



И. Н. Сухих
СКАЗАВШИЕ «О!»
Потомки читают Чехова¹

Одна девушка-блондинка, не помню ее фамилии, но не забыл ее кос и статной фигуры, подала ему бумажку. Он прочел про себя, воскликнул «О!» и радостно возгласил на всю аудиторию:

— Вы только послушайте, что я вам прочту. <...>

Разбирая прозу Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Чехова, он словно невидимым скальпелем препарировал приемы построения отдельных фраз и композицию всего произведения. Казалось бы, при таком уроке анатомии поэзия и красота должны были исчезнуть. Нет, не исчезли. Это открывание алгеброй гармонии было настолько интересно, так захватывало нас, что с тех пор полюбившиеся мне рассказы писателей я всегда разбираю не только согласно их содержанию, но и согласно их композиции. <...> Покончив с Чеховым, он перешел на современную нам прозу...

С. Голицын. Записки уцелевшего

Произведения тех, кто, подобно Чехову, водружает веши, перерастают поколения, а не поколения перерастают их. <...> Глава о Чехове еще не кончена, ее еще не прочли как следует, не вникли в ее сущность и преждевременно закрыли книгу. Пусть ее раскроют вновь, изучат и дочтут до конца.

К. Станиславский. Моя жизнь в искусстве

¹ Настоящий том концептуально и хронологически продолжает вышедшую в серии «Русский Путь» предшествующую антологию: А. П. Чехов: pro et contra. Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887–1914). (СПб., 2002). Соответственно, и наша статья развивает, начиная с заглавия, поэтику и сюжеты первого всгупления: «Сказавшие “Э!” Современники читают Чехова» (С. 7–44).

Десятилетие без Чехова оказалось незримым рубежом. Обильны и разнообразны были публикации о писателе в год по Рождестве Христовом 1914-й. Письма, воспоминания, критики и антикритики, театральные рецензии и заметки о памятных вечерах по всей России — от Вологды до Владивостока: в «Чеховиане» И. Ф. Масанова (1929) под этим годом насчитывается более двухсот номеров.

М. П. Чехова продолжает издание чеховских писем, которое сразу назвали вторым собранием сочинений. (Начатое в 1912-м, шеститомное собрание завершится в 1916 году. А. Дерман, литератор следующего поколения, сравнит появление первого тома с «впечатлением разорвавшейся бомбы»².) А. Измайлов дописывает первую чеховскую биографию, называя ее «биографическим наброском», и публикует главы из нее (книга тоже выйдет в 1916-м). А. Амфитеатров еще и еще раз вспоминает, ищет свое место рядом с внезапным классиком, разоблачает мифы, борется с хулителями (его «чеховские» тексты в конце концов тоже составили целый том). В. Маяковский привычно хулиганит (или пророчествует), записывая Чехова в футуристы. Л. Гроссман серьезно ищет для него место в рамках натуралистической школы и апеллирует к Флоберу, Мопассану и Золя, Б. Эйхенбаум вдруг обнаруживает в писателе аскета, А. Долинин — спутника-созерцателя.

«Общество живет, постоянно размышляя о Чехове, испытывая потребность в нем разобраться. <...> Не знать Чехова в начале XX века считается позорным... <...> Можно сказать, что век XX по насыщенности общественного мироощущения чеховскими образами, идеями, даже стилем мышления и поведения этого человека зарождался “под знаком Чехова”. В общеэпохальном сознании Чехов укореняется как его выразитель»³.

Мнение исследовательницы подтверждает всемирно знаменитый ровесник века: «У русских была своего рода игра делить своих знакомых на тех, кто любит Чехова, и тех, кто не любит. Те, кто не любил, считались не того сорта»⁴.

² Дерман А. Б. О мастерстве Чехова. М., 1959. С. 8.

³ Мурина М. А. Чеховиана начала XX века (Структура и особенности) // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 15.

⁴ Владимир Набоков о Чехове / Перевод И. Клягиной // Театр. 1991. № 1. С. 76.

Мемуаристы и критики говорили о недавно ушедшем современнике, не подозревая, что их ждет впереди. А на пороге уже стоял предсказанный в «Вишневом саде» «не календарный, — Настоящий Двадцатый Век».

День памяти Чехова — 2 июля. Через месяц лопнула, наконец, натянутая струна, и людям надолго стало не до литературы и, следовательно, не до Чехова. Между тем в только что опубликованных фрагментах (Слово. Сб. 2. М., 1914), относящихся к началу 1890-х годов, времени работы над «Рассказом неизвестного человека», он сказал о наступающем времени едва ли не больше и точнее, чем — уже после его смерти — авторы прославленных «Вех»: «Я был раздражен против хороших слов и против тех, кто говорит их, и, возвращаясь домой, думал так: одни бранят свет, другие толпу, хвалят прошлое и порицают настоящее, кричат, что нет идеалов и т. п., но ведь все это было и 20–30 лет назад, это отживающие формы, уже сослужившие свою службу, и кто повторяет их теперь, тот, значит, не молод и сам отживает; с прошлогоднею листвою гниют и те, кто живет в ней. Я думал, и мне казалось, что мы некультурные, отживающие люди, банальные в своих речах, шаблонные в намерениях, заплеснели совершенно и что пока мы в своих интеллигентных кружках роемся в старых тряпках и, по древнему русскому обычаю, грызем друг друга, вокруг нас кипит жизнь, которой мы не знаем и не замечаем. Великие события застанут нас врасплох...» (17, 194–195)⁵.

Когда уцелевшие очнулись после десятилетия жизни врасплох — непрерывных войн, революций, голода и смертей, — надо было заново учиться жить в новом мире. В том числе строить отношения со старой литературой. Читать написанное уже не как современность, а как историю⁶.

⁵ Здесь и далее чеховские тексты цитируются по изданию: *Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1974–1983. Том и страница указываются в тексте. Серия писем обозначается «П».

⁶ Разным аспектам рецепции Чехова в советскую эпоху посвящены несколько обобщающих работ, написанные, конечно, с «внутренней» точки зрения. См.: *Семанова М. Л.* 1) Чехов и советская литература (1917–1935). М.; Л., 1966; 2) А. П. Чехов в отзывах русских советских писателей и в их жизни // Русская литература. 1985. № 3. С. 85–103; *Полоцкая Э. А.* Чехов (личность, творчество) // Время и судьбы русских писателей. М., 1981. С. 282–343.

После разлома: нужен ли нам Чехов?

Первое советское собрание Чехова появилось в 1918 году. На самом деле, это было переизданное Литературно-издательским отделом Наркомпроса — на ужасной желтой бумаге, которую сегодня с опаской держишь в руках, — известное собрание А. Ф. Маркса в 23 томах, начатое еще при жизни Чехова (1903–1916). Чуть позднее, в связи с очередными печальными датами (двадцать пять и тридцать лет со дня смерти), появятся два выдержанных советских двенадцатитомника (1929; 1930–1933).

Сразу после окончания Гражданской войны оживает культурная и архивная работа. Публикуется изъятая из банковского сейфа М. П. Чеховой и национализированная рукопись первой пьесы (1923). Появляются том переписки с Короленко (1923), письма к О. Л. Книппер-Чеховой (1924), еще два тома неизвестных писем разным адресатам (1922, 1927). Уже в 1922 году организуется «Общество А. П. Чехова и его эпохи» и принимается решение о создании чеховского музея, вокруг которого сразу возникает конфликт интересов⁷.

Важные, но малозаметные историко-литературные разыскания не отменяли ключевого вопроса: *зачем?* На авансцене — в публицистике, критике, театре — наступление на Чехова и отречения от него идут по всем фронтам. В этом процессе участвуют даже люди, до исторического разлома писателя боготворившие и связавшие с ним свою творческую судьбу.

Боевой футурист, совсем недавно приветствовавший «сильного, веселого художника слова», превращает Чехова в символ театрального старья и использует его имя как «лефовскую дубинку», которой он гвоздит Художественный театр, Булгакова, любителей и защитников этого «акстарья»:

«Потому сейчас нам не возражают, что нас крыть нечем, что вся идеология, на которую можно опереться, все старое искусство является буржуазной идеологией, телесной оболочкой, которую мы сбросили в Октябре. И с ней к нам не сунешься. Но дело в том, что за этим молчаливым соглашением с нами

⁷ О подробностях этой драматической истории см.: *Иванова Н. Ф.* «Нас может объединить лишь правда» (Е. Э. Лейтнеккер и его роль в истории чеховских музеев) // Чеховские чтения в Ялте. Вып. 13. Мир Чехова: мода, ритуал, миф. Симферополь, 2009. С. 309–353.

существуют тысячи людей, сроднившихся со старой буржуазной мыслишкой, которая пучит глазки на это новое искусство и где-то в Камергерском переулке творит свое старое искусство. Какое же разногласие этого театра с тем театром? Возьмите любую пьесу. Как подходят к ее постановке? Возьмите “Вишневый сад” — как к нему подходят? Да очень просто: “Вишневый сад”, — валяй, декоратор; видел, как весной вишневый сад цветет? — ну и валяй сад, передай его. И передают, не считаясь ни с требованием сцены, ни с тем, что выдумало современное мастерство, как мастерство малярное или как мастерство живописца. Это потому, что пришедшие сюда пять-десять тысяч человек требуют здесь прежде всего зрелища, а не того, что дает Чехов. <...>

Товарищи, взятие Зимнего дворца “Лесом” Островского не разыграешь. <...> И нам нужен порыв к труду не за страх, а во имя грядущего будущего. А это разве дается “Лесом” Островского или “Дядей Ваней”? Ничего подобного: это дается инструментовкой всей толпы в смысле, проповедуемом нами, футуристами. Да здравствует Октябрь в искусстве, который вышел под общим флагом футуризма и пройдет под флагом коммунизма!»⁸

«В чем не прав совершенно, на 100 % был бы Анатолий Васильевич <Луначарский>? Если бы думал, что эта самая “Белая гвардия” является случайностью в репертуаре Художественного театра. Я думаю, что это правильное логическое завершение: начали с тетей Маней и дядей Ваней и закончили “Белой гвардией”. (Смех.) Для меня во сто раз приятнее, что это нарвало и прорвалось, чем если бы это затушевывалось под флагом аполитичного искусства. Возьмите пресловутую книгу Станиславского “Моя жизнь в искусстве”, эту знаменитую гурманскую книгу, — это та же самая “Белая гвардия” — и там вы увидите такие песнопения по адресу купечества в самом предисловии...»⁹

Ну, пусть это горлан-главарь...

Но ведь недавно и ненадолго завербованный в футуристы автор книги «Сестра моя, жизнь» тоже сначала задирается, а по-

⁸ Маяковский В. В. Выступление на диспуте «Художник в современном театре», 3 января 1921 года // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М., 1959. С. 254–256.

⁹ Маяковский В. В. Выступление по докладу А. В. Луначарского «Театральная политика советской власти», 2 октября 1926 года // Там же. С. 303.

том сокрушенно кается перед приятелем-чеховопоклонником: «— Вспомните хотя бы “Три года” Чехова. — Не помню, да, может быть, даже и не читал совсем. Не постеснялся же Рильке признаться, что мало знает из Шекспира. <...> Подождите, Коля! Со стыдом сознаюсь, что, наверное, не читал и его “Студента”, иначе бы не прошел мимо того, о чем вы говорите. На Чехова я смотрел в своей бунтарской самонадеянности как на кумира папы и его поколения». И чуть позднее, получив от собеседника чеховское собрание, говорит «немного сконфуженным голосом»: «Что ж! Почитаем Чехова на старости лет»¹⁰ («старик» в это время тридцать три года).

И актер, когда-то сыгравший в «Чайке» Треплева и восхищавшийся «Вишневым садом», теперь, превратившись в режиссера-авангардиста и театрального администратора, надев комиссарскую кожаную куртку, становится гонителем чеховских пьес. «На старые театры нужно повесить замок, никакого нытья, никакой психологии. Нам нужен актер веселый, смеющийся даже в плаче. Мы хотим отвергнуть весь пессимизм, мы хотим устремиться в динамику, мы тренируем в этом отношении наших актеров, мы вводим акробатику, заставляем учиться у эквилибристов и того же требуем от всеобуча, а если бы там на площадках стали бы разыгрывать “Дядю Ваню” (дался им с Маяковским «Дядя Ваня»! — И. С.), мы бы приняли соответствующие меры»¹¹.

И еще один близкий Чехову человек, любимый собеседник и почти литературный наследник, в летописи «окаянных дней» вдруг срывается:

«Злоба, грубость всюду — несказанные!

Опять слухи: в Петербурге — бунт, в Киеве уже монархия.

Перечитал “Записную книжку” Чехова. Сколько чепухи, нелепых фамилий записано — и вовсе не смешных и не типичных, — и какие все сюжеты! Все выкапывал человеческие мерзости! Противная эта склонность у него несомненно была» (Дневник, 24 апреля / 7 мая 1919 г.)¹².

¹⁰ Вильмонт Н. О Борисе Пастернаке. М., 1989. С. 117, 121, 126.

¹¹ Выступление В. Э. Мейрхольтца на конференции заведующих подотделами искусства (1921). Цит. по: Семанова М. Л. Чехов и советская литература. С. 52.

¹² Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1988. С. 410.

Уже оказавшись в эмиграции и узнав о берлинских гастролях художественников, Бунин, вопреки ностальгическим вздохам других критиков, непримиримо твердит свое: «В Берлине опять неистовство перед “Художественным Театром”. И началось это неистовство еще в прошлом столетии. Вся Россия провалилась с тех пор в тартарары — нам и горюшка мало, мы все те же восторженные кретины, все те же бешеные ценители искусства. А и театр-то, в сущности, с большой дозой пошлости, каким он и всегда был. И опять “На дне” и “Вишневый сад”. И никому-то даже и в голову не приходит, что этот “Сад” самое плохое произведение Чехова, олеография, а “На дне” — верх стоеросовой примитивности, произведение семинариста или самоучки, и что вообще играть теперь Горького, если бы даже был и семи пядей во лбу, верх бесстыдства. Ну, актеры уж известная сволочь в политическом смысле. А как не стыдно публике?» (20 сентября / 3 октября 1922 г.)¹³.

На этом фоне даже буржуазных злоумышленников из Камергерского переуллка одолевали сомнения. «Когда играем прощание с Машей в “Трех сестрах”, мне становится конфузно, — признается Станславский-Вершинин во время тех самых берлинских гастролей, по поводу которых так негодовал Бунин. — После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радуется. Напротив. Не хочется его играть... Продолжать старое — невозможно, а для нового — нет людей» (В. И. Немировичу-Данченко, после 20 октября 1922 г.)¹⁴.

И играть перестали: практически все двадцатые годы пьесы Чехова в Доме Чехова не шли (за исключением как раз зарубежных гастролей). Лишь в 1928 году в репертуар был возвращен «Вишневый сад», а новой — и триумфальной — постановки «Трех сестер» Немировичем-Данченко пришлось ждать до 1940 года.

Ранний послереволюционный взгляд на Чехова в 1924 году метафорически обобщил Евгений Замятин. «Революцию часто сравнивают с метелью — с этой седой, буйной русской стихией. Попробуйте наутро после метельной ночи выйти в сад — вы не увидите уж ни одной знакомой тропинки, ни одного знакомого

¹³ Там же. С. 441. Об эволюции бунинского отношения к Чехову см.: *Сухих И. Н. Чехов, Бунин и декадент Урениус // Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. Изд. 2-е, доп. СПб., 2007. С. 425–432.*

¹⁴ *Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. М., 1961. С. 29.*

предмета. Все белое, новое, всюду сугробы, и вы не знаете, что под сугробом: может быть, колодец, может быть, скамейка, может быть, куст жасмина. Так же замело все дороги, так же насыпало сугробов за эти десять лет русской метели. И под одним из сугробов оказался Чехов.

Поговорите о Чехове с кем-нибудь из читателей нового, последнего поколения. Вы чаще всего услышите: “Чехов? Нытье, пессимизм, лишние люди...” — “Чехов? Никакого отношения к новой литературе, к революции, общественности...” Это значит, что Чехова не знают, его перестали видеть, замело к нему все тропинки».

Отрекшиеся Петры и новые скептики в чем-то были правы. Людям, привыкшим убивать или умирать от голода, было странно видеть на сцене или читать о «нежных, похожих на цветы», чувствах и разделять нравственные страдания доктора, давшего пощечину нерадивому фельдшеру. Свои резоны были и у писателей, отвечавших на вопрос, нужен ли нам Чехов. (Заочную дискуссию-анкету «Как мы относимся к Чехову?» в 1929 году организовал журнал «На литературном посту», большинство ответов были отрицательными.) Гоголевские густая живопись и гротеск, лесковский сказ, толстовский аналитический психологизм гораздо легче прививались к советской реальности (у Булгакова, Бабеля, Зощенко, Фадеева), чем чеховская краткость, точность деталей и неуловимая поэтичность.

Но в середине двадцатых в советском воздухе что-то меняется. Не только еретики старой школы (вроде самого Замятина), но законодатели новых вкусов вдруг начинают протаптывать тропинки к Чехову. Среди таких энтузиастов оказывается и первый советский нарком просвещения.

«Есть ли у г. Чехова идеалы?» — когда-то строго спрашивал А. М. Скабичевский (1892). Уклончиво-положительный ответ критика запомнился меньше, чем со всей прямоотой поставленный вопрос.

«Чем может быть Чехов для нас?» — столь же резко ставил вопрос А. В. Луначарский (1925). Ответ, как ни странно, тоже оказался положительным: может быть полезным и ценным писателем — но при особом его понимании.

«Читатель или критик, который распространяется, какая великолепная у Чехова форма юмора или лирики, и который на этом останавливается, еще человека в Чехове не узнал. Тот,

кто считает Чехова сильным и победителем, тот превращает его в пописывающего, а себя в почитывающего. Тот же, кто поймет при всей огромной силе Чехова его коренную слабость и его поражение, тот понимает, какой подвиг взял на себя Чехов в минуту безвременья и как честно служил он и обнаружил, в конце концов, заявляя каждой строчкой своих произведений, что жизнь безобразна и пошла и что честному человеку перед ней можно только тосковать или объявить ей беспощадную войну. <...> Нам тоска не грозит, в наших глазах эта тоска превращается в призыв. Поэтому Чехов ценен для нас».

Из этого бурного речевого потока (большинство публикаций Луначарского двадцатых годов — стенограммы публичных речей) можно понять, что побежденный Чехов нужен *нам* больше, чем победитель; что ценить его надо не за юмор или лирику, а за подвиг описания безобразной жизни; что, доживи Чехов до *светлых дней*, он не прибежал бы уже ни к юмору, ни к лирической печали, а «писал бы в терминах, напоминающих сатиру, он был бы не врачом, пожимающим плечами над неизлечимой болезнью, а диагностом, определяющим ее и сейчас же прописывающим рецепты, порой, может быть, хирургические».

Прямолинейный социолог боролся в Луначарском с тонким, понимающим дело критиком. Всего через год в лекции перед студентами Коммунистического университета им. Свердлова (26 мая 1926 года), отработав обязательную программу («Со всех сторон тюремная решетка. Кругом реакция, стремящаяся восстановить равновесие. Это ушибало писателя и сказывалось почти на всех его художественных произведениях»), он больше всего говорит о художнике: *великом враче-утешителе* (почти цитата из еще не написанного «Мастера и Маргариты»), в которого *совершенно и абсолютно влюбились* современники; удивительном наблюдателе, способном *сделать более интересной всю окружающую жизнь* и в то же время готовящем материал для *какого-то будущего человека*; странном юмористе, юмор которого *переходит в сострадание* и *очень сильно хватает за сердце*; создателе недосыгаемых «музыкальных конструкций», в которых *каждая фраза строится так, что, когда вы ее прочтете как следует, она кажется настоящим маленьким стихотворением в прозе*.

Итог парадоксален для идеологических умонастроений двадцатых годов: на Чехова приходится смотреть снизу вверх, ощущая

недоступность в современности того, что совсем недавно сделано его пером.

«Чехов, будучи реалистом, к манере импрессионизма прибавил еще музыку, так что по великолепной насыщенности, по богатству чеховская проза, как проза, как язык, стоит, может быть, на самом первом плане во всей русской литературе. Хотя это так сложно, требует такого углубления в мастерство, такой любви к форме, которые при нашем бешеном беге, когда мы захлебываемся в содержании социальном, может быть, в наше время все это достигнуто быть и не может, но это не значит, чтобы мы мимо такого мастера проходили равнодушно, особенно в той части нашего общества, которое хочет принять участие в литературе¹⁵.

На лавры открывателей нового Чехова, помимо Луначарского, могли претендовать также литературовед Ю. Соболев («Чехов в наши дни», 1924) и журналист М. Кольцов («Чехов без грима», 1928). Их боевые статьи появились в главных советских газетах «Известия» и «Правда».

В предисловии к чеховскому собранию сочинений (1929), неоднократно перепечатанном, сразу же рекомендованном школьникам, авторитетный критик-марксист (по справедливой позднейшей квалификации — вульгарный социолог) В. Фриче давал формулировку стилистически витиеватую, но по сути прямолинейную, однозначную: «В русской литературе восьмидесятых и девяностых годов Чехов представляет, таким образом, интеллигенцию мещанства, мещанскую интеллигенцию, пережившую идейно-психологическую эволюцию от подчинения усадебной идеологии периода распада дворянско-помещичьего уклада в сторону приспособления к рождавшемуся из хаоса этого распада буржуазному строю жизни, а в связи с указанными предпосылками в художественно-стилистическом отношении — эволюцию от реализма к импрессионизму»¹⁶.

Так общими усилиями появилась формула *нашего советского Чехова*. Писателя адаптировали для новой культуры путем перемены знаков, выворачивания наизнанку старых шаблонов, пережевывания той критической «жвачки», над которой

¹⁵ См.: Луначарский А. В. Очерки по истории русской литературы. М., 1976. С. 418–427.

¹⁶ Фриче В. М. А. П. Чехов (1928) // А. П. Чехов. Пособие для школ II ступени, рабфаков, техникумов и самообразования. М.; Л. 1928. С. 148.

в прежние памятные дни иронизировал А. Аверченко: «Чехов был настоящим поэтом сумерек, изобразителем безвольной интеллигенции...»¹⁷

Изобразитель безвольной интеллигенции, хмурых людей превратился в неистового их обличителя, поэт сумерек — в яростного сатирика, разоблачающего житейскую пошлость, дворянско-помещичий уклад и буржуазный строй жизни.

Парадоксально, что сходные мысли в послереволюционную эпоху появляются и по другую сторону границы, в парижском изгнании. В. Ходасевич (он пишет роман о Державине — отсюда малопонятный без знания контекста длинный ряд противопоставлений Державина и Чехова в начале статьи) тоже утверждает, что «старый» Чехов, певец сумерек, меланхолический лирик (критик не отрицает, что такой Чехов тоже *был*), не может ответить на вызов нового времени и, уповая на будущее (совсем как чеховские персонажи), грезит об ином образе.

«Славу Чехова создал его лиризм. Но будущий читатель, пройдя мимо лирики чеховских персонажей, совлекая с них эту условную, временную примету, будет читать иное: не лирику, но то, что лежит под нею, глубже нее. И тогда он увидит, что серые, бездеятельные персонажи Чехова заряжены той же взрывчатой энергией жизни, как и подлинные герои; окажется, что их столкновения, сведенные Чеховым к простейшим сюжетным постройкам, открывают гораздо более значительные и трагические перспективы, нежели “тоска”, которую в них вычитывал прежний читатель.

Читатель будущий, отделив и отвергнув ненужную ему лирику Чехова, найдет под ней подлинный, первоначальный двигатель чеховского творчества — эпос. Под упадочными “настроениями”, созданными не столько самим Чеховым, сколько чеховщиной, он найдет более жизненную философию, самовозникающую из всякого эпоса, потому что эпос по самой природе своей всегда жизнен, хотя бы даже материал, из которого он воссоздан, был мертв. Мертвенные герои Чехова будущему читателю будут повествовать о жизни».

Легко заметить, что этот Чехов будущего у Ходасевича в самом существенном напоминает Чехова Луначарского. И в том, и в другом случае это поэт отрицания настоящего во имя буду-

¹⁷ См.: Аверченко А. Бритва в киселе. М., 1990. С. 88–89. Рассказ пародирует многочисленные публикации и памятные собрания 1914 г.

щего, художник действия. Только в первом случае использована моральная антигеза: война — пошлости, тоска как призыв. В другом, у Ходасевича, она переведена в условно-эстетический план: энергия и жизненность эпоса против размягченности и отрешенности лирики.

Написанная к памятной дате (1929), статья М. Цетлина выстраивается в привычном кругу социальных и эстетических представлений: «восьмидесятые годы», их медленный темп, отсутствие яркости, борьбы и событий, беспредметная тоска, беспричинная грусть; Чехов как восьмидесятник; юмор Чехонте, который продолжает смешить «неприхотливых парижан» (и в СССР в начале двадцатых годов выдвигали на первый план юмористические рассказы и водевили как наиболее доступные новому читателю и зрителю); рождение «большого писателя Антона Чехова»; Сахалин — Толстой — Мопассан — духовная свобода — музыкальность прозы — мировое значение. Эту работу легко представить на страницах не эмигрантских «Современных записок», одним из редакторов которых был Цетлин, а «Красной нови» или «Нового мира», по соседству с Луначарским.

И почти через тридцать лет, накануне нового юбилея, Н. Нароков (Марченко), автор антисталинского романа «Мнимые величины», опубликует в нью-йоркском «Новом журнале», наследнике «Современных записок», статью-реферат «Чехов-общественник»¹⁸, которая могла бы стать главой из книги В. Ермилова, первые издания которой подпирались сталинскими цитатами.

Достоевский, Толстой, даже Пушкин в культуре русского зарубежья полемически переосмыслились, противопоставлялись культуре советской как консервативный мыслитель и публицист, религиозный моралист, поэт чистого искусства и советник царей и т. п. Образ Чехова в зарубежной мысли (о немногочисленных исключениях — чуть позже) — там, где мы выходим за пределы самых примитивных социологических клише, — мало отличался от советского. Из русских писателей XIX века Чехов оказывается самой объединяющей фигурой советской литературы и русской литературы в изгнании.

Однако изнутри формирующейся науки о Чехове ситуация предстает иной. И *там*, и *здесь* в двадцатые-тридцатые годы

¹⁸ См.: Нароков Н. В. Чехов-общественник // Новый журнал. 1957. Т. 48. С. 122–138.

чеховедение существует скорее как совокупность разрозненных усилий, индивидуальных «проектов»: архивных разысканий, биографических штудий, исследований отдельных проблем, интерпретаций конкретных текстов.

Драма, как правило, изучается отдельно от прозы, раннее творчество отдельно от позднего. Театральные рецензии представляют автономную область, почти не соприкасающуюся с историей литературы (так, впрочем, было и при жизни Чехова). Если же литературовед пытается предложить общий взгляд, он, как правило, реализуется в жанре критико-биографического очерка, в котором биографический подход (семья, журналы, прототипы) оказывается доминирующим, а на долю «мастерства», «стиля», реже — «поэтики» остается лишь последняя глава или случайные страницы.

В случае с эмигрантской культурой ситуация объясняется проще: за творческую свободу приходилось платить одиночеством, существованием в культурном гетто («Без читателя» — называлась одна из полемических статей Г. Иванова), мучительной поденщиной. Ученых, систематически занимавшихся Чеховым, в эмиграции просто не было.

В СССР такие люди были, но история советского чеховедения 1920–1930-х годов тоже представляет собой пунктир, а не непрерывную линию. Возможно, причина здесь в том, что у исследователей Чехова не оказалось отчетливой научной программы, «философии общего дела».

Таким делом, позволившим в те же десятилетия объединить пушкинистов или исследователей Толстого (две наиболее развитые персональные филологические области), стало издание Академического (Пушкин) и Полного (Толстой) собраний сочинений. Кроме того, столетию со дня рождения Толстого (1928) и столетию со дня гибели Пушкина (1937) был придан государственно-юбилейный масштаб. Эти писатели первыми были вписаны в классический пантеон.

Чеховские даты, преимущественно печальные (1924, 1929, 1934, 1935), тоже отмечались, но обычно скромно, без «пушкинского» масштаба и ажиотажа. Работа над достаточно полным чеховским собранием началась лишь в следующую эпоху.

Это не мешало немногочисленным антоновцам (как известно, поклонниц Чехова называли в Ялте антоновками), не ожидая лучших времен, продолжать, закладывая основы — делать свое дело.

Двадцатые-тридцатые: какой Чехов нам нужен?

Формалисты (второе, наряду с социологизмом, влиятельное научное направление двадцатых годов) почти не обратили внимания на Чехова. Их теории затрудненной формы, искусства как приема очень плохо объясняли поздние чеховские рассказы и повести.

Чехова «пропустил» ушедший в формализм от философско-психологического истолкования Б. М. Эйхенбаум (а о ком он только не писал в двадцатые годы!).

В. Б. Шкловский ограничился несколькими шутками и задирными замечаниями по поводу. «Кажется, в “Иванове” Чехова одна хозяйка угощает всех крыжовенным вареньем. Наварила его несколько бочек и угощает: надо же скормить. Кажется, это в “Иванове”. Я не могу второй раз прочесть Чехова» («Крыжовенное варенье», 1919). «Младшая линия врывается на место старшей... Чехов вводит “Будильник” в русскую литературу...» («Розанов», 1921). «Я думаю, что многие читали записную книжку Чехова. Это веселая, прекрасная, умная и талантливая книга. В ней Чехов производит эксперименты, заготавливает материал для будущих вещей. Современный писатель не написал бы многих рассказов Чехова, но, наверное, напечатал бы его записную книжку» («Горький. Алексей Толстой», 1924). «Например, Чехов при жизни не напечатал своих записных книжек, для нас же они интересны сами по себе, не только как ключ к “творческому пути Чехова”. Теперь же Горький свои “записные книжки” печатает, а вот повести Чехова нам скучноваты («Андрей Белый», 1924)¹⁹.

Однако интерес к тому, *как сделано*, возник задолго до формального метода и в двадцатые годы вовсе не сводился к нему. Л. Я. Гинзбург вспоминает забавную реплику одного из членов чиновничьей комиссии, проверявшей Государственный институт истории искусств, цитадель формализма. Узнав, что в институте существует и литературный отдел, член спрашивает: «Ага, припоминаю, — это те самые, которые изучают литературу как художественное произведение?»²⁰

Работу по изучению литературы как художественного произведения — *чеховской поэтики* — отчасти проделали другие, иногда весьма неожиданные люди.

¹⁹ Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 81, 121, 204, 235.

²⁰ Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 19.

М. А. Рыбникова (в будущем — известный школьный методист) интересовалась развитием действия в чеховском рассказе и повести.

Исследовательница рассматривает трансформацию чеховского малого жанра от рассказа-анекдота к лирическому рассказу, «стихотворению в прозе» и новелле. Однако вне этой типологии остаются как ранние «мелочишки» (скажем, «Жалобная книга») и большие вещи (вроде «Цветов запоздалых»), так и поздние рассказы («Ионыч» или «На подводе»). Намеченная типология растворяется во множестве жанрово не определенных исследовательницей текстов.

Обращаясь к большому чеховскому жанру (впрочем, Рыбникова с него начинает) и опираясь на чеховские автохарактеристики и критические суждения, автор статьи фактически повторяет оценки современников, не пытаясь их аналитически проверить. «Где в “Степи” то, что зовется сюжетом? <...> В повести имеется весьма характерная для Чехова хронологическая канва, начало которой — “поехали” и конец которой — “приехали”. Этого нельзя назвать завязкой и развязкой действия, ибо действия нет». — «Но действий нет, и опять, как и в “Степи”, можно без ущерба для целого переставить порядок глав. В “Мужиках” нет устремления к концу, к развязке, ибо нет и завязки; начало чисто внешнее».

Формалистское различие между сюжетом и фабулой для исследовательницы еще не существует. Не возникает и вопрос, требующий перехода с внешней, критической, на внутреннюю, аналитическую, точку зрения: если сюжета нет, на чем же строятся не только «Степь» и «Мужики», но и больше десятка больших вещей позднего Чехова? Доверчивая оценочность заменяет в этом случае научную спецификацию. Впрочем, оценочный подход к большой чеховской форме (*не владел, не умел*) сохранялся в силе еще десятилетия.

«...Ему не давалась техника романа, он не владел формой большого повествовательного целого, как и другие его современники, — т. е. литературная школа конца XIX в.» (Рыбникова).

«Однажды один издатель заметил мне, что в каждом писателе заложено определенное количество страниц, являющееся своего рода пределом любой книги, которую он может написать. У меня, помнится, было 385. Чехов никогда не мог бы написать хорошего длинного романа, — он был спринтером, а не стайером. Казалось, он не мог достаточно долго держать в фокусе модель жизни, которую постигал его гений: он мог сохранять ее пеструю красочность ровно

столько, сколько требовалось для рассказа, но она отказывалась сохранить яркость и детальность, если должна была превратиться в длинный и подробный роман» (Набоков)²¹.

С подобной точкой зрения будет полемизировать В. Б. Шкловский, указывающий на иные — именно сюжетные! — принципы связи чеховского большого жанра: «Сюжет, основанный на случайности, на занимательном происшествии, Чехов отвергал. Литературовед М. А. Рыбникова писала по поводу повести А. Чехова “Мужики”... <далее следует цитата. — И. С.> Все это, конечно, неправильно. Чехов не собирался и не думал писать такую повесть, в которой каждый момент немедленно получал бы сюжетную развязку. Этого не найдем мы ни в “Мужиках”, ни в “Степи”. Недоумение Рыбниковой принадлежит не ей одной. Рассказы Чехова казались несвязными и критику Змиеву (Булгакову) и Н. Михайловскому. Но у Чехова несвязанность элементов повествования только кажущаяся. Действие не должно у него происходить в одной семье, при помощи анализа деталей он охватывает сюжетной канвой всю широко написанную картину».

Статья А. Г. Горнфельда, теоретика, переводчика, критика психологической школы, ученика А. Потемкина, работавшего когда-то в журнале «Русское богатство» вместе с Михайловским, в отличие от рыбниковской, строится на полемике с той, уже давней, эпохой.

С исторической дистанции критик спорит со своим журнальным соратником о случайности тем и композиционной несобранности сюжетов чеховских рассказов.

«В “Палате № 6” мы опять имеем бусы, да еще путанные» (Михайловский).

«Рассказ Чехова стоит перед нами — последовательный и цельный: его отдельные бусы, нимало не путанные, сомкнулись в законченное художественное создание» (Горнфельд).

Путь Чехова критик видит как движение от ранних *финалов-неожиданностей*, крутых и окончательных развязок, — к поздним *финалам-размышлениям*, ничтожеству всякого действия, всякого движения пред лицом спокойного течения жизни.

«Кончился рассказ Чехова, и мы расстаемся с его героем, чтобы сохранить в памяти его судьбу и его облик. В каком виде мы оставляем его, за каким делом? Всегда за одним: он думает. Думает тихо, без

²¹ Владимир Набоков о Чехове. С. 74.

действий, без больших решений, обреченно, тоскливо, напряженно. Сложив руки, вернее, опустив руки, он думает. Самое слово это — излюбленное слово последней страницы, последних строк Чехова».

Это бездействие героя, однако, не безрезультатно. Оно, по Горнфельду, компенсируется активностью, соразмышлением и сочувствием читателя. «Кто бы ни был герой Чехова, как бы ни был он одинок в своем мире, в своем бездейственном и безнадежном думанье в конце рассказа, он не одинок в мире любящего потомства, и дума его не безнадежна. Мы думали вместе с ним, мы сопричастны его страданию, раскрытому поэтом, и для нас рассказ о его судьбе имеет продолжение и завершение в нашей судьбе, в нашей внутренней истории».

Работа Горнфельда посвящена вроде бы совсем частной теме: всего лишь одному сюжетному элементу — финалу, концовке, развязке. Но через нее просматриваются и другие существенные проблемы чеховского художественного мира: тип героя, характер сюжета и конфликта, единство прозы и драмы, особенности читательского восприятия.

Исследование чеховских финалов А. Г. Горнфельдом так и осталось неподхваченным и непревзойденным.

Но, может быть, самые интересные размышления о поэтике Чехова принадлежат не теоретикам, а практикам — писателям, причем творчески весьма от Чехова далеким.

В лекциях по технике художественной прозы, читавшихся Е. И. Замятиным в начале двадцатых годов в знаменитом Диске (Доме искусств), Чехов становится одним из главных героев. Ему, единственному из всех писателей, был посвящен в этом курсе специальный раздел. В замятинских конспектах перечислены свойства, делающие Чехова новатором русской прозы: новеллистическая краткость и сжатость; импрессионизм; драматическая, а не описательная форма рассказа; пейзаж как способ психологической характеристики. Замечательно найденное Замятиным сжатое определение чеховской драмы: «Молекулярная жизнь человеческой души — драмы Чехова. Эта драма не в действиях: мост как стоял — так и стоит. Это драма даже не в словах, а в паузах между слов, в намеках».

И общий взгляд Замятина на Чехова весьма не тривиален. Он видит в Чехове беспристрастного свидетеля, *Нестора-летописца* конца девятнадцатого века, и в то же время — человека, взволнованного социальными вопросами, верящего в прогресс, исповедую-

щего философию человекобожества; блистательного новеллиста, подлинного писателя-реалиста, одновременно использующего приемы романтизма, импрессионизма, символизма.

В замятинских набросках угадываются контуры большой работы о чеховской поэтике, которую в это время так никто и не осуществил.

В 1940 году замечательную статью о Чехове написал С. Д. Кржижановский, литературовед поневоле, интересный и совсем не похожий на Чехова писатель, практически все сочинения которого — несколько полновесных томов — остались в архиве и начали публиковаться лишь через много лет после его смерти²².

Кржижановский обращается к наиболее презираемому творческому периоду — эпохе Антоши Чехонте²³. Однако от социологических шаблонов он отделяется всего несколькими фразами. «О сумрачной полосе тогдашней русской общественной жизни писалось слишком много, чтобы здесь еще раз разворачивать характеристики этого десятилетия».

Статья посвящена не обличению, а *разбору*: остроумным и точным характеристикам разных сторон чеховской поэтики восьмидесятых годов.

Кржижановский безошибочно обнаруживает системный принцип раннего чеховского творчества, вырастающий из традиции юмористической журналистики. «По методу движения по часовой стрелке сделано большинство ранних произведений писателя. Жизнеописание дня: утро — полдень — сумерки — ночь. Биография года: весна — лето — осень — зима. Чаще более дробное, календарное распределение сюжета. Первые свои уроки юмореска берет именно у отрывного календаря. Календарный листок, страницу в периодике года, каждое утро отрывают, взглядывая на нее: дата — время года — восход и заход солнца, фаза луны — имя очередного святого — меню обеда — анекдот и афоризм. Этим кругом и живет журналистика того времени, в которую начинающий Чехов в первый же год бросил горсть юморесок».

²² См.: Кржижановский С. Д. 1) Воспоминания о будущем. Избранное из неизданного. М., 1989; 2) Возвращение Мюнхгаузена. М., 1990; 3) Сказки для вундеркиндов. М., 1991; 4) Собр. соч.: В 5 т. Т. 1–4. СПб., 2001–2006.

²³ Для понимания оригинальности работы Кржижановского полезно сравнить ее с добротной академической микромонографией на ту же тему: Мышковская Л. Чехов и юмористические журналы 80-х годов. М., 1929.

Общей моделью мира Чехонте становится для критика «Жизнь в вопросах и восклицаниях» (1882), где на полутора страницах, по тому же методу жизненного круга, рассказана вся человеческая жизнь — от первого крика до прощания с покойным. И дальше начинается работа по просвечиванию, структурному исследованию этой модели.

Архетипом чеховской юморески Кржижановский считает записные книжки (хотя хронологически они относятся уже к девяностым годам). «Писатель брал эти записи, созданные глазом, ухом и мозгом, и разворачивал их до пределов маленького рассказа, в котором, однако, ясно обозначены экспозиция, установка темы, ее разработка и каденция».

Затем выводится формула этого маленького рассказа — *го-ра родила смешную мышь* — и выявляются приемы, которыми она реализуется: многоступенчатое нарастание событий по принципу стимулов и реакций (фольклористы такой тип строения действия называют кумулятивным сюжетом), сочетание психологически несочетаемого, подстановка образов, замещение живого — мертвым, чувствующего — бесчувственным, человека — предметом.

Кржижановский не просто остро и точно описывает структуру юморески. Он размыкает ее в другие, более сложные, чеховские жанры. «Первые рассказы Чехова живут чрезвычайно короткой двух- или трехстраничной жизнью. Но образы и персонажи, зарождающиеся в них, чрезвычайно живучи. Они “съезжают” со своей литературной квартиры, чтобы переселиться из юморески в рассказ, из рассказа — в повесть. Но примечательно, что эти образы постепенно теряют свою веселость, от смеха переходят к улыбке, иногда желчной или печальной».

Кржижановским, таким образом, построена лестница чеховских жанров: записная книжка — юмореска — рассказ — повесть. Причем малые жанры постепенно прорастают, трансформируются в большие. Одновременно чеховский легкий смех превращается в улыбку, готов обернуться грустью, печалью, презрением — эмоциями вовсе не комическими. «В сущности, даже самые “благополучные” рассказы Чехова, если, следуя известной версии сюжета, мысленно продлить их, теряют свою юмористическую направленность».

Примером этой последней трансформации заканчивается статья: «В рассказе “Устрицы” (1884) Чехов взял у юморески

лишь ее внешний контур, литературную тару, и сумел наполнить ее глубоким трагическим содержанием. С Чехонте было покончено».

Концепция Кржижановского была не простой стандартной схемой чеховской эволюции «от — к», ставшей привычной для современников. Если с Чехонте «покончено» уже в рассказе 1884 года, когда впереди были еще многие осколочные тексты, издание под привычным псевдонимом «Пестрых рассказов», значит, эти отношения имеют скорее не хронологический, а логический характер.

Чехонте и *Чехов* оказываются не последовательно сменяющимися *этапами*, а скорее *разными гранями* единого чеховского мира, а смех и горечь — его попеременно возникающими акцентами. Поэтому поздние записные книжки типологически совместимы с самыми ранними текстами, а «комплексные образы» свободно пересекают границы обычно выделяемых периодов: «Юмористические грачи <...> беседующие с Чехонте, в дальнейших рассказах встречаются довольно часто как элемент меланхолического проселочного пейзажа».

Своеобразие Кржижановского появляется не только в точности и глубине понимания, но и в особенностях выражения. Используя привычный литературоведческий словарь (тема, прием, сюжет, экспозиция, концовка), он часто говорит не термином, а образом, метафорой, афоризмом, выдающим собственный писательский взгляд. «Маленькие рассказы начинающего Чехова почти все рассыпаны по маленьким комнатам, комнатушкам и чуланам. <...> И среди этих определений места действия только одно обещает простор: “В море”. Но при ознакомлении с рассказом оказывается, что сюжет его запрятан наглухо в закрытой двухместной каюте (со щелями в стенах — для подглядя). «Уклад жизни был столь невеселым и тупым, что исключал возможность подлинного и сколько-нибудь длительного веселья и заостренного слова. Юморески чиркали, как спички, и, догорая, иной раз больно обжигали руку. Но стоило чуть продлить жизнь вспышки, чтобы из темных углов полезло в глаза нечто невеселое и подчас страшное. Низкий потолок останавливал рост новеллы. Смех не смел быть не отрывистым, не спрятанным в кулак».

В «Записных тетрадах» Кржижановского, напоминающих записные книжки Чехова, есть и такой фрагмент: «Таганрог — Чехов. Азовская мелководная жизнь. Море по колено создает

“море по колено” (пьянство, самоубийство, скучные истории)»²⁴. География и биография, прямые и переносные смыслы, смех и драма спрессованы в этом литературоведческом рассказе.

Но сходно строится и статья о Чехове: она имеет свои сюжет и стиль, обрастает метафорами и побочными ассоциациями, выходя далеко за пределы заявленной темы и концепции. Не случайно исследователь (В. Перельмутер) предлагает назвать область, в которой работал Кржижановский, в отличие от традиционного литературоведения, — *литературо-видение*.

Еще один знаменитый формалист, сам о Чехове не писавший, как-то обратил внимание ученицы на один исследовательский парадокс (по другому поводу он уже цитировался в первом томе нашей антологии): «Тынянов говорил, что бывают исследования, которые при правильном наблюдении фактов приводят к неверным результатам, — и бывают такие, которые при неправильном наблюдении фактов приводят к правильным результатам»²⁵.

Если «результат» заменить на *теорию*, он может быть переформулирован следующим образом: бывают исследования (и их множество!), исходящие из правильных теоретических посылок, результатом которых становится набор наблюдений-банальностей, а бывают, напротив, работы, которые при очевидно уязвимых, неточных теоретических предпосылках дают интересные результаты, правильные наблюдения.

Формализм, собственно, и был такой «системой плодотворных односторонностей» (Гинзбург). От его вызывающе провокационных предпосылок довольно быстро отказались и отцы-основатели. Достигнутые в рамках теории результаты исследований творчества Пушкина и Толстого, Некрасова и Фета вошли в общий фонд, стали элементами совокупного представления о писателе (кто же этого не знает?).

В чеховедении описываемого периода есть, пожалуй, две работы, в которых проявляется роль теории как системы плодотворных односторонностей.

А. Б. Дерман бескомпромиссно идет по стопам психологической школы (недаром его книга посвящена А. Г. Горнфельду, считавшего своим учителем А. А. Потебню). Обнаружив в «натуре»

²⁴ Кржижановский С. Страны, которых нет. Статьи о литературе и театре. Записные тетради. М., 1994. С. 122.

²⁵ Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом. С. 4.

Чехова *дисгармонию* — «при уме обширном и поразительно-ясном он наделен был “молчанием сердца”, — слабостью чувства любви», — исследователь настойчиво отыскивает эти две категории и в чеховских персонажах, и в особенностях чеховского стиля, и даже в критике.

Творческий портрет получился явно односторонним, схематичным. Но наблюдения над диалектикой чеховского самовоспитания, динамикой его творчества, природой чеховской лирики, ритмикой прозы, и даже две страницы, посвященные такому специальному вопросу, как звукоподражания, — удивительно точны. Их потом не раз переоткрывали другие чеховеды.

Книгу Дермана много критиковали. То ли поверив критике, то ли «диалектически» изменившись, в следующих работах (а Дерман занимался Чеховым больше сорока лет, первая его статья появилась в 1910 году) он более объективен, уравновешен, «правилен» в теоретических предпосылках. Но вместе с полемическим пафосом исчезли острота мысли и наблюдений. И критико-биографический очерк (1939), и последняя книга «о мастерстве»²⁶ (характерно здесь схоластическое «мастерство», заменившее в тридцатые-пятидесятые годы опасную после формалистов *поэтику*) лишены остроты, оригинальности «творческого портрета», превратились в свод материала, систематизацию более или менее распространенных клише и тем самым влились в общий поток (притом что в последней книге иногда буквально воспроизводятся наблюдения четвертьвековой давности).

Вторая концептуальная монография появилась в русском зарубежье. К тридцатилетию чеховского ухода М. А. Каллаш (под псевдонимом М. Курдюмов), напомнив о традиции Серебряного века, о проблемах, поднятых еще современниками Чехова²⁷, предложила размышление о роли «последних» вопросов в жизни и творчестве Чехова. Это, пожалуй, единственная работа, которая принципиально противостоит синхронному ей советскому чеховедению: для него тема «веры или неверия» была закрыта.

²⁶ См.: Дерман А. Б. 1) А. П. Чехов. Критико-биографический очерк. М., 1939; 2) О мастерстве Чехова. М., 1959.

²⁷ См.: Булгаков С. Н. Чехов как мыслитель; Кванин С. О письмах Чехова; Измайлов А. А. Вера или неверие? // А. П. Чехов: pro et contra. СПб., 2002. С. 537–565, 873–905, 906–922.

Уже во введении четко обозначен полемический взгляд на «не дочитанного до конца» Чехова. Это не бытописатель, а такой же, как Достоевский и Толстой, исследователь загадок русской души, вечных русских вопросов, более того — пророк, предсказавший *«неустранимую неизбежность русской революции»* (выделено автором. — И. С.) Далее, в восьми главах, дается развернутое логическое доказательство: книга представляет скорее трактат, размышление о Чехове, в котором тексты не анализируются, а комментируются.

Чехов, по Каллаш, — вовсе не «путник-созерцатель», как утверждал когда-то А. С. Долинин, и уж конечно, не бытописатель и борец с пошлостью, а настойчивый искатель правды и «высшего смысла бытия».

Психологическая интерпретация чеховской жизни М. А. Каллаш близка давней мысли Измайлова: Чехов колебался между верой и неверием, так и не поставив последнюю точку. «Трагедия Чехова состояла в том, что он всю свою жизнь простоял перед дверью, в которую его влекло сердце, весь склад его души, но которая для него лично оказывалась почти запертой его собственным сознанием». Этот ключевой тезис и отражен в заглавии работы: *сердце смятенное*.

Однако, видимо, глубоко верующий автор еще раз прямо ставит вопрос и делает важную оговорку: смятение, сомнение и даже неверие может быть присуще и глубоко верующим людям, даже подвижникам.

«В конечном итоге веровал ли Чехов? Никто не может взять на себя смелости дать ответ на такой вопрос. Мы знаем, он обронил однажды фразу, что “образованный человек не может веровать в Бога”. Но и из этих слов явного отрицания все же никакого решительного вывода делать нельзя. Человеческая душа не есть металл или камень, на котором с нестирающейся определенностью высекаются какие-то знаки или буквы. Даже люди, исповедующие сознательно и твердо свою веру, проходят не только через периоды колебаний и сомнений, но и через моменты самого тягостного, мучительного для них неверия. Эти моменты духовного помрачения знали даже святые подвижники. <...> Он жил в постоянном колебании души, уверенный в том, что “никто не знает настоящей правды”. И мы не возьмем на себя смелости отгадывать “настоящую правду” внутреннего, глубоко скрытого мира этого исключительно замкнутого человека. <...> Большинство людей

уносит с собой свой последний синтез, загадку предсмертного озарения последней на земле мыслью, последним движением сердца и воли. Унес эту загадку и Чехов».

Обозначив границы размышления о чеховской личности — «поле», как сказано у самого писателя, — Каллаш, в отличие от Дермана, не проецирует прямо и жестко психологическую характеристику на творчество, а рассматривает его как новое поле для размышлений.

В мире Чехова, оказывается, можно выявить огромный пласт произведений на эту тему: от бытовых сюжетов о жизни духовенства до рассказов о смерти, где неизбежно возникает тема «последнего синтеза», «загадки предсмертного озарения». Последовательно (однако не хронологически: для Каллаш мир Чехова однороден) рассматривая эти сюжеты (особенно выделяется замечательный комментарий к «Кошмару»), автор книги четко формулирует как психологическую доминанту уже не писателя, а его героя, так и связанные с ней причины русской революции-катастрофы. «Можно сказать, что чеховское творчество сводится к двум основным тезисам: Тягота человеческого существования во всем ее разнообразии. Томление души о чем-то высшем, пока еще безымянном. <...> Неизбежность же потрясения, сама собою вытекающая как итог из всего того, что написал Чехов, состояла в том, что у русского человека в отдельности и у русского народа в целом не было той внутренней духовной оси, вокруг которой совершается творческое вращение жизни. Источники “живой воды” оказались или высохшими, или засоренными... “Жизненный эликсир” позитивизма не мог утолить жажды русской души — казалась прогорклой его влага, она мутила или отравляла души скорбью. Скорбью чеховских героев, скорбью самого Чехова».

М. А. Каллаш иногда затрагивает темы, которые начали обсуждаться много позднее, и предлагает остроумные формулировки, подробно их не развертывая.

О чеховской *неиерархичности*, отсутствии у него привычно понимаемого героя: «На самом деле героев как таковых в литературно принятом смысле этого слова, у Чехова, собственно, нет. У него совсем нет персонажей, выдвинутых на первый план или личными свойствами их характера, или обстоятельствами. <...> Чехов как будто никому не отдает сугубого предпочтения: для него все люди в равной мере интересны и важны, ибо они все “все же люди”».

Об особой природе чеховского *трагизма*: «Трагическое у Чехова не похоже на общепринятое чисто классическое содержание этого понятия. Его занимает не сильная борьба сильных характеров, не катаклизмы неразрешимых противоречий. Чтобы чувствовать трагедию, Чехову совершенно не нужно создавать трагических героев в духе Шекспира, ибо человеческая жизнь сама по себе уже есть трагедия, и одиночество человеческой души трагично».

О «главном герое», *доминанте чеховских пьес*: «Главное невидимо действующее лицо в чеховских пьесах, как и во многих других его произведениях, — беспощадно уходящее время». (Эта мысль понравилась Бунину и в чем-то примирила его с чеховской драматургией, которую он упорно отрицал.)

Иногда в замечаниях видятся чисто женская ревность и солидарность: идя против общего мнения, Каллаш защищает Книппер, в том числе и от мужа. «...Трудно себе представить нечто более скучное, даже неостроумное, как письма Чехова к его жене, знаменитой русской артистке, женщине редкого дарования, вкуса и ума, на которой он женился по любви незадолго до своей смерти».

Но для автора «Сердца смятенного» очевидно главное: мы имеем дело не с бытописателем безвозвратно ушедшей эпохи, подобном Арцыбашеву, Л. Андрееву, даже Горькому, а с писателем, поставившим глубокие духовные вопросы, значение которого в мире будет расти: «Чехов выдержал смену эпох не потому, что он всегда был дорог литературно развитому читателю и привлекателен как человек, а потому, что охват его художественного кругозора, глубина его вникания в вечные основы человеческого сердца далеко оставили за собою литературную ценность мастерски им написанного русского “жанра”. <...> Ценность и сила Чехова в подслушанной им тревоге человеческого духа, тревоге, стоящей недосыгаемо высоко над самыми важными и насущными вопросами земного бытия».

Л. Я. Гинзбург замечала: «Историко-литературные работы удаются, когда в них есть второй, интимный смысл. Иначе они могут вовсе лишиться смысла»²⁸. В книге М. А. Каллаш *личный смысл* явно присутствует. Печально, что она и до сих пор почти не освоена, остается на периферии чеховедения. Может быть, эта первая полная републикация «Сердца смятенного» через семьдесят пять лет изменит ситуацию?

²⁸ Гинзбург Л. Я. Человек за письменным столом. С. 327.

Одним из немногих советских литературоведов, избежавших формальных и социологических односторонностей, был А. И. Роскин. Он много занимался Чеховым: собирал воспоминания современников, написал биографический очерк-предисловие к чеховскому однотомнику и биографическую повесть для детей «Чехов» (1939). В цикле новаторских статей о чеховской прозе и драматургии он обращался к вопросам, которые мало интересовали увлеченных поисками *социологического эквивалента* или *основного приема* его современников²⁹.

Роскин исследовал связи Чехова с писателями-восьмидесятниками («А. П. Чехов и скромные реалисты») и роль в его творчестве науки, в том числе незаконченной диссертации «История медицины в России» и книги «Остров Сахалин» («Чехов и наука»). Он внимательно рассмотрел чеховскую «эксплицитную» эстетику, выраженную в его письмах («Чехов в советах драматургам»). В книге «Три сестры» он соединил разбор чеховской драматургической поэтики с подробным описанием знаменитой постановки В. И. Немировича-Данченко на сцене Художественного театра (1940)³⁰.

В «Заметках о реализме Чехова» по-новому поставлена давняя проблема взаимоотношений Антоши Чехонте и Антона Чехова. Истоки чеховского зрелого реализма Роскин предлагает искать в ранних повестях («Зеленая коса», «Драма на охоте» и пр.). Здесь снова обращено внимание на роль научного мировоззрения в формировании чеховской поэтики, убедительно прослежены связи с «Введением в экспериментальную медицину» К. Бернара и теорией экспериментального романа Э. Золя, выявлен и описан прием *перенесения*, позволяющий придать чеховским идеям наиболее универсальную форму.

Говорят, исследователи со временем становятся похожими на объекты своего изучения. Современники дружно отмечают, что со временем Юрий Тынянов даже внешне напоминал Пушкина. Во всем, что написал А. Роскин всего за шесть лет, ощутима чеховская интонация: трезвость и точность мысли, краткость

²⁹ См.: Роскин А. И. 1) А. П. Чехов. Статьи и очерки. М., 1959; 2) Статьи о литературе и театре. Антоша Чехонте. М., 1959.

³⁰ См.: Чудаков А. П. Рецензия через шестьдесят лет: А. Роскин. «Три сестры» на сцене Художественного театра // Чеховиана. «Три сестры» — 100 лет. М., 2002. С. 363–368.

и афористичность выражения, предпочтение конкретных наблюдений широковещательным заявлениям и бездоказательным гипотезам. «Эта привязанность, эта любовь к Чехову не носила профессионального литературоведческого, что ли, характера, — написал в мемуарном очерке В. С. Гроссман. — Корни этой любви очень глубоки, она в самом духовном существе Роскина. В нем были неотделимы его литературные привязанности, любовь от органического, житейского его существа. Он был родным братом чеховских трех сестер, братом и другом полковника Вершинина, старого профессора из “Скучной истории”, Мисаила из “Моей жизни”, доктора Астрова».

После детской повести Роскин задумал трехтомную биографию Чехова, но успел написать лишь первую книгу, «Антоша Чехонте», рассказ в которой доведен до 1887 года. Предисловие помечено августом 1940 года. Последняя статья, «О чеховском искусстве», была опубликована в июне сорок первого года. Уже осенью Роскин погиб под Москвой как рядовой боец народного ополчения. По одной из версий, он попал в плен и покончил с собой.

Дочь исследователя, Н. А. Роскина (1927–1989), подготовила к изданию две книги отца и в какой-то степени продолжила его дело. Она много лет работала над дневником А. С. Суворина (так и не дождавшись его публикации), участвовала в академическом собрании Чехова, а в конце жизни напечатала в зарубежном славистском журнале «диссидентскую» статью о Чехове, в которой затрагивались такие не обсуждаемые (или однозначно решаемые) в советском литературоведении темы, как «Чехов и Суворин», «Был ли Чехов антисемитом?», «Чехов и женщины», «Чехов и вопросы религии»³¹. Ей посвящены замечательные стихи Н. Заболоцкого «Последняя любовь».

Сороковые: нормальный классик

В июле сорок четвертого — очередная памятная дата, исполняется сорок лет со дня смерти Чехова. Накануне, 29 апреля 1944 года, Совнарком СССР принимает специальное постановление об издании Полного собрания сочинений Чехова. Этот двадцатитомник (1944–1951), скупо откомментированный, с купюрами в письмах, тем не менее почти на тридцать лет станет основным

³¹ См.: Роскина Н. Чехов: Мысли и разыскания //Canadian-American Slavic Studies. 1988. № 22. P. 383–492.

источником: по нему писателя будут переиздавать, переводить, изучать.

Чехов окончательно становится канонизированным автором. Прозывавший в подвальной келье Новодевичьего монастыря, забытый литератор Серебряного века Борис Садовской фабрикует чеховское письмо к себе, и его мгновенно — без рукописи, без критической проверки — публикует журнал «Новый мир» (1944, № 4–5), а потом оно попадает в упомянутое собрание сочинений³². Каждая новая строчка Чехова уже становится ценностью, даже случайный контакт с ним — лестным.

В том же 1944 году выпускает первую свою работу о Чехове В. В. Ермилов, бывший рапповец, литературовед с плохой репутацией, с которым, по выражению из предсмертного письма, «так и не доругался» Маяковский. (Забавно, что упомянутая подделка Садовского была опубликована в журнале сразу после ермиловской статьи.) Через два года ее расширенный вариант выходит в серии «Жизнь замечательных людей», в 1948 году публикуется «Драматургия Чехова», книги неоднократно переиздаются, получают Сталинскую премию второй степени (1951) и на полтора-два десятилетия становятся главной, «официальной» интерпретацией Чехова. Большинство обычных читателей знакомилась с писателем именно по ермиловским работам.

Ермилов чутко угадывает идеологические веяния времени, умеет колебаться вместе с резко менявшейся в эти годы государственной линией и доводит до логического предела тенденции, обозначившиеся в двадцатые годы: окончательно формирует облик *Чехова — нашего товарища*. («Пушкин — наш товарищ», называлась написанная в 1937 году статья Андрея Платонова.)

В премированном издании вступительный тезис звучал максимально бодро: «История его жизни и творчества, — а вся жизнь его и была творчеством, — это история трудного шествия от победы к победе».

В следующем «издании дополненном» пафос был существенно снижен, конец фразы выглядит уже по-иному: «...это история таланта и воли, преодолевающего все препятствия»³³.

³² Доклад об этой фальсификации автор настоящей статьи сделал в 2006 году на Чеховских чтениях в Ялте, он пока не опубликован.

³³ Ермилов В. А. П. Чехов. Издание дополненное. М., 1954. С. 4.

Соответственно в патетическом заключении ранних изданий «Наш Чехов» семь раз упоминался товарищ Сталин (Бунин в книге Ермилова упоминался реже Ленина и Сталина), цитировалась его знаменитая кремлевская речь на приеме в честь участников парада Победы о «людях-винтиках» и еще два выступления.

В дополненном издании от этой главы осталось лишь несколько абзацев: вождь умер, уже начиналась критика «культы личности», поэтому все ссылки на Сталина исчезли бесследно. Но патетический финал сохранился почти неизменным (убрано было лишь упоминание о войне): «Наша советская действительность служит счастьем миллионов честных тружеников. Она, наша советская жизнь подняла на небывалую высоту простого человека-труженика. <...> И в каждой новой победе простых людей участвует своим трудом, своей правдой, своей мечтой светлый гений простого русского человека, Антона Павловича Чехова»³⁴.

Подобной риторикой не ограничивались вступление и заключение. Она в значительной степени определяет структуру книги. Глава о Суворине называется «Ласковый враг», о «Трех сестрах» трактуется в главе «Перед бурей» (кто бы мог подумать?), а самой пространной в книге оказалась глава «Сатирик», она вдвое превышает разбор «Вишневого сада», который, впрочем, тоже понимается как «сатира на уходящее дворянство... в приемах водевиля». Рассказ «Архиерей» в книге В. Ермилова не упоминался вовсе.

Таким образом, Чехов в этой книге был скрыт под толстым слоем оптимистического грима и временами напоминал даже не Горького, а каких-нибудь соцреалистов-лакировщиков сороковых годов.

Она вызвала неожиданно благосклонную реплику Бунина, который, впрочем, сразу сменил милость на гнев: «В книге Ермилова попадают места не плохие. Даже удивительно, что он написал о высказываниях Чехова. <...> Но дальше у него пошла ерунда...»

В учебной литературе еще в середине 1960-х годов Ермилова называли автором, «открывшим новый этап в советском чеховедении»³⁵.

В любой гуманитарной науке советской эпохи проходила невидимая граница между официозом и официальной оппозицией.

³⁴ Там же. С. 401.

³⁵ Александров Б. И. А. П. Чехов. Семинарий. М.; Л., 1964. С. 45.

Книги и статьи печатались в одних журналах и издательствах, проходили через одинаковые издательские и цензурные фильтры, но в результате — по гамбургскому счету — оказывались на разных полюсах.

На самом деле, новый этап в советском чеховедении открывали — в это же самое время — совсем иные люди.

Статья Б. М. Эйхенбаума появилась в недавно освобожденном от блокады городе, в скором будущем опальном журнале «Звезда». В рукописи она имела пометку «24 июля 1944 г. (по возвращении из Саратова)»: во время блокады профессора и студенты Ленинградского университета находились в этом волжском городе.

Эйхенбаум любил рифмы судьбы и воспринимал свою деятельность историка литературы как историческую³⁶. Это было его второе обращение к творчеству писателя. Впервые он написал о Чехове ровно тридцать лет назад, к десятилетию со дня смерти. Обе работы имеют одинаковое скромное заглавие — «О Чехове». Между ними поместились формалистская эпоха бури и натиска со знаменитым манифестом «Как сделана “Шинель” Гоголя», годы занятий текстологией, многотомная монография о Толстом, исследования о русской лирике и Лермонтове — почти вся жизнь ученого.

«О Чехове» четырнадцатого года — критическая полемика, построенная на двух простых тезисах: Чехов был *эпигоном реализма*, колебавшимся между Тургеневым и Толстым, но полностью игнорировавшим Достоевского, а также обнаруживал *уклон к аскетизму*, интерес к церковности, любовь к образу монаха.

Статья завершалась виньеткой-итогом: «В его художестве все “плотское” совершенно откололось от “духовного”, поэзия — от прозы, мечта — от действительности. И это оттого, что настоящий, толстовский реализм завершал в Чехове свой круг. Чехов нес на себе тяжелый крест эпигонства и мечтал об акафисте. Он сам чувствовал тяжесть этой ноши и облегчал ее только юмором, которым щедро наделила его природа»³⁷.

³⁶ См. об этом: *Сухих И. Н.* Толстой Эйхенбаума: энергия постижения (1919–1959) // Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. Статьи. Исследования. СПб., 2009. С. 3–28.

³⁷ А. П. Чехов: pro et contra. С. 967–968. Подробную полемику с Эйхенбаумом см. в кн.: *Дерман А. Б.* Творческий портрет Чехова. М., 1929. С. 323–326. Эта глава «Критика Чехова» не включена в данную антологию.

Через тридцать лет Эйхенбаум полемизирует не только с чеховскими современниками, но и самим собой. Сохраняя некоторые из прежних наблюдений, он придает им совсем иной смысл, встраивает в широкую историческую концепцию.

Мысль об эпигонстве Чехова трансформируется в генетически восходящую к формальному методу идею о борьбе и постоянной смене *старшей* и *младшей* линии в литературной эволюции: «У Чехова были свои прямые учителя и предшественники. Рядом с литературой, исключительно сосредоточенной на острых вопросах социально-политической борьбы, существовала и другая литература, развившаяся вне узкого круга интеллигентских традиций. <...> Россию надо было показывать не только вглубь, но и вширь со всеми особенностями ее национальной жизни, ее быта и природы. <...> Эта “второстепенная” литература была представлена именами Писемского и Лескова. Литературное происхождение Чехова в самом основном и главном идет от них».

В связи с этой задачей — «дать картину всей России» — близким Чехову писателем из «первой литературы» оказывается Гоголь (в ранней статье говорилось о «метафизической бездне» между ними).

Чеховский жанр короткого рассказа тоже воспринимается Эйхенбаумом не изнутри современной Чехову массовой литературы, осколочной традиции, а на фоне большой русской классики — как принципиальный жест, историческая победа младшей линии. «Дело не только в том, что Чехов ввел в русскую литературу короткий рассказ, а в том, что эта краткость была принципиальной и противостояла традиционным жанрам романа и повести как новый и более совершенный метод изображения действительности».

Декларируемый в четырнадцатом году «разрыв между прозой и поэзией» (отсюда и мечта об акафисте) через тридцать лет сменяется идеей о сплошной поэтической природе чеховского повествования, его *глубочайшем лиризме*. «Вся система Чехова была построена на лирике — на смехе и грусти; эпическое начало не соответствовало его методу. <...> Так получилось, что человеческая жизнь полностью вошла в литературу. Чехов преодолел иерархию предметов, преодолел различие между “прозой жизни” и ее “поэзией”, стал, по слову Толстого, истинным и несравненным “художником жизни”».

В небольшой работе нашлось место и размышлениям о роли медицинского образования в формировании чеховского метода,

и проблеме соотношения образа автора и автора биографического. Статья кажется конспектом — так и не написанной — монографии Эйхенбаума о чеховском творчестве.

Печать времени ощутима, пожалуй, лишь в слишком частом цитировании Горького и, как всегда у Эйхенбаума, эффектной, но прямолинейной концовке. «Чехов умер накануне революции 1905 года. Явились люди уже не с молоточками, а с рабочими молотами. На вопрос Чехова: “Во имя чего ждать?” — они ответили: “Больше ждать не будем”». Чехов здесь слишком явно загримирован под Горького и приспособлен к требованиям эпохи. Но это единственная уступка ермиловскому официозу.

Чуть позднее, в 1946 году, развернутую концепцию художественного мира Чехова и его места в истории русского реализма предложил Г. А. Бялый, еще один профессор Ленинградского университета, недавно вернувшийся из саратовской эвакуации.

Бялый тоже использует ходовой образ Чехова-борца, но остроумно трансформирует его, переводит из социологического контекста (борец с пошлостью, дворянством или буржуазией) в контекст историко-литературный, делает его инструментом конкретного анализа.

При таком подходе писатель (вместе с Гаршиным и Короленко) становится борцом за новое искусство, однако, более радикальным, чем современники. «В своем отрицании старых путей Чехов значительно радикальнее Гаршина и Короленко. Глубокая неудовлетворенность старой литературной традицией сказывается с первых шагов его деятельности».

В этом ключе противопоставлены Чехонте и Чехов. Молодой писатель менее радикален. Пробуя разные темы и жанры (особо отмечена разрушительно-конструктивная роль чеховской пародии), он тем не менее исходит из привычных эстетических установок. «Все пути, которые перепробовал в начальном периоде своего творчества Чехов, предполагают: 1) что писателю известна “настоящая правда” о жизни, неизвестная читателю и, следовательно, миру, и 2) что, значит, в произведении может быть и даже должна быть дана, декларирована и прямо выражена, позитивная “норма” жизни и человеческих отношений. Применив во многих своих произведениях этот принцип в различных его формах, Чехов отходит от него, отказывается от обеих предпосылок, лежащих в его основе».

Ключевым в понимании позднего Чехова становится категория *нормы* в ее отрицательном, апофатическом значении (хотя,

конечно, Бялый этот богословский термин не употребляет). Опорой для такого понимания становится известное письмо к А. Н. Плещееву от 9 апреля 1889 года, в котором Чехов признается: «Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас» (П 3, 186).

«В связи с этим меняется и взгляд Чехова на роль “нормы”. “Норма” мыслится им не как нечто позитивное, прямо декларируемое, а как начало негативное: писатель может чувствовать отклонение от “нормы” и обязан это отклонение показать в своем творчестве; в то же время точным определением “нормы” он может при этом и не обладать, — комментирует Бялый. — Теперь задача Чехова иная; противопоставление “низкого” строя жизни и мысли высокому сменяется молекулярным анализом “мелких дрызг” и “пустяков”, анализом, производимым в сфере обыденного, т. е. в сфере не “низкой” и не “высокой”, но одинаково вбирающей в себя и то и другое». («Молекулярный анализ» прямо соотносится с замятинским определением «молекулярная драматургия», которое Бялый, конечно, знать не мог.)

Это новое представление о жизни, характерное для чеховского мира, конкретизируется в трех оксюморонах, с разных сторон выражающих сходную идею: *ненормально нормальное, страшно нестрашное, нереально реальное*.

Тонко, без пафоса и напора, характерного для официально чеховедения, определен и характер чеховского идеала: «Это ощущение близости иной жизни не всегда выражено у Чехова прямыми словами, но оно всегда присутствует в его произведениях как скрытый фон, как отсвет авторской “нормы”, как “подводное течение”, по выражению Станиславского».

Анализ Бялого типологичен. Он выявляет чеховскую художественную философию, формообразующую идеологию, лишь проверяя, иллюстрируя ее примерами из отдельных произведений. Естественно, целостный анализ конкретного текста может скорректировать общие принципы. Формулой *ненормально нормальное* хорошо объясняется «Палата № 6», но в применении к «Черному монаху» она представляется проблематичной. В этой повести скорее *ненормально ненормальное*, а истинная норма лежит в иной плоскости: живой жизни естественных человеческих отношений, не отягощенных мыслями о величии.

В других случаях один эпизод, одна зорко подмеченная деталь открывает далекую перспективу. В двух абзацах, посвященных

сцене драки в «Новой даче», вдруг открывается Чехов-абсурдист (идея, до которой чеховедение будет еще долго брести). «Иногда алогизм обыденной жизни выражается у Чехова в том, что люди у него начинают действовать точно без участия сознания, не как живые существа, а как человекоподобные манекены».

Опираясь на изложенную в 1946 году концепцию, Г. А. Бялый в разных работах, лекциях, которые он более трех десятилетий с огромным успехом, при стечении публики, а не только студентов, читал в Ленинградском университете, без лобовых публицистических приемов давал представление о *другом Чехове*, тонком художнике, имеющем прямое отношение к современной жизни. Среди спецкурсов Бялого был и многолетний курс по драматургии Чехова. В позднейшие очерки творчества он, естественно, включал и анализ драмы. Но, в общем, драматургия осталась на периферии его исследовательских интересов. Важную роль открытия чеховской драмы современности сыграл профессор не Ленинградского, а Саратовского университета — А. П. Скафтымов.

Исследования А. П. Скафтымова о Чехове естественно разделяются на две группы. Первая — статьи-интерпретации, дающие целостную концепцию чеховской драматургии: «О единстве формы и содержания в “Вишневом саде” А. П. Чехова» (1946) и «К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова» (1948). К ним примыкают более ранние незавершенные работы «Драмы Чехова» (датируемая публикатором концом 1920-х годов) и «О Чайке» (1938–1945). Вторая группа — источниковедческие и фактологические работы «О повестях Чехова “Палата № 6” и “Моя жизнь”» (1948) и «Пьеса Чехова “Иванов” в ранних редакциях» (1948)³⁸. Ключевой и последней в этом своеобразном цикле оказывается работа о принципах чеховской драмы.

Научные принципы А. П. Скафтымова сформировались еще в начале 1920-х годов. В статье «К вопросу о соотношении теоретического и исторического знания в истории литературы» он утверждал: «Цель теоретической науки об искусстве — постижение *эстетической целостности художественных произведений*, и если в данный момент пути такого постижения несовершенны, то это говорит лишь о том, что мы далеки от идеала и долг путь, по которому мы приблизимся к решению предстоящей проблемы.

³⁸ См.: Скафтымов А. П. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. Самара, 2008. С. 287–481.

Но это не освобождает науку от самой проблемы. Не нашли, так нужно искать»³⁹.

Скафтымов был далек от наиболее влиятельных методологических концепций двадцатых годов — формализма и социологизма. В своих анализах он исходил из *телеологического принципа*: художественное произведение устроено *системно*, причем эта система *центростремительна*.

«Компоненты художественного произведения по отношению друг к другу находятся в известной иерархической субординации... <...> Концепция действующих лиц, их внутренняя организованность и соотношение между собою, каждая сцена, эпизод, каждая деталь их действенно-тематических отношений, каждое их слово и поступок, каждая частность их теоретических суждений и разговоров — все обусловлено каждый раз некоторой единой, общей для всего произведения *идейно-психологической темой* автора. Внутренний тематический смысл безусловно господствует над всем составом произведения»⁴⁰.

Дать в общем плане (по-иному, чем формалисты, и задолго до структуралистов) представление о структуре художественного целого («Произведение есть сложно построенный смысл») было легче, чем применить его в конкретном анализе.

Не только понимание структуры, но и оценка чеховской драматургии, несмотря на все успехи постановок МХАТа, и в сороковые годы остается дискуссионной.

«А все-таки пьес ваших я терпеть не могу. Шекспир скверно писал, а вы еще хуже!» Реплику Толстого, обращенную к Чехову, слышали несколько мемуаристов. Бунин передает ее с удовольствием, потому что солидарен с ней. «Его “Архиерей” прошел незамеченным — не то что “Вишневый сад”, с большими бумажными цветами, невероятно густо белевшими за театральными окнами».

Не было, не было в России таких дворянских садов! — всю жизнь твердил Бунин.

И Мандельштам в 1936 году в отзыве о «Дяде Ване» пародийно повторял чеховских современников, вдобавок сравнивая чеховских героев с муравьями:

«Для того, чтобы установить, что кто-то кому-то приходится дядей, надо выучить целую табличку. Мне, например, легче

³⁹ Там же. Т. 1. С. 33.

⁴⁰ Там же. Т. 3. С. 57, 59.

понять воронкообразный чертеж дантовской Комедии, с ее кругами, маршрутами и сферической астрономией, чем эту мелкопаспортную галиматью.

Биолог назвал бы чеховский принцип — экологическим. Сожительство для Чехова решающее начало. Никакого действия в его драмах нет, а есть только соседство с вытекающими из него неприятностями.

Чехов забирает сачком пробу из человеческой “тины”, которой никогда не бывало. Люди живут вместе и никак не могут разъехаться. Вот и все. Выдать им билеты — например, “трем сестрам” — и пьеса кончится⁴¹.

«О новаторстве Чехова-драматурга говорили как о возведении художником в принцип своих органических недостатков»⁴², — резюмирует общую тенденцию А. И. Роскин.

Наиболее интересные объяснения чеховской драмы предлагали театральные люди. Немирович-Данченко со Станиславским открыли *подводное течение и подтекст*⁴³, Мейерхольд, вслед за А. Белым, увидел символизм «Вишневого сада». Но такие наблюдения были эпизодичны. Еще в конце тридцатых годов (некоторые подобные суждения Скафтымов приводит) чеховская «с и с т е м а построения драмы» не была объяснена именно как *система*.

Эту задачу и ставит в своей работе А. П. Скафтымов: «Настоящая статья является попыткой рассмотреть конструктивные особенности пьес Чехова как выражение особого жизненного драматизма, открытого и трактованного им как принадлежность эпохи».

Скафтымов исходит из того, что воспроизведение *быта*, а не событий является исходной *тематической установкой* чеховской драматургии. «Будни жизни с их пестрыми, обычными, внешне спокойными формами в пьесах Чехова выступили как главная сфера скрытых и наиболее распространенных конфликтно-драматических состояний». (Эта мысль близка идее Замятина о воспроизведении в молекулярной драматургии Чехова органических, а не катастрофических эпох.)

Отсюда вытекает новый *тип конфликта*, имеющего не персонально-личностный, а трагически-обобщенный характер:

⁴¹ Мандельштам О. Э. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. М., 1994. С. 414.

⁴² Роскин А. И. А. П. Чехов. С. 235.

⁴³ См. об этом: Сухих И. Н. Жизнь и судьба чеховского подтекста // Чеховиана. Из века XX в XXI: Итоги и ожидания. М., 2007. С. 308–314.

«Возвышенным желаниям противостоит жизнь в ее текущем сложении».

С ним связан «маятниковый» характер *драматического действия*, которое не столько движется, сколько колеблется вокруг исходного состояния «привычной, тягучей, давно образовавшейся неудовлетворенности». «Дальнейшее движение пьес состоит в перемежающемся мерцании иллюзорных надежд на счастье и в процессах крушения и разоблачения этих иллюзий».

Подобной структуре действия отвечает и *система персонажей*, не противопоставленных друг другу по принципу герой — антигерой, порок и добродетель, а объединенных сходством судьбы, удела человеческого. «В “Чайке”, в “Дяде Ване”, в “Трех сестрах”, в “Вишневом саде” “нет виноватых”, нет индивидуально и сознательно препятствующих чужому счастью. <...> Кто виноват? Такой вопрос непрерывно звучит в каждой пьесе. И каждая пьеса говорит: виноваты не отдельные люди, а все имеющееся сложение жизни в целом. А люди виноваты только в том, что они слабы».

Наконец, в подобной структуре конфликта и персонажей находит объяснение и чеховский *драматический диалог*. «“Случайных” реплик у Чехова множество, они всюду, и диалог непрерывно рвется, ломается и путается в каких-то, видимо, совсем посторонних и ненужных мелочах. <...> Подобные диалоги и реплики в общем сценическом контексте у Чехова осуществляют свое назначение не прямым предметным смыслом своего содержания, а тем жизненным самочувствием, какое в них проявляется». Другими словами, именно такой диалог и является одним из главных средств создания *подводного течения* или *подтекста*.

Система чеховской драматургии, действительно, убедительно и наглядно объяснена из единого принципа, начиная с предельно общих вещей (отношение произведения к реальности) и заканчивая мельчайшими особенностями формы («случайные» реплики и детали). Статья с непритязательным, скромным заглавием «К вопросу о...» стала этапной. Созданная А. П. Скафтымовым концептуальная рамка служит основой последующих анализов чеховской драматургии.

Так в конце 1940-х годов возник неожиданный исследовательский ансамбль, научное трио, в совокупности реализовывавшее синхронный и диахронный подходы к чеховскому творчеству, распределившее между собой анализ прозы и драматургии.

Бялый вписал Чехова в контекст современной ему литературы, определил своеобразие и место писателя как завершителя русского реализма и выявил общие принципы его прозы.

Эйхенбаум наметил генезис прозаической поэтики в рамках младшей линии (это было эхо формальной теории литературы как борьбы старшей и младшей линий) и добавил к характеристике прозаической системы новые наблюдения.

Скафтымов замечательно объяснил структуру чеховской драматургии и дополнительно проверил ее на примере «Вишневого сада».

Еще одна важная работа, посвященная чеховской поэтике, появилась в разгар войны по ту сторону, в воюющей Болгарии. П. М. Бицилли, раньше писавший о связи Чехова и Гоголя, предложил целостное описание мира Чехова. Это была, вероятно, первая книга, столь подробно рассматривающая чеховское словопотребление («уразумению судьбы лексем отвечать — ответить» посвящен даже особый экскурс), ритмику прозы, повторяющиеся мотивы (в том числе важный финальный мотив ухода).

Но собственно стилистическими проблемами Бицилли не ограничивается. Он обращается и к другим уровням художественной структуры. Подобно С. Кржижановскому, он рассматривает трансформации чеховского анекдота, делает важные замечания о специфике персонажей (это — не характеры, а скорее психологические состояния) и в конце концов пытается вписать Чехова в мировой культурный контекст. Нижней хронологической границей валентностей чеховского мира оказывается Гераклит, верхней — Рильке, Ален-Фуренье, Пруст и Набоков. Правда, большинство подобных сопоставлений аналитически не развернуты, имеют лишь инкрустирующий характер.

Внимание Бицилли привлекают не только те тексты, о которых десятки критиков уже написали сотни страниц, но и очень неожиданные: довольно подробно разбирает он, к примеру, «Поцелуй» или «Тайного советника».

Эта во многом пионерская работа по понятным причинам мало учитывалась советскими чеховедами (она была переиздана в России лишь в 2000 году), но зато вызвала резкую критику Бунина (несмотря на упоминание о его «замечательной книге» «Освобождение Толстого»).

Ответной любезности Бицилли не дождался. Напротив, он оказался у Бунина главным «филологомедом», ответственным за весь ли-

тературоведческий дискурс (что особенно забавно на фоне лестного упоминания работы Ермилова, которое уже цитировалось выше).

Книга Бицилли, помимо множества подчеркиваний, удостоилась полутора десятков замечаний, и среди них нет ни одного хотя бы просто нейтрального: «Длиннее этой книги нет на свете. — А в конце концов какая это мука — читать это дьявольское занятие Бицилли! Непостижимо, что он не спятил с ума после него! — Сидит считает, считает...»

Вряд ли Бунина могло так сильно обидеть мимолетное упоминание о влиянии на него Чехова, причем в одном ряду с Куприным и Горьким. «Ерунда!» — комментирует он это место. Он постоянно протестовал против такого сравнения и даже зафиксировал это различие устами Чехова: «Мы похожи с вами, как борзая на гончую. Вы, например, гораздо резче меня. Вы вон пишете: “море пахнет арбузом”... Это чудесно, но я бы так не сказал»⁴⁴.

Скорее речь может идти о несовпадении разных типов мышления. Бунин — непосредственно интуитивный художник. Он, один из немногих среди современников, почти не писал критических статей, да и в книге «О Чехове» аналитический момент сведен к минимуму (почти все такого рода фрагменты приводятся в нашей антологии). Поэтому сама идея проверки гармонии алгеброй, особенно статистических подсчетов, казалась ему едва ли не кощунством. Его ругань Бицилли — это моцартианское неприятие художником ремесленничества филологического Сальери. И с этим ничего не поделаешь.

Однако из этих беспощадных упреков можно извлечь и конкретный филологический урок.

«Объекты восприятий размещены в соответствии с тем, какими органами чувств они воспринимались: носом, ушами, глазами. Это во-первых. Во-вторых, сперва подан “фон”, “пейзаж”, затем “жанр”. В-третьих, при перечислении всего относящегося к “жанру” соблюдена “иерархия”: на первом месте “лица”, затем “камзолы”, на последнем — “чулки”, к тому же: сперва люди, затем “возы”; сперва то, что встречалось чаще, — “поселяне”, — а затем уже “странники”. Порядок соблюден и при воспроизведении фона: сперва то, что на заднем плане, что “обрамляет”, — “горы”, затем “скалы” (опять — “иерархия”), затем уже то, что на переднем. Аналитическая тенденция сказывается и в том, что и там, где, например, вспоминаются слуховые восприятия, уточняется их объ-

⁴⁴ Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 1988. С. 179.

ект: ручейки “с пестрыми форелями”». Бунин приводит самое начало этого абзаца и уже нетерпимо вздыхает: «О, Боже мой!»

Действительно, если отвлечься от установки на научность и не схватывать смысл, а читать *текст*, он оказывается синтаксически неоправданно сложным и семантически неясным. Нагроможденные в одном предложении *лица, камзолы, чулки, возы, поселяне и странники*, даже взятые в кавычки, производят впечатление какого-то гоголевского гротеска, но без сознательной установки на комическое.

Этот гелертовский стиль, привычный в своем кругу «птичий язык» и вызывает вполне закономерную реакцию Бунина, терзает его тонкое стилистическое «ухо» и «глаз».

Увы, не все чеховеды хотят и умеют писать, как Роскин или Эйхенбаум.

Первые сто: правда и красота

Столетний юбилей отмечался уже без ближайших чеховских родственников. М. П. Чехова не дожила до него всего трех лет. Она еще увидела памятник, поставленный брату в Ялте в 1953 году, успела надиктовать воспоминания, которые были опубликованы раз в шестидесятом. Жена Чехова умерла через год после сестры.

Столетие — серьезная дата, когда становится окончательно ясен масштаб, место писателя в национальной и мировой культуре. В чеховской библиографии юбилейного года — более двух тысяч номеров⁴⁵ (Библиография 1914 года, как мы помним, была в десять раз меньше).

С Чеховым все было как положено с классиками первого ряда. Незаметно он превратился в канонизированную фигуру национального литературного пантеона.

Торжественное собрание проходило в Большом театре. В 1944 году там произносил «Слово о Чехове» номенклатурный классик Л. Леонов, теперь — не менее номенклатурные К. Федин и В. Катаев. Вышло очередное собрание, стандартный двенадцатитомник с предисловием и под редакцией В. Ермилова. Появился том «Литературного наследства» с ритуальными предисловиями того же Федина, национальных классиков М. Рыльского (Украина) и М. Ауэзова (Казахстан), но также с замечательными архив-

⁴⁵ См.: *Ошарова Т. В.* Библиография литературы о А. П. Чехове. Вып. 1. Саратов, 1979.

ными публикациями, обзорами «Чехов во Франции», «Чехов в Чехословакии», «Чехов в Соединенных Штатах Америки», «Английские писатели и критики о Чехове», с которых, в сущности, начинается осознание мирового значения Чехова.

Но важные события, как это часто бывает, происходили не в официозе, а рядом, по соседству.

Б. Л. Пастернак, когда-то считавший Чехова «папиным писателем», начиная работу над «Доктором Живаго», переменял мнение и за прошедшие десятилетия прочел не только «Студента». А. Гладков записывает разговор с ним в эвакуации в Чистополе (7 марта 1942 года): «Я давно предпочитаю Лермонтову Пушкина, Достоевскому, даже Толстому Чехова...»⁴⁶ Когда же начнется непосредственная работа над главной прозаической книгой, поэт сообщит чистопольскому знакомому, профессору-геоботанику В. Д. Авдееву (21 мая 1948 года): «Прошлой зимой я больше, чем нынешнюю, был занят романом в прозе. <... > Там один из героев — врач, каким был, или мог быть, А. П. Чехов»⁴⁷.

При чтении отдельных глав поэт сам указывал на «чеховское начало» в стихотворениях Ю. Живаго. «Пастернаку бесподобно, гениально удалось “сыграть на рояле” то, что Чехов, конечно же, тоже бесподобно и гениально “сыграл на скрипке”»⁴⁸, — замечает тот же мемуарист, который в двадцатые годы спорил с поэтом о Чехове, цитируя «На Страстной», «Рождественскую звезду», «Гефсиманский сад».

Когда же, как раз незадолго до чеховского юбилея, началась печатная жизнь романа, читатели на многих языках могли увидеть в записях главного героя объяснение в любви, безусловно, выразившее и авторский взгляд: «Изо всего русского я теперь больше всего люблю русскую детскость Пушкина и Чехова, их застенчивую неозабоченность насчет таких громких вещей, как конечные цели человечества и их собственное спасение. Во всем этом хорошо разбирались и они, но куда им было до таких нескромностей, — не до того и не по чину! Гоголь, Толстой, Достоевский готовились к смерти, беспокоились, искали смысла, подводили итоги, а эти до конца были отвлечены текущими частностями артистического призвания и за их чередованием незаметно прожили жизнь, как такую же личную, никого не касающуюся частность, и теперь эта частность оказывается общим делом

⁴⁶ Гладков А. Театр. Воспоминания и размышления. М., 1980. С. 413.

⁴⁷ Литературная учеба. 1988. № 6. С. 116.

⁴⁸ Вильмонт Н. О Борисе Пастернаке. С. 130.

и подобно снятым с дерева созревающим яблокам сама доходит в ответственности, наливаясь все большею сладостью и смыслом»⁴⁹.

В пятидесятые годы наконец всерьез заинтересовался Чеховым В. Б. Шкловский. Понятно, что это был уже не тот задиристый формалист, который не мог второй раз прочесть Чехова и больше всего ценил записные книжки. Теперь Чехов перечитан Шкловским довольно широко. В главе упоминается или с большей или меньшей степенью подробности разбирается около двух десятков чеховских произведений, от обязательных в любом очерке о Чехове «Дома с мезонином» или «Невесты» до таких неканонических, как «Знакомый мужчина» или «В Москве, на Трубной площади». Довольно подробно говорится о «Степи» и «Чайке», к ним Шкловский потом будет не раз возвращаться.

Как обычно, Шкловский игнорирует «чеховые» мнения. Он мимоходом упоминает лишь М. А. Рыбникову, чтобы сразу с ней не согласиться. Книги же Ю. Соболева и В. Ермилова понадобились ему как источник цитат.

Доминанту очерка назвать трудно. Мысль Шкловского движется затейливо и прихотливо: анализируются чеховские подробности (понятия *деталь* и *подробность*, впрочем, не различаются), способы характеристики персонажей. Упоминается о связях Чехова с Толстым и его отношениях с западной литературой.

Важен полемический фрагмент об импрессионизме: вопреки привычным представлениям Шкловский отказывает ему в связях с Чеховым: «Импрессионистическое произведение не рассчитано на разглядывание. Оно должно быть увидено все целиком и не расчленено; в нем нет понятия об общем как о закономерности и о выбранной детали. Чехов — мастер смысловой детали; импрессионистическое же произведение во всех своих частях равноценно. Импрессионисты боролись с литературным содержанием живописного холста и отходили от картины к этюду».

Однако *Чехов Шкловского* оказывается концептуально неопределенным, мозаичным. «Его мышление как бы распадалось на две несовместимые (у него) сферы — одну «формальную», другую — нет. <...> Раздвоенность стала привычной»⁵⁰, — заметил о позднем Шкловском А. П. Чудаков.

⁴⁹ Пастернак Б. Л. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. М., 1990. С. 283.

⁵⁰ Чудаков А. П. Виктор Шкловский: два первых десятилетия // Шкловский В. Гамбургский счет. С. 29.

Глава «Чехов» в «Заметках о прозе русских классиков» относится скорее к неформальной сфере мышления. Ранний Шкловский вряд ли в соседних абзацах мог называть «Знакомого мужчину» то новеллой, то рассказом и столь же беззаботно обращаться с терминами “сюжет” и “фабула”, на разграничение которых формалисты потратили так много сил.

Не забудем, что книга писалась еще при жизни Сталина. При всей отдаленности скромного чеховедения от животрепещущих проблем тяжелую длань времени можно увидеть и здесь.

Некоторые умозаключения В. Б. Шкловского напоминают не задиристого формалиста двадцатых, а какого-нибудь угрюмого вульгарного социолога тридцатых, который относится к писателям и даже персонажам, как к подследственным, и во всем выискивает «социологический эквивалент».

Старого профессора он упрекает в неправильном выборе друзей и политической индифферентности. Почему он дружил с Кавелиным, когда в том же Московском университете работали Ключевский и «будущий создатель аэродинамики — Жуковский»?

«Герой “Скучной истории”, профессор, говорит: “Никогда я не свал своего носа в литературу и в политику...” Но “политика” совала свой нос в жизнь профессора, политика не передовая, а реакционная, и разменивала его жизнь на пустяки, на мелочи, обесцвечивала ее».

Смысл «Скучной истории» оказывается довольно неожиданным: «“Скучная история” — это история мелкой, ползучей эмпирической науки и убийственно скучной, с переползанием дня в день, обывательской жизни; это в ином сюжетном выражении повторение смерти Ивана Ильича, жизнь которого была страшнее его мучительной смерти. <...> Любовь профессора, его приемная дочь, поэзия его жизни — Катя уходит от него. Профессор — либерал, а либерал пуще всего боится менять русло жизни; боясь социальных потрясений, он виляет перед историей, перед людьми, перед самим собой. <...> Сюжет “Скучной истории” основан на раскрытии жизни робко, по-рабы мыслящего и поступающего либерального профессора».

«Рабу» Николаю Степановичу, конечно, противопоставлен революционер Чернышевский. Как будто, если бы профессор имел в друзьях его, а не Кавелина, его судьба и его трагедия были бы иными.

Чехов постоянно присутствует в поздних книгах Шкловского. Но обычно разговор о нем ведется в той же неформальной

сфере мышления, временами в прямой полемике с прежней формальной.

«Вот так сама мелочность, мнимость могут быть сюжетом.

Переверните телескоп, будет микроскоп.

Весь Антоша Чехонте — может быть, бессознательно — это один огромный сюжет. <...>

Чехов против снижения реальности, против превращения сюжета в фабулу, условный знак»⁵¹.

Броский афоризм, парадоксальное сопоставление, как правило, заменяет аналитическую работу, но выглядит конспектом каких-то будущих работ.

«В “Мертвых душах” есть ощущение пейзажа, который можно назвать пейзажем России. Но эта Россия противоречива у Гоголя. Потому что Русь сравнивается с птицей-тройкой, а тройка запряжена в бричку, в которой едет Чичиков. Эта бричка как бы перенесена в “Степь” Чехова, но заново переосмыслена.

У Чехова — пейзаж огромной России, огромное пространство, не заполненное новыми идеями. Про одного из персонажей сказано, что он был бы нужен для революции, но революции у нас никогда не будет. Другие рассказывают как бы не про свою жизнь, которую они боятся потерять.

В этих двух пейзажах огромность пространства — противоречивость страны. Противопоставление такого рода структурно само по себе. Понять надо именно это и показать, как вещь сделана, как и почему работает в ней прием, который становится и смыслом и структурой»⁵². (Сопоставление пейзажа «Мертвых душ» и «Степи» появилось уже в «Заметках о прозе русских классиков», но в более расплывчатой, сглаженной форме.)

Еще один вариант нечехового разговора о Чехове предложил Н. Я. Берковский. Он обратился к Чехову довольно неожиданно, после долгих лет занятий западной литературой и большой статьи (фактически — монографии) о «Повестях Белкина».

Заглавие статьи ориентировано на проблему жанра. Действительно, речь идет о чеховских прозе и драме, их соотношении и эволюции.

Исходная идея Н. Я. Берковского проста и подтверждает образ Чехова как летописца и критика русской действительности:

⁵¹ Шкловский В. Энергия заблуждения. М., 1981. С. 306–307.

⁵² Шкловский В. О теории прозы. М., 1983. С. 129.

«Крестьянская реформа — это пролог к той жизни, которая изображается у Чехова, это условия, из которых она возникла. Чехов умер накануне первой русской революции. Все написанное им — подведение итогов прочувствованного, испытанного, прожитого пореформенной Россией, в ожидании, становившемся все ярче с годами, что приближается развязка для этого исторического периода. Предчувствие эпилога объясняет нам, почему не теряется из виду и пролог, почему вся пореформенная Россия с такой полнотой представлена Чеховым». Не случайно одним из трех литературоведов, которых Берковский сочувственно цитирует, оказывается, наряду с А. П. Скафтымовым и А. И. Роскиным, В. В. Ермилов.

Но эта простая мысль становится лишь поводом к оригинальным наблюдениям и разборам. Работа Берковского строится не как обзор или доказательство концепции, последовательное разворачивание мысли, но как свободное размышление (в литературном быту еще нет термина *эссе*), в котором точно найденные метафора или сравнение вполне заменяют логические доказательства.

Если Шкловский мыслит афоризмами, то Берковский — фрагментами, эссенциями, которые можно развернуть в отдельную работу.

«На внутренней, трудно уловимой связи двух антагонистов строится и повесть “Дуэль”. Поединок с револьверами в руках только извне обобщает отношения Лаевского и фон Корена. На деле же они дуэлируют всегда. Чем бы они заняты ни были, они целят друг в друга, всякая их встреча, всякий разговор — вражда, война. Один — закоренелый человек дела, другой — нераскаянный бездельник. Но фон Корен в своей деловитости, в своей занятости так мало человечен, так бессмысленно упрям и жесток, что тем самым оправдывает леность и сибаритство Лаевского. Все, что совершает фон Корен, — целесообразно, и тем не менее дела его — целесообразность без цели, без общественных человеческих обоснований к ним. В лучшем случае наука и подвиги фон Корена обладают спортивным пафосом. А так как Лаевский равнодушен и к плантаторским, и к спортивным целям, то из деловой жизни он выпадает, и никто не в силах вернуть Лаевского к ней. Нужна какая-то другая основа для практической деятельности людей, чем та, известная Лаевскому и фон Корену. Когда она появится, она отменит их обоих, она заодно отменит их вечную “дуэль”. Всего один абзац дает вполне внятную кон-

цепцию чеховской повести: ее главных героев, конфликта, его возможного разрешения».

Даже для банальности (Чехов — бытописатель, мастер точной детали, провоцирующей читательскую активность) Берковский находит оригинальное сравнение: «Чеховская манера письма — это продвижение в текст все новых и новых вещей и подробностей так, что все мыслимое пространство оказывается наконец занятым. Чеховский абзац обладает высокой плотностью заселенности и обставленности. И это опять-таки увеличивает впечатление, что перед Чеховым карта без белых пятен, все известно, стоит только вспомнить. Нам, читателям, кажется, что мы, читая, вспоминаем вместе с автором, достаем из мешка собственной памяти все новые, там спрятанные предметы». (Поскольку это метафора, нас не смущает очевидная интерференция: вещи и детали существуют в *художественном мире произведения*, а в абзац и текст, категории *лингвистические*, можно вдвинуть только слова и предложения.)

На развернутой метафоре построена и заключительная характеристика чеховской драматургии и чеховского мира в целом: «В отношении прошлого Чехов — пессимист и оптимист в отношении будущего — оптимист в самом главном. Для старой России у Чехова не было слов утешения. Но ее тяжелые драмы были для Чехова в известном смысле оптимистическими комедиями. Он возвышается до будущего, и тогда самые мрачные коллизии теряют свой трагизм. Будущее отменяло и одну и другую из тяжущихся сторон, самое тяжбу оно тоже отменяло, и поэтому в трагическое зрелище вдруг проникали веселость и юмор. Если глядеть из пункта, взятого повыше, если глядеть из будущего, то ничего не стоят и поражения и победы сегодняшнего дня, — в этом смысле они равны друг другу. <...> Будущее взирает снизу вверх на настоящее. Старые романтики такой подъем вверх по лестнице времени, такое суждение о низшей ступени ее, произносимое с верхней, называли “иронией”».

Глядя уже из нового тысячелетия к сказанному, вероятно, можно добавить: этот пункт «иронии» — взгляд с высшей ступени времени на прежнюю — по отношению к любому настоящему всегда остается в будущем.

Через шесть лет Берковский вернулся к Чехову в новой большой работе «Чехов: от повестей и рассказов к драматургии», концептуально совпадающей с первой статьей, но втрое большей

ее по объему. Здесь привлекается новый материал, увеличивается число отсылок к предшественникам (впрочем, и здесь они точечны, функциональны), находятся новые оригинальные формулы (скажем, с отсылкой к Жуковскому появляется определение чеховского мира как «обвечеревшей жизни»). Но стилистику эссе невозможно выдержать на таком, практически монографическом, пространстве. Поэтому, особенно во второй части, работа Берковского почти превращается в обычный обзор чеховской драматургии.

В год 1960-й о Чехове думали и писали повсюду. А. А. Белкин в Москве систематизировал наблюдения о поэтике Чеховановеллиста (хотя статья публиковалась под утвердившейся с тридцатых годов шапкой «мастерство»).

Я. О. Зунделович в Самарканде напоминал о Чехове-философе (проблема, позабытая с десятых годов). Г. Адамович в Париже размышлял «О чем говорил Чехов». Выяснялось, что он ликвидировал былые надежды, предчувствовал будущие страдания и взывал к снисхождению и милосердию.

В роли свадебных генералов-наследников и искренних почитателей выступали в дни чеховского юбилея, как мы уже заметили, разные писатели. Статьями, заметками, речами, ответами на анкету «За что мы любим Чехова?» отметились в чеховский год Ю. Бондарев, В. Каверин, Ю. Олеша, К. Паустовский, К. Чуковский.

Но самые важные и веские слова, кажется, произнес полузабытый лауреат Сталинской премии Юрий Трифонов. Признаваясь в любви, он в то же время четко сформулировал некоторые важные принципы, которые станут основой понимания Чехова в последующие десятилетия: неидеологичность; конкретность подхода к частному, обычному человеку; краткость; гармонизация бытового материала, превращающая прозу в поэзию; необходимость ответной читательской активности, встречного душевного движения.

«Жизнь человека вдруг открылась на миг вся, целиком, как одинокое дерево во время грозы, озаренное молнией. И погасла. И читатель все понял сердцем. <...> Так же, как студент у костра, Чехов сумел в своем творчестве дотронуться до незримой цепи, связующей поколения, и она задрожала от него, от его сильных и нежных рук, и все еще дрожит, и будет дрожать долго...»

Возможно, Трифонов так много угадал потому, что, еще не подозревая об этом, уже обдумывал «возвращение к “prosus”», реализованное в рассказах, московских повестях и странных компактных

романах («Исчезновение», «Старик» «Время и место»), которые в два следующих десятилетия сделают его подлинным чеховским наследником, породят школу городской прозы, протянут чеховскую нить в советские шестидесятые — семидесятые.

Правда и красота — формула из «Студента», ключевого для позднего Чехова рассказа. Трифионов знает это и делает ее заглавием эссе.

Чехов определял свое время как «рыхлое, кислое, *скучное*» (П 5, 133). Ах, как мечтали о таком бессобытьи весь XX век! Но памятные рубежные даты (причем в основном со дня смерти) выпадали на времена совсем иные, переломные и катастрофические.

Десятилетие смерти, с чего мы начинали, ознаменовалось августом четырнадцатого.

Четверть века без Чехова выпала на год великого перелома.

Сорокалетие оказалось предпоследним годом великой войны.

Столетие со дня рождения предшествовало кульминационным событиям «оттепели»: полету Гагарина, двадцать второму съезду, партийной программе построения коммунизма.

В эпоху больших идей Чехов, как и в двадцатые, был подзабыт, отодвинут в сторону, казался неактуальным. Шестидесятые годы не дали таких прорывных работ, как статьи А. П. Скафтымова. Чехов снова плохо рифмовался со временем.

Но потом начались длинные семидесятые. Появилось время снова всмотреться в то время и этих героев.

Образ *нового Чехова* начал выстраиваться в десятилетия, которые потом назовут застоем. Но это — сюжет еще одной антологии.