный и убежденный, к тому же победительный, жертвами которого они оказались...

Именно Чехов, придя в русскую литературу после величайших абсолютистов, вещавших каждый о своей правде, сказал, что «никто не знает настоящей правды», сосредоточился как художник на сопоставлении разных правд, которые на поверку оказывались «ложными представлениями» или «личным взглядом на вещи». По-иному вставала и проблема трагизма, которую Степун считал центральной проблемой искусства.

И разве не является это важной плодоносной ветвью ствола русской мысли? Разве воплощенный в чеховском творчестве тип мирозерцания не есть особое, сказанное «после», слово в развитии русского Логоса, вступающее на равных в диалог со словом писателей-мыслителей, чье право находиться в этом ряду зафиксировано в философских энциклопедиях? Слово и тип мирозерцания, не заканчивающие, не закрывающие книгу о русском типе мысли, но, скорее, отвергающие саму возможность ее завершения?

Степун признавал истинным только того художника, который «знает своего Бога в лицо».

Чехов говорил: «Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле, которое проходит с большим трудом истинный мудрец». Говоря о незнании никем *настоящей правды* (что в данном случае, конечно, синоним Бога), Чехов, подобно Гёте, видел, что между «да» и «нет» лежит не пустота, а проблема.

Далеко не все русские мыслители не признавали подобный тип мировосприятия. Прекрасную характеристику такому взгляду на мир дал, обращаясь к молодежи в своем последнем труде, последний из русских философов А. Ф. Лосев: «Беритесь за ум, бросайтесь в живую мысль, в интимно-трепетное ощущение перехода от незнания к знанию и от бездействия к делу, в эту бесконечную золотистую даль вечной проблемности...»***.

Если суть проблемы «Чехов и русская мысль» состоит в том, чтобы не отлучать Чехова от истории развития этой мысли, ввести его, соот-

* Гачев Г. Русская дума. С. 88.

** Ср.: «В русской философии <...> есть некоторые своеобразные особенности, которые вообще отодвигают теорию познания на второстепенное место. <...> русские философы очень склонны к так называемому онтологизму, <...> т.е. к признанию, что познание не является первичным и определяющим в человеке» (Зеньковский В. В. История русской философии. Л., 1991. Т. 1. Ч. 1. С. 15).

*** Лосев А. Ф. Дерзание духа. М., 1988. С. 60.

ветствующим образом понятого, на магистральный ее путь, то в отношении к русской эстетике, от которой Чехова никто как будто не отлучал, основным представляется осознание роли его творчества в переломе, свершившемся в русской эстетике на рубеже двух столетий. Как обычно понимался этот вопрос?

О Чехове чаще всего говорилось, что он завершитель русского реализма XIX века. В совсем недавние годы добавлялось, что он не только завершитель, но и предтеча, прежде всего нового реализма Горького. «Чеховский рассказ заполнил «паузу» между двумя этапами развития русского романа» — между «Братьями Карамазовыми» и «Матерью» Горького «Персонаж Чехова <...> рядовой человек, человек массы <...> станет героем романа XX-го века», в первую очередь, горьковского романа*.

Есть работы о традициях Чехова, чеховского рассказа в современной русской прозе (от Шукшина и Трифонова до Вик. Ерофеева) или чеховской драмы в современной драматургии (от Розова до Петрушевской). Все эти наблюдения по-своему верны, но и здесь должны быть установлены более точные масштабы.

О том, что Чехов «не только биографически, но и творчески принадлежит как XIX, так и XX веку», пишут авторы учебного пособия для университетов. «Однако», — делается тут же оговорка при упоминании «Вишневого сада» и пьесы Горького «На дне», — чеховская пьеса «кажется в сравнении с горьковской завершением традиций XIX века, а не вступлением в новый век»**. То, что «кажется» авторам данного утверждения, далеко не очевидно; во всяком случае, мировой театр и в минувшем, и в наступившем столетиях несравненно чаще обращается именно к чеховской пьесе.

«В динамике истории литературы Чехов находится между двумя великими эпохами: эпохой Достоевского и Л. Толстого, с одной стороны, и, с другой, всего нового XX века, пусть не давшего столь же колоссальных индивидуальностей, но составившего коллективно силу не менее значительную»***, — говорится в новейшей «Истории русской литературы». Но каково его место в этом историческом промежутке?

Н. Я. Берковский так резюмировал свой известный этюд о Чехове: он назвал его «поэтом конца»**** — конца целой эпохи в жизни России, русской культуры.

* Цилевич Л. М. Чеховский рассказ — жанр XX века // *Litteraria humanitas*. I. Brno, 1991. S. 178.

** История русской литературы XX века (20–90-е годы). Основные имена. Учебное пособие для университетов. М., 1998. С. 8.

*** *Histoire de la littérature russe / Ouvrage dirigé par E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada. Le XXe siècle. L'Âge d'argent*. P., 1987. P. 54.

**** Берковский Н. Я. Статьи о литературе и театре. М.; Л., 1969. С. 49.

С этим выводом убедительно спорит в наши дни итальянский философ и литературовед Витторио Страда: «В действительности Чехов не столько «поэт конца», закрывающий одну литературную фазу и один исторический мир, сколько «поэт начала», новой фазы и нового мира. Это поэт «перехода» между двумя мирами — и только в таком понимании можно найти истоки тех проблем культуры в целом и литературы в особенности, которые ставит его творчество»*.

Несмотря на то что накоплен богатый материал конкретных наблюдений, верная перспектива, в которой должно рассматриваться чеховское наследие, только еще устанавливается. Чехова нужно осознать прежде всего как создателя новых путей в литературе. Тут может идти речь по крайней мере о *трех* ипостасях Чехова-новатора.

Прежде всего, он стал реформатором тем, сюжетов, конфликтов, вообще языка русской литературы своего времени. Он дал имена новым пришедшим в его эпоху вещам и явлениям. Молодой Маяковский, приветствуя Чехова «как одного из династии Королей Слова», заметил, что «Чехов внес в литературу грубые имена грубых вещей, дав возможность словесному выражению жизни»** городской, торгующей, разночинной России. Это было новаторством по отношению к предыдущему периоду литературы.

Другая грань чеховского новаторства — конкретные черты его искусства, которые оказались наиболее перспективными и плодотворными для искусства XX в.

Экономия выражения мысли, о которой говорил Пастернак и которая ведет к простоте, ясности и достоверности. «Щелчки чеховских фраз» (Маяковский) задали русской прозе XX в. иные ритмы. Диалоги, паузы и развязки чеховских пьес определили все развитие мировой драматургии на протяжении почти целого века.

Синкретизм невербальных элементов в чеховском искусстве, который описывает Томас Винер: Чехов живописен, музыкален, графичен, кинематографичен, театрален; элементы мифа, примитивного искусства, фольклора играют у него структурную роль, как потом в авангардном искусстве XX века***.

Это и чеховский отказ от «сюжетов» и «тем» в традиционном смысле: переход от логики темы — к логике, диктуемой языковым

* *Strada Vittorio*. Anton Tchekhov // Histoire de la littérature russe. P. 55. То же: Страда В. Антон Чехов // история русской литературы. XX век. Серебряный век. М., 1995. С. 52.

** *Маяковский В. В.* Два Чехова. С. 299.

*** *Winner Th.* Syncretism in Chekhov's Art: A Study of Polystructured Texts // Chekhov's Art of Writing: A Collection of Critical Essays / (eds.) P. Debreczeny, Th. Eekman. Columbus, Ohio, 1977. P. 153–166.

материалом, логике слов, решению чисто словесных задач — то «освобождение слова», которое в начале века провозгласил литературный авангард.

Но главная сторона чеховского новаторства — то, что можно назвать новаторством методологическим. Это как бы еще одна функция Творца: дать первоначальный толчок дальнейшему бесконечному движению и развитию творения во времени. Чеховым утверждался сам принцип непрерывного обновления искусства через «ереси», «вопреки всем правилам». Конкретные формы такого обновления в будущем станут меняться. Однако сам принцип, тип отношения к прошлой культуре будет неизменным. Он задан русской литературе именно Чеховым.

Законы были даны тогда, в восьмидесятые — девяностые — девятидесятые годы. Искусство XX в. им следовало.

