

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный центральный театральный музей
имени А. А. Бахрушина»

Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н. Г. Чернышевского

Институт филологии и журналистики

БАХРУШИНСКАЯ СЕРИЯ

**А. П. ЧЕХОВ
И
ЛИТЕРАТУРНО-ТЕАТРАЛЬНАЯ
КРИТИКА**

Сборник статей по материалам
Всероссийской научно-практической конференции
Восьмые Скафтымовские чтения,
посвящённой 160-летию со дня рождения А. П. Чехова
и 130-летию со дня рождения А. П. Скафтымова
(Саратов, 15 октября 2020 года)

Москва
2021



УДК 82-2;83-3

ББК 83

Ч 34

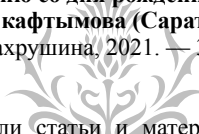


Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное учреждение культуры
«Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина»
Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н. Г. Чернышевского
Институт филологии и журналистики

Редакционная коллегия сборника:

Ю. Н. Борисов, А. Г. Головачёва (науч. ред., сост.), В. В. Прозоров,
Е. И. Стрельцова


Ч 34 **А. П. Чехов и литературно-театральная критика: Сб. ст. по мат-лам Всероссийской науч.-практич. конф. Восьмые Скафтымовские чтения, посвящённой 160-летию со дня рождения А. П. Чехова и 130-летию со дня рождения А. П. Скафтымова (Саратов, 15 октября 2020 года).** — М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2021. — 300 с.



В сборник вошли статьи и материалы, всесторонне освещающие взгляды Чехова на литературно-театральную критику, а также малоизвестные критические высказывания о Чехове в современной ему журнальной и газетной периодике. Традиционный для серии Скафтымовских чтений раздел посвящён рукописному наследию А. П. Скафтымова. Наряду с аналитическими статьями публикуется ряд текстов критических заметок и рецензий о драматургии и прозе Чехова. Впервые вводится в научный оборот переписка А. Б. Дермана с А. Г. Горнфельдом по чеховской тематике. Специально для данного выпуска подготовлен перевод рассказа о Чехове Майлера Уилкинсона «Рабская кровь», признанного лучшим коротким рассказом Канады в 2014 году.

Издание предназначено филологам, журналистам, театроведам и всем интересующимся творчеством А. П. Чехова.

На обложке воспроизведён фрагмент оформления Полного собрания сочинений А.П. Чехова начала 1900-х годов. Художница Е.П. Самокиш-Судковская, издание «Товарищества А.Ф. Маркс» (СПб.)



© ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2021
© Саратовский национальный
исследовательский государственный университет
им. Н.Г. Чернышевского, 2021
© Авторы статей, 2021

ISBN 978-5-6047076-4-7

ПРЕДИСЛОВИЕ



А. Г. ГОЛОВАЧЁВА

«ЧТО-ТО ЕСТЬ НЕ МОЁ И НЕТ ЧЕГО-ТО МОЕГО»

Весной 1898 года в Ницце по заказу П. М. Третьякова художник И. Э. Браз писал портрет А. П. Чехова. В сентябре картина была выставлена в Третьяковской галерее, после чего знакомая художница Александра Хотяинцева нарисовала два шаржа на писателя, созерцающего собственное изображение. Как отметил при публикации этих рисунков А. Н. Подорольский, на одном из них Чехов смотрит на свой портрет «внимательно и удивлённо, словно первый раз», на другом «вид у него удивлённый и обиженный...»¹. Тонко схваченные талантливой художницей фигура и выражение лица передают настроение Чехова, появившееся ещё во время заграничных сеансов: «...говорят, что я очень похож, но портрет мне не кажется интересным. Что-то есть в нём не моё и нет чего-то моего»².

То же самое отношение, что к портрету Бразы, сложилось у Чехова к современной критике. И о ней, годами поучавшей его, обвинявшей, наставлявшей и даже хвалившей, он мог бы сказать точно так же: тут есть что-то не моё и нет чего-то моего. «Писать для денег? Но денег у меня никогда нет, и к ним я от непривычки иметь их почти равнодушен. Для денег я работаю вяло. Писать для похвал? Но они меня только раздражают. Литературное общество, студенты, Евреинова, Плещеев, девицы и проч. расхвалили мой “Припадок” вовсю, а описание первого снега заметил один только Григорович. И т. д. и т. д. Будь же у нас критика, тогда бы я знал, что я составляю материал — хороший или дурной, всё равно, — что для людей, посвятивших себя изучению жизни, я так же нужен, как для астронома звезда. И я бы тогда старался работать и знал бы, для чего работаю»³.

Профессиональная критика всё же была и притом писала о Чехове нелицеприятные вещи. Чехов платил тем же в частной переписке, избегая публичных сведений счётов. Однажды он высказался: «На критики обыкновенно не отвечают...» — но случай был исключительным, и продолжением этого заявления стал длинный

¹ Подорольский А. Чехов и художники. М.: Сам Полиграфист, 2013. С. 200–201.

² Из письма А. П. Чехова к М. П. Чеховой 28 марта (9 апреля) 1898 г., Ницца (П VII, 193).

³ Из письма А. П. Чехова к А. С. Суворину 23 декабря 1888 г., Москва (П III, 98).

эпистолярный монолог оскорблённого автора — подлинный кодекс чести писателя⁴.

Этим и другим вопросам непростых отношений Чехова с критикой посвящён настоящий сборник. В его основу легли материалы Восьмой конференции Скафтымовские чтения, проведённой совместно отделом по изучению и популяризации творческого наследия А. П. Чехова Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина и Институтом филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского. Впервые за восемь лет своего существования конференция оказалась не международной, а всесоюзной: ситуация в связи с пандемией COVID-19 не позволила принять в ней участие нашим зарубежным коллегам. Тем не менее традиция ежегодных Скафтымовских чтений в 2020 году была сохранена, и итоги конференции получают выход в очередном тематическом сборнике.

Выпуск открывает раздел с неизвестными ранее материалами из творческого наследия А. П. Скафтымова. Постоянные авторы такого раздела, ставшего традиционным для серии Скафтымовских чтений, В. В. Прозоров и Н. В. Новикова, продолжают исследование взаимосвязей между биографией, моральными установками и научными разработками выдающегося отечественного литературоведа.

Материалы двух следующих разделов — «Чехов о критике» и «Критика о Чехове» — отображают заявленные темы в многообразных аспектах. Читатели статей Е. Г. Елиной и И. А. Усановой найдут обстоятельную подборку суждений Чехова о современной критике из его переписки и мемуарных источников. В статьях О. А. Хвостовой и А. Г. Головачёвой свободная жанровая форма критических высказываний Чехова вписана в типологический ряд, где начальным звеном оказывается сложившаяся литературная этика Пушкина, а конечным — формировавшаяся литературно-критическая эстетика конца XIX века.

Широкие содержательные возможности предоставляет исследователям изучение критических отзывов о Чехове в журнальной и газетной периодике чеховской поры. Такие источники анализируются в статьях Т. А. Волоконской, И. А. Книгина, В. Я. Звизняцкого, В. М. Головки. Привлекаемые материалы воссоздают характерную для рубежа веков картину неоднозначных оценок прозы, драматургии и даже личности писателя. В. Я. Звизняцкий сопровождает свою статью текстом первой публикации критического очерка проф. Н. Ф. Сумцова о «Скучной истории» из газеты «Харьковские губернские ведомости» за 1893 год. Позднее этот очерк был включён в сборник статей о Чехове, составленный В. Покровским, под заглавием,

⁴ См. письмо А. П. Чехова к В. М. Лаврову 10 апреля 1890 г., Москва (П IV, 54–57).

данным составителем: «Литературный манекен — тряпичная кукла — главное лицо в “Скучной истории”»⁵. Статья Сумцова — образец негативной критики, она не вошла в хорошо известную в чеховедении антологию С. Ле Флеминга⁶, но может представлять интерес для знатоков и любителей творчества Чехова.

Своеобразным дополнением к оценкам соотечественников служит взгляд на творчество Чехова французского критика Мельхиора де Вогюэ, проанализированный Л. А. Кастлер. В статье А. А. Гапоненкова открываются интересные страницы истории чеховского театра в Москве и Париже на материале театральной критики Бориса Зайцева. В числе тщательно подобранных рецензий исследователь привлекает и не вошедший в собрание сочинений Зайцева текст статьи о «Чайке».

Любопытное направление в исследовании темы открывается в работе Л. Е. Бушканец, рассматривающей как одну из форм театральной критики концептуальные высказывания авторов театральных мемуаров. Обращение к критическим замечаниям в воспоминаниях актёров, режиссёров, зрителей и журналистов позволяет проникнуть в систему отношений между театром, публикой и критикой. Аналитическую часть статьи Л. Е. Бушканец дополняет приложение с полными текстами воспоминаний и заметок Д. М. Городецкого, И. Я. Гурлянда, С. Ф. Рассохина, Ф. А. Червинского, А. Л. Вишневого, В. М. Дорошевича и А. Р. Кутеля. Ранее некоторые из этих материалов были известны в отрывках, какие-то сейчас публикуются впервые.

Особую ценность Скафтымовским сборникам всегда придавали архивные публикации по чеховской тематике. В данном выпуске с новыми документами знакомит раздел «Из истории чеховедения», посвящённый А. Б. Дерману и его работе над книгами о Чехове. Перефразируя некрасовскую строку «В полном разгаре страда деревенская», Дерман называл «страдой Чеховецкой» свои многолетние погружения в чеховскую биографию и размышления над эволюцией его творческого пути. «С точкой зрения Дермана на личность Чехова можно соглашаться, можно её отрицать, но она имеет право на существование», — пишет Н. Ф. Иванова, комментируя подготовленные ею 88 отрывков из переписки Дермана с А. Г. Горнфельдом. Исследование этих материалов из архива РГАЛИ (Москва) продолжает и существенно дополняет предыдущую публикацию Н. Ф. Ивановой, основанную на фондовом собрании Дома-музея А. П. Чехова в Ялте⁷.

⁵ Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных статей. Составил В. Покровский. М., 1907. С. 649–654.

⁶ *Ле Флеминг С.* Господа критики и господин Чехов. Антология. СПб., М.: Летний сад, 2006. 672 с.

⁷ *Иванова Н. Ф.* Пометы М. П. Чеховой в книгах личной библиотеки. С. 1828–1834. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=42958948> (дата обращения: 24.09.2021).

Новым этапом в изучении чеховского наследия стало литературоведение второй половины XX — начала XXI века. Этому периоду отведён раздел «Актуальные интерпретации творческого наследия Чехова». Он открывается обзором статей 1960–2010 годов, вошедших в 3-й том антологии «А. П. Чехов: pro et contra» (год издания 2016). Разбираясь в «сложной мозаике разнохарактерных суждений, мнений, высказываний о Чехове и его творчестве», автор обзора С. В. Тихомиров тонко подметил объединяющую их особенность: под пером целого поколения исследователей характеристики чеховских героев выглядят как «невольная самохарактеристика шестидесятника, томящегося в тягостных для него семидесятых и выбирающего для себя Чехова и его героев как своего рода собратьев по несчастью и по устремлениям неудовлетворённой души». Скрытые попытки самоидентификации присутствуют и в писательских высказываниях, приведённых в статье Е. Н. Петуховой «О восприятии творчества Чехова писателями второй половины XX – XXI века». Новые формы постижения мира чеховских персонажей анализирует А. В. Кубасов на примере постановки за рубежом и в России авангардной оперы Петера Этвёша «Три сестры».

Среди различных форм оценочных высказываний о писателе есть и такая, как художественное воссоздание его облика в литературном произведении. К числу таких произведений принадлежит рассказ о Чехове канадского литературоведа-слависта Майлера Уилкинсона (1953–2020) под названием «Рабская кровь», признанный журналом «Фиддлхед» лучшим коротким рассказом Канады в 2014 году. Благодаря О. В. Спачиль, списавшейся с наследниками автора и получившей разрешение на перевод и публикацию этого рассказа, появилась возможность включить его в настоящий сборник. Уилкинсон вынес в заглавие поразивший его образ из письма Чехова к Суворину в 1889 году: «Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости. Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сечённый, ходивший по урокам без калош, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и богу и людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества, — напишите, как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течёт уже не рабская кровь, а настоящая человеческая...» Подходя к рассказу Уилкинсона со строгими критериями достоверности, можно было бы отметить некоторые неточности в изложении отдельных моментов биографии Чехова: например, к первой встрече со Львом Толстым в тульской Ясной

Поляне здесь ошибочно отнесены события более поздних крымских встреч в Гаспре; разматывающиеся нити мыслей и фраз из чеховских писем сплетены в один клубок с воспоминаниями мемуаристов и мотивами из чеховских сочинений. Впрочем, не исключено, что Уилкинсон намеренно прибегает к такому переплетению, отображая тем самым путаницу сознания смертельно больного Чехова в последние часы в Баденвайлере. Рассказ проникнут чувством любви, сострадания и глубокого проникновения в чеховский мир в разнообразии его житейских и творческих проявлений, — всем тем, чего Чехов не получил при жизни от критики и получил так мало от читателей-современников.

Писатели следующих поколений усваивали не только чеховские уроки художественного мастерства, но и этические принципы его профессиональных высказываний. Один из знатоков творчества Чехова, писатель Вениамин Каверин, заметил как-то в собственной публицистике: «Чехов считал, что критические статьи о себе читать надо не сразу: надо отложить их в сторонку, дождаться ясного летнего дня, запастись пивком и где-нибудь в прохладе, в тени, в саду прочитать их все сразу»⁸. Любопытно, что прямого такого высказывания у Чехова не найти. Тем не менее по существу оно передаёт если не букву, то дух отношения Чехова к литературно-театральной критике.

ЛИТЕРАТУРА

Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных статей. Составил В. Покровский. М., 1907. 1062 с.

Иванова Н. Ф. Пометы М. П. Чеховой в книгах личной библиотеки. С. 1828–1834. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=42958948> (дата обращения: 24.09.2021).

Каверин Вениамин. Эпилог // Нева. 1989. № 8. С. 4–99.

Ле Флеминг С. Господа критики и господин Чехов. Антология. СПб.; М.: Летний сад, 2006. 672 с.

Подорольский А. Чехов и художники. М.: Сам Полиграфист, 2013. 224 с.

Произведения А. П. Чехова цитируются по Полному собранию сочинений и писем в 30 томах (М.: Наука, 1974–1983). Ссылки даются в тексте в круглых скобках: римской цифрой указан том, арабской — страница, серия писем обозначена П.

⁸ Каверин Вениамин. Эпилог // Нева. 1989. № 8. С. 94.

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ А. П. СКАФТЫМОВА



В. В. ПРОЗОРОВ

А. П. ЧЕХОВ О МОРАЛЬНОМ ПРАВЕ НА ЛИТЕРАТУРНУЮ КРИТИКУ: ВЗГЛЯД А. П. СКАФТЫМОВА

Аннотация. Проблемы взаимно чуткого отношения людей друг к другу сближали А. П. Скафтымова с Чеховым. Близкий друг и ученик Скафтымова Александр Петрович Медведев в разговоре с автором этой публикации припоминал, как в университетском спецкурсе по истории русской литературной критики Скафтымов подробно обращался к одному из писем Чехова, в котором писатель размышлял о внутреннем праве на резкие критические суждения. Речь, по-видимому, шла о письме Чехова к М. В. Киселёвой от 14 января 1887 года. В нём полно и страстно высказаны соображения о нравственной природе критических оценок. Пафос чеховского письма помогал Скафтымову вводить студенческую аудиторию в круг злободневных проблем истории русской литературной критики.

Ключевые слова: А. П. Чехов, М. В. Киселёва, А. П. Скафтымов, А. П. Медведев, литературная критика, моральное право.

PROZOROV, V. V.

A. P. CHEKHOV'S REFLECTIONS ON THE MORAL RIGHT TO LITERARY CRITICISM: A. P. SKAFTYMOV'S VIEW

Abstract. A. P. Skaftymov and A. Chekhov were similar in their attitude towards the issue of sensitivity in people's relationship. In his conversation with the author of this article, Alexander P. Medvedev, Skaftymov's close friend and follower, recollected how Skaftymov gave a detailed analysis of one of Chekhov's letters during the university course *History of Russian Literary Criticism*, in which the writer reflected on the inner right to harsh criticism. It was obviously the Chekhov's letter of 14 January 1887 to M. V. Kiseleva, which fully exposes his ideas on the moral value of criticism. The pathos of Chekhov's letter helped Skaftymov familiarize students with the topical issues of the history of Russian literary criticism.

Keywords: A. P. Chekhov, M. V. Kiseleva, A. P. Skaftymov, A. P. Medvedev, literary criticism, moral right.

Сдаётся, что в человеческом общежитии и прежде, и всегда самые разные **интересы** слишком даже часто оказываются превыше **морали**, что пространство нравственных ценностей было и остаётся опасно заминировано всякого рода и размаха неисчислимыми «пользами». Касается это и бесконечно чувствительной сферы экспрессивно-оценочных мнений, суждений, заключений, особенно в наш век вездесущих сетевых коммуникаций, многоречивой блогосферы и самопровозглашённых экспертных сообществ. Речь идёт о таких человеческих состояниях, позициях, позах, в которых мы ощущаем себя безусловно наделёнными оценочными судебскими полномочиями.

В подобном ракурсе область эстетических, в том числе и литературно-критических приговоров не исключение. Часто и легко пренебрегаемая надобность в предельно внимательном и деликатном подходе здесь несомненна. А. П. Чехов это трепетно ощущал, и размышлениям его о моральном праве на литературную (и не только литературную) критику не дано утратить своего ключевого для нас смысла.

Кстати, само понятие «критика» в чеховском понимании могло означать и «совокупную оценку», «благодарное отношение», «искреннее выражение чувств». Так, в письме М. И. Чайковскому от 16 марта 1890 года по поводу своего сборника «Хмурые люди», посвящённого П. И. Чайковскому, он признаётся: «Это посвящение, думал я, было бы частичным, минимальным выражением той громадной критики, какую я, писака, составил о его великолепном таланте...» (П I, 264).

Важной приметой литературного признания с самых ранних писательских лет являлся для него сам факт суждений профессиональных оценщиков о новых публикациях начинающего автора: «Становлюсь популярным и уже читал на себя критики», — с удовлетворением констатирует Чехов в феврале 1883 года (П I, 52). О постепенно складывавшемся отношении к своим вероятным и пристрастным читателям Чехов заметит В. В. Билибину 18 января 1886 года: «Прежде, когда я не знал, что меня читают и судят, я писал безмятежно, словно блины ел; теперь же пишу и боюсь...» (П I, 184).

Чуть позже появится самоутвердительное заключение относительно взаимоотношений с читателями и критикой: «у меня сейчас нет ничего, кроме вдохновения и писательской славы» (П I, 199). И то же усмешливо-горделивое состояние души в письме к брату Александру: «Теперь в Петербурге я в большой моде...» (П I, 231). Своё обыденное отношение к непременным рецензионным откликам на новые публикации отметит Чехов в письме к М. В. Киселёвой от 28 сентября 1887 года: «Рецензии о себе читаю почти ежедневно и привык к ним, как Вы, должно быть, уже привыкли к шуму дождя» (П II, 121–122).

Хотя приходили ему и совсем другие ассоциации с понятием «литературная критика»: «ядовитая ругань» (П I, 253), «наглая статья»: «подобные статьи тем отвратительны, что они похожи на собачий лай» (П III, 64); «воняет от критики назойливым, придиричивым прокурором» (П V, 22). Или такое откровенное неприятие критики прямолинейной и склонной к навешиванию ярлыков: «Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором» (П III, 11). Кажущаяся сама себе влиятельной критика, в его представлении, может быть «глупой, нескромной, дерзкой и крикливой, потому что она пустая бочка, которую поневоле слышишь», она в состоянии «отделяться праздной дрянной болтовнёй» (П IV, 45). Самоуверенные оценочные разглагольствования нелепы в своей пустопорожности.

О важнейших профессиональных компетенциях настоящего литературного критика Чехов пишет (применительно к Петру Николаевичу Островскому — брату великого драматурга) так: «Да, он годился бы в критики. Он имеет хорошее чутьё, массу читал, по-видимому, очень любит литературу и оригинален. Я уловил несколько обронённых им определений, которые целиком можно было бы напечатать в учебнике “Теория словесности”» (П II, 183). Главное достоинство, необходимое критику для успешной работы, — искренняя любовь к предмету своих занятий, тонкое знание словесности и отменно острый слог. Об А. С. Суворине-критике Чехов в 1891 году скажет: «Он любит литературу страстно и отлично бранится» (П IV, 190). Писательницу Е. М. Шаврову Чехов предупреждает: «Вы не сердитесь на критику. Если я пишу и сужу несколько резко, то это только потому, что вижу в Вас коллегу и литераторшу, а не дилетантку...» (П IV, 238–239). Идеальный литературно-критический диалог согласия — разговор на равных, предполагающий честный, профессионально рассудительный тон.

20 февраля 1883 года в родственно-воспитательных целях Чехов подробно, «по ниточкам» анализирует назидательное письмо брата Александра брату Николаю. И свой разбор он снабжает таким объяснительным предупреждением: «Я критик, оно (письмо. — В. П.) — произведение, имеющее беллетристический интерес. Право я имею, как прочитавший. Ты взглянешь на дело как автор — и всё обойдётся благополучно. Кстати же, нам, пишущим, не мешает попробовать свои силишки на критиканстве. <...> буду стараться, чтобы моё толкование было по возможности лишено личного характера» (П I, 53). Домашне-эпистолярная, до некоторой степени игровая и вместе с тем для Чехова очень ответственная критическая проба интересна для нас не только распределением ролей и функций, но и указанием на «личный характер» высказывания. Избегать личного — значит, в чеховском представлении, избегать произвольно-субъективного, эгоцентрического тона, откликаться прежде всего на мотивы,

содержащиеся в тексте рассматриваемого письма, а не на собственные, себя наперёд выставляющие соображения¹. Здесь уже сказывается понимание Чеховым самой природы по-настоящему имеющих вес критических оценок. Крепнет убеждение в том, что трудно на этом свете судить да рядить без тревожных, серьёзных, дельных сомнений относительно своего личного права на жёсткую критику избранного объекта. Неведомому ему журналисту А. И. Петровскому, приславшему на суд свой рассказ, Чехов 19 июня 1900 года заметит: «Рассказ Ваш хорош, только он, в ущерб его художественным достоинствам, длинен <...>». И далее, с оговоркой «мне это показалось», с примерами, подтверждающими его критические наблюдения, последует такое деликатное заключение: «Опять-таки, повторяю, показалось мне, а быть может, это и не так» (II IX, 89). Осторожность в общении с доверившимся ему способным литератором, критический такт как важнейшая составляющая рефлексии по поводу новорождённого художественного текста — для Чехова условие безотменное.

В письме к А. М. Пешкову (М. Горькому) от 3 декабря 1898 года Чехов, прежде чем перейти к некоторым замечаниям относительно художественной «несдержанности» своего адресата, размышляет над тем, как по-настоящему трудно «говорить о недостатках таланта» (IV VII, 352). Чехов умеет различать искреннее, добросовестное заблуждение «оценщика» и его намеренно глухое и самодовольно-агрессивное вероломство, в том числе и в случаях, не касавшихся непосредственно художественной словесности: «И искренние люди могут ошибаться, это бесспорно, но такие ошибки приносят меньше зла, чем рассудительная неискренность, предубеждения и политические соображения» (II VII, 168). С искренне заблуждающимися и не чуждыми авторефлексией можно вступать в объяснения и можно ждать ощутимой пользы от этих объяснений. Такое правило было определено им на всю жизнь.

Пожалуй, лишь однажды Чехов очень распространённо и пылко выскажет свои заветные размышления о внутреннем праве на критику, об осторожных и бережных способах самого литературно-критического правоприменения. Для нашего исследовательского сюжета важно, что именно эти размышления оказались чрезвычайно близки Александру Павловичу Скафтымову. Объяснимся по порядку.

Проблемы нравственной требовательности и ответственности, взаимно чуткого отношения людей друг к другу сближали А. П. Скафтымова с Чеховым. По оценке Скафтымова, «Чехов не был ригористом, но его нравственная взыскательность к человеку и к обществу несомненна»².

¹ По другому конкретному житейскому поводу Чехов настойчиво убеждает А. С. Суворина: «просмакуйте мои соображения, войдите на мгновение в мою шкуру <...> бросьте свою точку зрения, а станьте на мою» (II IV, 189).

² Скафтымов А. П. Поэтика художественного произведения. М.: Высш. шк., 2007. С. 417.

Близкий друг и ученик Скафтымова, доцент Саратовского университета Александр Петрович Медведев (1898–1987)³ в разговоре со мной припоминал, как в послевоенные, тревожные и горестные для нашего искусства и литературы 1940-е годы, по конкретному поводу и с прямой отсылкой к Чехову Александр Павлович размышлял о том, что авторитетная литературная критика в России для писателя всегда была чувствительней всякого полицейского вероломства, всякого грубого властного вмешательства. Но именно авторитетная, а не та, что больно обжигает «менторски-самодовольной рутинной и непроницаемостью»⁴. Своё собственное самочувствие в эту хмурую пору Скафтымов определял так: «Я молчалив и редко пишу»; «О главном и важном совсем нельзя говорить»⁵.

Собирая материал для сборника «Крылатые выражения из сочинений и писем А. П. Чехова», я отнёс чеховские слова, к которым, вероятнее всего, восходило размышление Скафтымова о драматических парадоксах литературной жизни, к числу тех, что способны и сегодня в силу своей неистребимой и всё возрастающей злободневности стать крылатыми⁶. Речь идёт о фрагменте из письма Чехова его близкой знакомой, писательнице Марии Владимировне Киселёвой от 14 января 1887 года: «Лучшей полиции не изобретёте для литературы, как критика и собственная совесть авторов» (П П, 12). Из этого отрывка видно, что «критика» и «совесть» были для Чехова понятиями одного порядка, что в 1880-е годы продолжались интенсивные и разнонаправленные поиски собственного пути в словесном искусстве, но нравственно выверенная самооценка обрела уже в эту пору жизни Чехова вполне устоявшуюся и столь характерную для него усмешливую внятность.

В личных беседах со мной в начале 1980-х годов А. П. Медведев вспоминал, как в вводной части университетского спецкурса, посвящённого истории русской литературной критики⁷, А. П. Скафтымов с большим солидарным чувством обращался к одному из писем Чехова, в котором писатель очень подробно

³ Демченко А. А. Медведев Александр Петрович // Литературоведы Саратовского университета. 1917–2017. Мат-лы к биографическому словарю / Сост.: В. В. Прозоров, А. А. Гапоненков; Под ред. В. В. Прозорова. 2-е изд., с изм., доп. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2018. С. 160–161.

⁴ Письма А. П. Скафтымова к А. М. Евлахову / Публ. и примеч. Б. Ф. Егорова // А. П. Чехов и А. Н. Островский. По мат-лам Пярых междунар. Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сб. науч. работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 30.

⁵ Там же. С. 56, 54.

⁶ Крылатые выражения из сочинений и писем Антона Павловича Чехова. Любителям русского слова — для каждодневного чтения / Сост. и автор предисл. В. В. Прозоров. Саратов: Добродея, 2018. С. 113–114.

⁷ Спецкурсы, обращённые к истории русской литературной критики, читались А. П. Скафтымовым в 1946–1954 гг. (сообщено зам. директора научной библиотеки Саратовского университета А. В. Зюзиным).

и взволнованно размышлял о внутреннем праве на критически взвешенные суждения и судебские приговоры. И дело было даже не в том, что адресат чеховского письма резко раскритиковал одно из его произведений. Речь шла у Чехова именно о моральном праве на критическую хлесткость и разудалость. И эта нравственная направленность чеховского письма оказалась особенно близкой Скафтымову.

О каком письме Чехова вспоминал в своей вступительной лекции Скафтымов? Во-первых, письмо это должно быть обращено к проблемам литературной критики в её нравственных аспектах. Во-вторых, в нём содержится ответ Чехова на чью-то вполне конкретную критику его произведения. В-третьих, по логике Скафтымова, письмо это носит характер, принципиальный для истории и теории критики. Урок Чехова был необычайно близок Скафтымову своей содержательной ёмкостью и идейно-нравственной направленностью. Иначе для какой цели он мог понадобиться учёному-педагогу в самом начале спецкурса?!

Скафтымов при построении спецкурса по истории русской литературной критики, по словам Медведева, исходил из своих выстраданных убеждений. Убеждения сводились к тому, что читатель-критик только тогда в относительно полной мере способен оценить рассматриваемое им произведение словесного искусства, когда обнаруживает в себе готовность «отдать себя автору», довериться авторской воле, запечатлённой в самом тексте⁸. Задача эта столь же непростая, сколь и желанная для критика. «Прочтение произведения предполагает полноту доверия писателю», — вслед за Скафтымовым напишет Г. В. Макаровская⁹.

Оглядывая весь массив дошедших до нас писем Чехова, можно с большой долей уверенности предположить, что особое внимание Скафтымова привлёк к себе уже упоминавшийся выше, обстоятельный и эмоционально ярко окрашенный ответ писателя Марии Владимировне Киселёвой от 14 января 1887 года. Попробуем остановиться на этом хорошо известном и в высшей степени поучительном эпистолярно-литературном факте-диалоге, который и по сей день способен наполняться для нас ценными смыслами.

Что могло привлечь внимание Скафтымова к этому письму Чехова к Киселёвой и чем оно в принципе продолжает оставаться интересным? Тем, что Чехова очень сильно задела за живое резко отрицательная оценка его рассказа «Тина», содержащаяся в письме его приятельницы. Задела до такой степени, что Чехов полно и

⁸ *Медведев А. П.* Школа нравственного воспитания // Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Учёные-педагоги Саратовской филологической школы / Под ред. Е. П. Никитиной. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1984. С. 180–194.

⁹ *Макаровская Г. В.* О соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Там же. С. 116.

страстно решился высказать заветные соображения о литературной культуре и о нравственной природе литературно-критических оценок. При этом ощущается, как беспокойная эпистолярная мысль его кипит, бурлит, бьёт через край, торопится как можно убедительнее и сполна выговориться, во что бы то ни стало дойти до адресата. Для пушей отчётливости он пробует расположить по цифровому ранжиру пришедшие на ум соображения.

Начинает Чехов свой ответ как бы невзначай, с некоторой долей характерного для него иронически окрашенного смущения. Хотя уже зачин отповеди свидетельствует о серьёзности предстоящего разговора: «позвольте отгрызнуться на Вашу критику <...> я спешу отомстить за “Тину”. Берегитесь и, чтобы не упасть в обморок, возьмитесь покрепче за спинку стула. Ну, начинаю...» (П II, 10).

Исключительно высокий градус серьёзной, заинтересованной откровенности и продуманной внятности подчёркивается тем, что Чехов, с точки зрения «литературного этикета», принимается обосновывать право собственного ответа на критическую реакцию искренне уважаемой им собеседницы: «Каждую критическую статью, даже ругательно-несправедливую, обыкновенно встречают молчаливым поклоном — таков литературный этикет... Отвечать не принято¹⁰, и всех отвечающих справедливо упрекают в чрезмерном самолюбии. Но так как Ваша критика носит характер “беседы вечером на крылечке бабьинского флигеля или на террасе господского дома”, <...> то я не согрешу против этикета, если позволю себе продолжить нашу беседу» (П II, 10).

Здесь уместно вспомнить о резко отрицательной оценке М. В. Киселёвой чеховского рассказа «Тина». Рассказ написан в 1886 году и 29 октября того же года опубликован в газете «Новое время». Затеив сюжет: молодая своевольная вдова с библейским именем Сусанна, владелица водочных заводов, наделена от природы роковым, чарующим, почти демоническим магнетизмом. Она имеет устойчивую славу «ужасной женщины», перед которой не в силах устоять ни один мужчина... Киселёва в самом конце 1886 года недвусмысленно и твёрдо, с чёткой взвешенностью определила своё отношение к чеховскому тексту.

Заметим, что существует и такая исследовательская версия, по которой своим письмом Киселёва «повела борьбу за душу Антона» и «своей цели добилась: мрачная чувственность чеховских рассказов, писанных им для “Нового времени”, заметно пошла на убыль»¹¹.

¹⁰ Позже в ответ на обвинение в «беспринципности» Чехов, перед отъездом на Сахалин, с нескрываемым гневом напишет редактору «Русской мысли» В. М. Лаврову: «На критике обыкновенно не отвечают, но в данном случае речь может идти не о критике, а просто о клевете» (П IV, 56).

¹¹ *Рейфилд Дональд*. Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. О. Макаровой. М.: Изд-во «Независимая Газета», 2006. С. 211.

Не вступая в диалог по поводу высказанного умонастроения, напомним фрагменты письма, вызвавшие страстную отповедь Чехова. Киселёва с высокой долей экспрессии сообщала: «<...> присланный Вами фельетон мне совсем и совсем не нравится, хотя я убеждена, что к моему мнению присоединятся весьма немногие. Написан он хорошо, — читающие мужчины пожалеют, если судьба не натолкнула их на подобную Сусанну, которая сумела бы распотешить их разнузданность <...> Грязью, негодьями и негодяйками кишит мир, и впечатление, производимое ими, не ново, но зато с какой благодарностью относишься к тому же писателю, который, проводя Вас через всю вонь навозной кучи, вдруг вытащит оттуда жемчужное зерно. <...> Дайте мне зерно, чтобы в моей памяти стусебалась вся грязь обстановки: от Вас я вправе требовать этого, а других, не умеющих отличить и найти человека между четвероногими животными, — я и читать не стану. <...> Может быть, лучше бы было промолчать, но мне нестерпимо хотелось ругнуть и Вас и Ваших мерзких редакторов, которые так равнодушно портят Ваш талант. Будь я редактором — я, для Вашей же пользы, вернула бы Вам этот фельетон. Извиняться пред Вами за резкость моего суждения я не стану <...> — и если уж мне приступила к сердцу потребность сказать правду <...>, то скажу её без обиняков. <...> фельетон Ваш всё-таки препротивный! Предоставьте писать подобные (по содержанию!) разным нищим духом и обездоленным судьбою писакам <...>» (П II, 347).

Разумеется, Чехов прекрасно сознаёт, что «каждый критик поневоле должен быть субъективен» (П II, 29). Заступаясь за свою «Тину», всё внимание адресата он обращает к тонким вопросам морального права на особую резкость, намеренную колкость и отчётливую, беспощадную категоричность литературно-критических приговоров. При этом имеются в виду безапелляционно отрицательные оценки рассматриваемых явлений словесности. Как вспоминал А. С. Лазарев-Грузинский, «при всей деликатности и мягкости Чехов умел спокойно, добродушно, но вместе с тем твёрдо ставить на своё место зарывавшихся лиц»¹². В письме к Киселёвой Чехов предпочитает взять привычный, естественный для него тон предельно скромной рефлексии-самооценки и даже самоумаления: «Я, каюсь, редко беседую со своею совестью, когда пишу. Объясняется это привычкою и мелкостью работы. А посему, когда я излагаю то или другое мнение о литературе, себя в расчёт я не беру» (П II, 12). Чехов готов солидаризироваться с Киселёвой в своём отношении к литературе, создаваемой обделёнными самобытным талантом авторами, по-своему усердно и бойко осваивающими «навозные кучи» повседневной реальности.

¹² Лазарев-Грузинский А. С. А. П. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 95.

При этом непрояснённым и открытым для беспристрастного обсуждения остаётся для него вопрос о разумном составе литературного сообщества, об уместности, о приличествующей допустимости в нормально развивающейся литературной жизни так называемых второстепенных («обездоленный судьбою») сочинителей. Чехов вносит свою лепту в тему, которая живо интересовала современную ему русскую эстетическую мысль. Речь о сложном аксиологическом подходе к проблеме автора-творца, сочинителя в художественной жизни каждой эпохи. Помимо литераторов «первого» ряда, составляющих золотой фонд мировой и национальной художественной культуры, в жизни сплошь и рядом различимы авторы «второй», «третьей» и т. д. величины. По наблюдениям М. Е. Салтыкова-Щедрина, в литературном процессе участвуют «люди талантов весьма неравных»¹³. При этом каждая литературная школа «имеет и своего мастера, и своих подмастерьев и чернорабочих, но критика, конечно, была бы неправа, если б одних мастеров признавала подлежащими её суду, а писателей, идущих по их стопам, оставляла в забвении»¹⁴. Авторы, идущие по стопам больших мастеров, интересны тем, что обнаруживают, по пронизательному суждению Салтыкова-Щедрина, «недостаток почина», т. е. недостаток истинно новаторских устремлений в литературном деле.

Поэтические инициативы у «второстепенных» авторов могут проявляться скромно, едва различимо, в некоторых случаях исподволь предвещая даже появление новых литературных тенденций. У авторов «второго» ряда подчас обнаруживаются такие эстетические обретения, которые не становятся у них системными, но, накапливаясь в истории словесности, позднее в творчестве «великих» находят уже вполне завершённое воплощение. «Второстепенные» авторы, кто справедливо и законно, а кто, напротив, из-за читательской расточительности или невнимания, оказываются не включёнными в состав литературной памяти потомков. От забвения автора могут спасти, мы знаем, специальные литературоведческие исследования-открытия¹⁵. Чехов к тому же в эту пору ощущает в себе внутреннюю готовность перехода от мастерски освоенных им текстов для массовой прессы к серьёзной словесности.

¹³ Ф. М. Достоевский в «Бесах» «второстепенных» авторов именовал «господами талантами средней руки». *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 10. Л.: Наука, 1974. С. 69.

¹⁴ *Салтыков-Щедрин М. Е.* Сочинения Я. П. Полонского // *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. Т. 9. Критика и публицистика (1868–1883). М.: Худож. лит., 1970. С. 344.

¹⁵ См.: Забытые и «второстепенные» критики и филологи XIX–XX веков: мат-лы науч. конф. «Пятыё Майминские чтения», 14–17 нояб. 2004 г. Псков: ППГУ им. С. М. Кирова, 2005. 267 с.

Киселёва со снисходительно-надменным упорством величает оцениваемый ею рассказ «фельетоном». «Фельетонная» литература имела к концу XIX века отчётливо сниженную коннотацию. Салтыков-Щедрин в письме к А. Н. Пыпину от 1 ноября 1883 года признавался: «ужасно обидны упрёки в фельетонности»¹⁶. Здесь фельетонность обретает значение «легковесности», «легкомысленности», «пустячности», «ничтожности». Сам Чехов в письме к Н. А. Лейкину замечает: «Фельетонное дело не моя специальность» (П I, 76); хотя с привычным и усмешливым постоянством именуется себя «фельетонистом» (П I, 92), сочинителем с «юмористическим ладом» (П I, 85, 91). В его устах фельетон в качестве заметок о текучей обыденности — явление вполне законосообразное и естественное, требующее определённых литературных способностей. «Из него выработался прекрасный фельетонист», — утвердительно и сочувственно скажет он о В. В. Билибине (П I, 198).

Киселёва употребляет понятие фельетон в явно сниженном тоне. С серьёзными оговорками Чехов готов солидаризироваться с ней в оценке «фельетонной» литературы: «Прежде всего, я так же, как и Вы, не люблю литературы того направления, о котором у нас с Вами идёт речь. Как читатель и обыватель я охотно сторонюсь от неё, но если Вы спросите моего честного и искреннего мнения о ней, то я скажу, что вопрос о её праве на существование ещё открыт и не решён никем <...> У меня, и у Вас, и у критиков всего мира нет никаких прочных данных, чтобы иметь право отрицать эту литературу» (П II, 10). Чехова особенно поражает властно-пренебрежительная лёгкость, с которой Киселёва «расправляется» с «нищими духом и обездоленными судьбою писаками». Следует его решительная и вместе умиротворяющая, вразумляющая отповедь: «Да простит Вам аллах, если Вы искренно писали эти строки! Снисходительно-презрительный тон по отношению к маленьким людям за то только, что они маленькие, не делает чести человеческому сердцу. В литературе маленькие чины так же необходимы, как и в армии, — так говорит голова, а сердце должно говорить ещё больше...» (П II, 13).

Чтобы вернуться к сильно занимающей его мысли о праве так называемых «второстепенных», «фельетонных» сочинителей на всепоглощающее читательское внимание-признание, Чехов предлагает исторически обширный диапазон размышлений о противоречивой природе литературной славы. Он размышляет о допустимом и невозможном в эстетическом освоении действительности: «Я не знаю, кто прав: Гомер, Шекспир, Лопе де Вега, вообще древние, не боявшиеся рыться в “навозной куче”, но бывшие гораздо устойчивее нас в нравственном отношении,

¹⁶ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. В 20 т. Т. 19 (2). Письма (1881–1884). М.: Худож. лит., 1977. С. 246.

или же современные писатели, чопорные на бумаге, но холодноциничные в душе и в жизни? <...> этот вопрос может быть решён только в будущем. Мы же можем только упоминать о нём, решать же его — значит выходить из пределов нашей компетенции» (П II, 10). И чуть позже снова тот же мотив неприятия покровительственной критической претенциозности: «Кто же прав? Кто истинный судья?» (П II, 13).

Чехов приглашает свою собеседницу подумать над тем, как от эпохи к эпохе, последовательно и неумолимо расширяет художественная словесность диапазон «разрешительных» её пристальному вниманию сфер, картин и подробностей бытия. «Ссылка на Тургенева и Толстого, избегавших “навозную кучу”, — пишет он, — не проясняет этого вопроса. Их брезгливость ничего не доказывает: ведь было же раньше их поколение писателей, считавшее грязью не только “негодяев с негодяйками”, но даже и описание мужиков и чиновников ниже титулярного» (П II, 11). И возможное решение вопроса переводится Чеховым в плоскость пёстрого, разнокалиберного читательского восприятия: «Есть люди, к<ото>рых развратит даже детская литература, которые с особенным удовольствием прочитывают в псалтыри и в притчах Соломона пикантные местечки, есть же и такие, которые чем больше знакомятся с житейской грязью, тем становятся чище. <...> Да и в конце концов никакая литература не может своим цинизмом пережеголять действительную жизнь...» (П II, 11).

Словно бы провидя уродливую литературно-критическую практику, которая спустя треть века на несколько десятилетий восторжествует в его отечестве, Чехов изо всех сил протестует против доктринёрских, нормативных претензий к искусству, против искусственного сооружения некоего разделительного вала между разрешённым и невозможным в словесности. Думать, «что на обязанности литературы лежит выкапывать из кучи негодяев “зерно”, значит отрицать самоё литературу. Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Её назначение — правда безусловная и честная. Суживать её функции такую специальностью, как добывание “зёрен”, так же для неё смертельно, как если бы Вы заставили Левитана рисовать дерево, приказав ему не трогать грязной коры и пожелтевшей листвы» (П II, 11). И следует ныне широко известное, выстраданное им и чеканно выстроенное крылатое суждение: «Я согласен, “зерно” — хорошая штука, но ведь литератор не кондитер, не косметик, не увеселитель; он человек обязанный, законтрагованный сознанием своего долга и совестью; взявшись за гуж, он не должен говорить, что не дюж, и, как ему ни жутко, он обязан бороться свою брезгливость, мараť своё воображение грязью жизни...» (П II, 11–12).

И наконец, в защиту своей правоты — завершающий и способный, как ему кажется, убедить адресата впечатляющий резон: «Для химиков на земле нет ничего нечистого. Литератор должен быть так же объективен, как химик; он должен отрешиться от житейской субъективности и знать, что навозные кучи в пейзаже играют очень почтенную роль, а злые страсти так же присущи жизни, как и добрые» (П II, 12).

Размышления Чехова о нравственно-правовом назначении литературной критики достигают апогея. Он упрекает Киселёву: «Вы пишете: “Будь я редактором, я для Вашей же пользы вернула бы Вам этот фельетон”. Отчего же не идти и далее? Отчего не взять на цугундер и самих редакторов, печатающих такие рассказы? Почему бы не объявить строгий выговор и Главному управлению по делам печати, не запрещающему безнравственных газет?» (П II, 12). Чехов доводит до вероятного логического предела внезапно обнаруживаемую его адресатом внутреннюю готовность к чопорному и самонадеянно-властному цензорскому пригляду за литературой.

И далее следует мысль об особой, по-настоящему целительной силе взвешенной, точной в своих аргументах, непредвзятой критики: «Я согласен, без обуздывания и палки нельзя, ибо и в литературу заползают шулера, но, как ни думайте, лучшей полиции не изобретёте для литературы, как критика и собственная совесть авторов. Ведь с сотворения мира изобретают, но лучшего ничего не изобрели...» (П II, 12).

Вот та, представленная в контексте письма, афористически звучащая максима, которую, по всей видимости, припомнил А. П. Скафтымов в принципиально иных уже, предлагаемых новыми временами тяжких обстоятельствах нашей общественно-литературной жизни. Можно себе представить, какого рода сочувственные отклики в сердцах многих внимательных и чутких университетских слушателей Скафтымова находили эти и другие фрагменты из письма Чехова! Чеховский вывод применительно к литературной критике, противостоящей произволу личных взглядов, невольно ассоциируется со скафтымовским символом веры, касающимся честного чтения. Весь пафос чеховского письма, вся его развёрнутая, исчерпывающе доказательная основа, вся афористически яркая стилистика кратким, но впечатляющим (хотя и небезопасным в условиях тотального контроля за гуманитарной мыслью) образом могла помочь Скафтымову вводить свою студенческую филологическую аудиторию в круг актуальных и в высшей степени злободневных проблем истории литературы и литературной критики.

Сюжет наш уместно завершить ещё одним историко-литературным подтверждением во все времена не убывающей востребованности рассмотренного чеховского письма. Сочтя

необходимым в своих материалах к биографии Чехова воспроизвести почтовый диалог по поводу «Тины», И. А. Бунин в 1953 году от себя красноречиво поясняет: «А М. В. Киселёва была писательницей, дом их был культурный, у них бывали и художники, и музыканты, и актёры. Чехов любил эту семью, и они были дружны. Через пятьдесят лет, после выхода в свет моих “Тёмных аллея”, я получал подобные письма от подобных же Киселёвых и приблизительно некоторым из них отвечал так же». И Бунин добавляет: «Действительно всё повторяется»¹⁷.

ЛИТЕРАТУРА

Бунин И. А. Из неоконченной книги о Чехове / Публ. Н. И. Гитович // Лит. наследство. Т. 68. Чехов. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 639–680.

Демченко А. А. Медведев Александр Петрович // Литературоведы Саратовского университета. 1917–2017. Материалы к биографическому словарю / Сост.: В. В. Прозоров, А. А. Гапоненков; под ред. В. В. Прозорова. 2-е изд., с изм., доп. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2018. С. 160–161.

Крылатые выражения из сочинений и писем Антона Павловича Чехова. Любителям русского слова — для каждодневного чтения / Сост. и автор предисл. В. В. Прозоров. Саратов: Добродей, 2018. 126 с.

Лазарев-Грузинский А. С. А. П. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 86–120.

Методология и методика изучения русской литературы и фольклора. Учёные-педагоги Саратовской филологической школы / Под ред. Е. П. Никитиной. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1984. 306 с.

Письма А. П. Скафтымова к А. М. Евлахову / Публ. и примеч. Б. Ф. Егорова // А. П. Чехов и А. Н. Островский. По мат-лам Пятых междунар. Скафтымовских чтений (Москва, 3–5 ноября 2017 г.): Сб. науч. работ. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2020. С. 14–90.

Рейфилд Дональд. Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. О. Макаровой. М.: Изд-во Независимая Газета, 2006. 867 с.

Салтыков-Щедрин М. Е. Сочинения Я. П. Полонского // *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. Т. 9. Критика и публицистика (1868–1883). М.: Худож. лит., 1970. С. 343–347.

Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: В 20 т. Т. 19 (2). Письма (1881–1884). М.: Худож. лит., 1977. 352 с.

Скафтымов А. П. О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь» // *Скафтымов А. П.* Поэтика художественного произведения / Сост. В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов. М.: Высш. шк., 2007. С. 308–347.



¹⁷ *Бунин И. А.* Из неоконченной книги о Чехове / Публ. Н. И. Гитович // Лит. наследство. Т. 68. Чехов. М.: Изд-во АН СССР, 1960. С. 648.

<«ЧАЙКА». ОТ «ОПОЗНАНИЯ» ТЕКСТА К ЕГО
«ГЕНЕЗИСУ»>

Публикация, вступительная статья, примечания Н. В. Новиковой

Аннотация. В настоящей публикации представлены рукописные фрагменты из архива А. П. Скафтымова, предназначенные им для осмысления вопросов «генезиса» чеховской «Чайки», не менее богатого, чем собственно её фактура. Подготовительные материалы накапливались с середины 1920-х годов, на протяжении работы над статьёй о «Чайке» вплоть до середины века. Вкупе с многочисленными набросками прочтения как «опознания» пьесы они являются наглядным подтверждением целесообразности и продуктивности скафтымовской методологии изучения литературных произведений.

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Чайка», А. П. Скафтымов, методология изучения литературных произведений, рукописные материалы, вторая половина 1920-х — 1950-е годы, «опознание» текста, его «генезис».

SKAFTYMOV, A. P.

<THE SEAGULL. FROM THE “RECOGNITION” OF THE TEXT
TO ITS “GENESIS”>

Publication, preface and notes by N. V. Novikova

Abstract. This publication presents handwritten fragments from the archive of A. P. Skaftmov, intended by him to comprehend the issues of the “genesis” of Chekhov’s *The Seagull*, no less rich than its actual texture. Preparatory materials have been accumulated since the mid-1920s, during the work on the article about *The Seagull* up to the middle of the century. Together with numerous sketches of reading as “identification” of the play, they are a clear confirmation of the expediency and productivity of Skaftmov’s methodology for studying literary works.

Keywords: A. P. Chekhov, *The Seagull*, A. P. Skaftmov, methodology of studying literary works, handwritten materials, the second half of the 1920s — 1950s, “identification” of the text, its “genesis”.

Продолжаем разговор о подготовительных материалах, относящихся к прочтению А. П. Скафтымовым чеховской «Чайки». Но если ранее мы обращались к рукописным заметкам, посвящённым «внутреннему опознанию объекта изучения»¹, «установлению

¹ Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Скафтымов А. П. Собрание сочинений. Избранные труды: В 3 т. Самара: Век # 21, 2008. Т. 1. С. 46.

с о с т а в а произведения»², «его признаков и свойств самих по себе»³, то сейчас от внимания к скафтымовской «проверке» пьесы «теоретическими средствами имманентного анализа»⁴ «переходим к вопросам генезиса» её. Эта формулировка была обнаружена на обороте одного из фрагментов пошагового разбора пьесы, развёрнутого учёным на четвертинках листов белой рукописи статьи «“Записки из подполья” среди публицистики Достоевского»⁵. В рукописном варианте статьи, в авторской пагинации на 76-й странице, она указывает на окончание анализа внешней и внутренней тематики произведения и открывает следующую его стадию — «генетического рассмотрения объекта»⁶. Оно, по мысли учёного, и «должно предвшаться постижением его внутренне-конституционного смысла»⁷. В печатной версии статьи о «Записках из подполья» фраза снята, видимо, по причине логической — методологической для Скафтымова — очевидности исследовательского шага. В каноническом тексте статьи с этой точки начинается её третья часть — «“Записки из подполья” среди публицистики “Времени” и “Эпохи”».

В нашем распоряжении находятся двадцать с небольшим листов разного качества и формата — от узкого, типа закладки, до тетрадного, — заполненных и простым карандашом, и красным, и чернилами разных цветов, даже разным почерком, что свидетельствует о одновременности появления «околотайкинских» заметок. Они представляют собой строки из писем А. П. Чехова, из его Записной книжки, выписки из мемуаров о нём, из работ критиков и историков литературы — современников как автора «Чайки», так и её новейшего читателя в лице Скафтымова, фрагменты его пространныго труда о Метерлинке и Чехове, список чеховедческой литературы второй половины 1950-х годов.

Следует сказать, что в большинстве случаев, хотя бы в общих чертах, определить время знакомства исследователя с появляющейся литературой, отражавшееся в его записях, несложно, поскольку он фиксирует даты выхода в свет того или иного, востребованного им, издания, или этот факт можно установить по указанию цитированных страниц, по наличию или отсутствию на них скафтымовских маргиналий. Выписки относятся в основном к периоду интенсивного «медленного чтения» чеховской «Чайки», которое начинается с

² Там же. С. 31. Разрядка в тексте. — *Н. Н.*

³ Там же. С. 27.

⁴ Там же. С. 30.

⁵ См.: *Новикова Н. В.* «Чайка» в черновых записях А. П. Скафтымова // *Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Мат-лы Первых междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 16–18 октября 2013 г): Кол. мон. / Редкол.: В. В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 21.*

⁶ *Скафтымов А. П.* К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы. С. 430.

⁷ Там же.

середины 1920-х годов, продолжается в первой половине 1930-х и с меняющейся интенсивностью длится на протяжении следующего десятилетия, завершаясь, как известно, подготовкой «скафтымовского» тома чеховской драматургии в составе обновлённого и расширенного 20-томного собрания сочинений писателя и серией статей о нём, вершинных не только на тот момент. Но и после этого, как свидетельствуют рукописные данные, Чехов и его «Чайка» не уходят из поля зрения Скафтымова.

Отдельно отметим три следующих момента. По всей видимости, в начале пристальной работы над «Чайкой» актуализируется интерес учёного к чеховским письмам, изданным ещё в 1910-е годы и имевшимся в его книжном собрании. Стало быть, целесообразно не выносить цитаты из них за хронологические скобки, а наоборот — оценивать их в контексте сложившейся подборки записей, несмотря на отсутствие опознавательных знаков. Далее: затруднительно со всей определённостью сказать, когда черновые бумаги Скафтымова пополнила выписка из отзыва А. Р. Кугеля о «Чайке» и исканиях её автора: опубликованный после его смерти, в 1904 году, в журнале «Театр и искусство», он по целому ряду причин не может быть синхронным и действительно не производит такого впечатления.

Исключением в ряду эпистолярных и мемуарных свидетельств, исследовательских суждений, без труда поддающихся атрибутированию, оказываются и единичные, к сожалению, фрагменты из оригинальной работы, посвящённой сравнительному рассмотрению драматургических принципов Чехова и Метерлинка. По всей видимости, они являются извлечением из большой работы, практически сложившейся: только в таких случаях Скафтымов использовал целые тетрадные листы, на обороте которых уже ничего быть не могло.

Собранные же нами выписки делаются преимущественно на использованных листах, что обычно для Скафтымова, в том числе и на оборотной стороне белого автографа статьи о «Записках из подполья». Безусловно, содержание и характер, даже сам вид исходных записей создают представление о насыщенности исследовательской работы учёного-педагога, о разных её этапах (сбор материала для «опознания» романа «Что делать?», рукописные фрагменты в целом готовой статьи о «Записках из подполья» и пример её машинописного варианта, рукописный отрывок о главном герое «Отцов и детей» как часть текста лекции или доклада). Это целый лабораторный пласт исследовательских накоплений. Спонтанно образовавшись, он невольно оказывается заgroundкой для осмысления генетической составляющей создаваемого полотна, а это не что иное, как «рассмотрение предмета в процессе его становления, <...> знание его опричинивающих факторов (каузальности)»⁸.

⁸ Там же. С. 28.

Под «историческими приёмами изучения» отдельного произведения Скафтымов подразумевает «изучение биографии, ближайшей среды, общих условий соответствующей эпохи»⁹, из чего вытекает «признание необходимости общекультурных, общественных и литературных воздействий, которые коснулись личности художника»¹⁰. «Генетическое обследование»¹¹, по Скафтымову, предполагает и «изучение черновых материалов, планов, последовательных редакционных изменений»¹² и других важных факторов из этой «области», подводящих, вкупе с «теоретическим анализом», к «эстетическому осмыслению окончательного текста»¹³. Такова конечная цель исследовательского труда.

«Во всей полноте»¹⁴ элементы генетического рисунка явлены Скафтымовым в так называемой «Схеме изучения литературных произведений»¹⁵, по сути — практическом руководстве для студентов-филологов, подготовленном ещё в 1925 году. Методологически-педагогическая обусловленность, своевременность этой разработки понятны. Не вызывает сомнения и то, что она имеет характер сверхзадачи: «генетические построения»¹⁶ «окажутся нужными для причинной психологической интерпретации художественного произведения»¹⁷. В свою очередь, «всякая генетическая справка при эстетическом анализе может дать исследователю лишь наводящее указание для размышлений над самим текстом»¹⁸. Исходя из того, что обдумывание «дорожной карты» буквально предвяет открытие Скафтымовым чеховского творчества, попытаемся рассмотреть имеющийся рукописный материал, который поможет очертить круг «генетических задач»¹⁹, намечаемых исследователем.

⁹ Там же. С. 47.

¹⁰ Там же. С. 42.

¹¹ Там же. С. 44.

¹² Там же. С. 31.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 47.

¹⁵ *Скафтымов А. П.* Схема изучения литературных произведений (2 раздела) // *Скафтымов А. П.* Собрание сочинений. Избранные труды: В 3 т. Самара: Век # 21, 2008. Т. 1. С. 43–433. Раздел «Генезис» включает девять пунктов: «1) Время написания. 2) История текста (по рукописям и печатным изданиям). 3) Смысл текстуальных изменений. 4) Соотношение внутреннего тематического состава произведения с личными воззрениями и вкусами автора. 5) Связь внешнего фабульного содержания произведения с конкретными живыми наблюдениями автора. 6) Соотношение данного произведения с литературной традицией своего времени (вопрос о литературных влияниях). 7) Социальная обусловленность данного произведения (элементы реальной действительности в фактическом составе данного произведения). 8) Социальные корни авторской идеологии. 9) Формально-литературные тенденции как порождение данной эпохи».

¹⁶ Там же. С. 47.

¹⁷ Там же.

¹⁸ *Скафтымов А. П.* К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы. С. 32.

¹⁹ Там же. С. 46.

Отметив выше хронологическую явственность локальной рукописной подборки, с учётом её и логической мотивации выстраиваем записи друг за другом, предположительно в том порядке, в каком они могли возникать в череде творческих занятий учёного-педагога. Отправными окажутся впечатления от эпистолярных признаний А. П. Чехова первой половины 1880-х годов (**I, II**). Ключевыми здесь являются два слова и два ощущения будущего автора «Чайки»: «мелочи» и «пустяки», из которых, на его взгляд, и состоит «вся жизнь человеческая». Известно, что концепты эти отзовутся в содержании не только чеховской драматургии, но и прозы. Как вскоре выяснится, на них откликнутся и многообразные вещные и психологические детали театральной и околотеатральной жизни, подмеченные исследователем при чтении мемуаров. Кроме того, его внимание мог остановить и сам по себе чеховский абрис театрального мира, который тоже «прорастет» в позднейших сочинениях.

В воспоминаниях Т. Л. Щепкиной-Куперник 1925 года издания Скафтымов выделяет (**III.1.–III.3**) приметные эпизоды: о прототипической узнаваемости Нины Заречной, равно как и Машиного табака (в этом же духе — позднейшая приписка из признания А. С. Суворину). Исследователь особо подчёркивает, в том числе — в прямом смысле слова, тонкую передачу настроения Чехова, его «личное», его «грусть и весёлость». Мемуаристка побуждает заинтересованного читателя «здесь же смотреть материал к вопросу “Чехов среди писателей и артистов”». Как видим, теме, внесённой в творческое сознание учёного чеховскими письмами, суждено развиваться, и это только начало.

Нельзя упустить из виду и того, что по целому ряду страниц, начиная со второго фрагмента из записок чеховской знакомой и включая четыре следующих (**IV.–VII.**), прошёл красный карандаш. Это указывает на то, что воспринимать их следует соседствующими. Общность объясняется просто: все они напрямую, что и передаётся заголовками, относятся к «Чайке». Причём карандашные отметки, связавшие записи воедино, делались не по ходу чтения мемуаров (1925), Записных книжек (1929) и новонайденных материалов (1929), писем, вновь мемуаров — теперь уже К. С. Станиславского (1926 или 1938), а по прошествии длительного времени, когда назрела необходимость анализа собранных фактов. Благодаря такой фиксации главного оттеняется важность авторской оценки Треплева (**IV.**), «угнетающей силы» «писанья в своё удовольствие» (исследователь усматривает собственно чеховское в Тригорине) (**V.**), мотивация не вошедшего в окончательный текст недоумения Нины Заречной о «нарочито плохих» стихах своего кумира (**VI.**) и, наконец, принципиальная значимость сложностей понимания Станиславским существа его героя — Тригорина (**VII.**). В памяти исполнителя

этой роли на мхатовской сцене запечатлелась и «ошибка» её первичного истолкования, не устроившего драматурга, «глубина и содержательность» его «лаконических замечаний», и актёрское прозрение, приведшее к отказу от стереотипа. История обретения Станиславским ключа к воплощению созданного Чеховым образа неоднократно им пересказывалась, обрастая новыми подробностями разгадывания чеховской «шарады». Скафтымов выделяет в них константу: «Тригорин не должен был быть франтом», что согласуется с его трактовкой героя, о чём можно судить по предыдущим выпискам.

Вслед за рецепцией обозначенного сюжета исследователь знакомится с воспоминаниями Вл. И. Немировича-Данченко 1938 года издания (VIII.1–VIII.4). «Из прошлого» возвращается время написания «Чайки» и постановки на сцене нового театра. Наряду с чеховским советом играть, «как в жизни» (VIII.2), фигурирующим в работах Станиславского, воспроизводится оценка его режиссёрского таланта (VIII.3). Для исследователя важна тогдашняя «задача» мемуариста: «возбудить его интерес именно к глубинам и лирике будней», — это созвучно скафтымовскому восприятию чеховского миропонимания. Здесь же даётся свидетельство, касающееся истории создания пьесы (VIII.1), и приводится отрывок, казалось бы, не отвечающий нацеленному содержанию выписок: Немирович-Данченко делится историей создания собственной пьесы с громким названием «Цена жизни» (VIII.4). Однако для исследователя опосредованная связь с интересующей его пьесой просматривается и в предпосылках её создания («явление повальных самоубийств»), и в обстоятельствах её сюжета («самоубийство» как «толчок драматических положений»). Остаётся добавить, что по рождению «Чайка» и «Цена жизни» — одногодки и поставлены были в один сезон, только — в отличие от премьеры первой пьесы — вторую ждали «овационный» успех²⁰ и Грибоедовская премия. К моменту обращения Скафтымова к этим реалиям история расставила всё по местам, но тем более показательной оставалась точка их соприкосновения: атмосфера времени.

Не исключено, что именно её отражение в беллетристике на сей раз начальной поры чеховского писательства, то есть первой половины 1880-х годов, занимает исследователя на исходе 1940 года. Скорее всего, не будет прояснена цель его обращения к «Письмам постороннего в редакцию “Отечественных записок”», составленным Н. К. Михайловским, но факт остаётся фактом: из обширного литературно-критического труда Скафтымов делает единственную выписку — из рецензии на произведения К. С. Баранцевича и

²⁰ *Немирович-Данченко Вл. И. О прошлом // Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма / Сост., вст. ст. и комм. М. Н. Любомудрова. М.: Правда, 1989. С. 81.*

М. Н. Альбова. На первый взгляд, к «Чайке» это не имеет прямого отношения, но когда речь заходит «о сиротстве и одиночестве, на которые обречены люди», об «одиночестве при наличии каких-то тяжёлых, ненужных уз» как о «преобладающем мотиве повестей и рассказов», когда говорится обо «всём строе нынешней жизни», в котором «есть что-то такое, какое-то общее течение, определяющее все эти случайности», то это перестаёт быть столь далёким для чеховской пьесы, напротив — способствует погружению в историко-литературный контекст.

Ещё один вариант контекста «Чайки» — современные европейские новации в драматургии. В работе Скафтымова <О «Чайке»> приведён в связи с этой пьесой театральный обзор из газеты «Новости дня», где не обошлось без упоминания о Метерлинке²¹. Таким образом, в состав рассматриваемых записей по праву следует включить конспект соответствующего раздела — «Чехов и Метерлинк» — статьи М. С. Григорьева, вошедшей в научный оборот в 1930 году (X.). На примере пьесы «Внутри» (в других переводах — «Там внутри», «Внутри дома») разбираются переключки с ней «Чайки», но в истолковании философии поведения чеховских героев Григорьев прибегает к системе вульгарно-социологических оценок. У Скафтымова совершенно иное объяснение чеховского ощущения «неблагополучия» жизни, «серий неудачников», отказа «от личного счастья», авторского императива «надо работать».

Но когда же Метерлинк привлёк специальное внимание чеховеда А. П. Скафтымова? Безусловно, не благодаря М. С. Григорьеву: в лучшем случае его понимание драматургических связей — лакмусовая бумажка, демонстрирующая «небесконтрольность»²² исследовательского чутья саратовского учёного. Надо полагать, его обращение к Метерлинку состоялось не до, а после основательного погружения в чеховский мир, по меньшей мере — в ходе этого процесса. Следовательно, будет справедливым предположить, что подготовка Скафтымова к написанию работы о Метерлинке,

²¹ «С тех пор [после постановки в МХТ. — Н. Н.] волнующая сила “Чайки” почти для всех была бесспорной. Однако общий смысл пьесы не был разъяснён. “Темна вода во облацех”, отзывались некоторые, читавшие “Чайку”, когда её напечатала “Русская мысль”, и даже догадывались, будто эта темнота умышенная, напущена в каких-то чуть что не декадентских видах, чтобы именно этим туманом подействовать на фантазию и чувство доверчивого читателя или зрителя. Выходило, словом, так, что в “Чайке” сумбур, может быть, и талантливый, но сумбур, вроде пьес Метерлинка или вот той треплевской пьесы-монолога, что играет Заречная в I акте чеховской драмы”. Спорили о Треплеве: с ним автор или не с ним, разделяет ли его декадентские декларации, иллюстрированные пьесой о “мировой душе”, или, наоборот, “зло пародирует?”. Цит. по: Скафтымов А. П. <О «Чайке»> // Скафтымов А. П. Собрание сочинений. Избранные труды. В 3 т. Самара: Век # 21, 2008. Т. 3. С. 348.

²² См.: «Причём, — это для нас самое важное — интерпретатор не бесконтролен. Состав произведения сам в себе носит нормы его истолкования». Цит. по: Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы. С. 34.

положенной впоследствии «в стол» (XI.1–XI.2), опережает печатное высказывание на сей счёт, отделка её, по всей видимости, затянулась: хотя статья о «Чайке» и была в работе на протяжении 1930-х годов, концептуальное её основание выкристаллизовалось в сознании исследователя до рубежа десятилетий, в начале углублённого чтения пьесы. Скафтымовские наблюдения о притяжении-отталкивании названных драматургов, возникшие независимо от кого бы то ни было, не утратят своего самостоятельного значения, если даже допустить, что они последовали за обнародованной точкой зрения.

По логике вещей, к размышлениям об этом предмете примыкает ещё одна рукописная позиция: выписка из отзыва А. Р. Кугеля (XII). В этом убеждает и ссылка на него в статье о «Чайке»²³, другое дело — каков временной диапазон создания статьи и относительно какого его отрезка в исследовательских запасниках возникла характерная точка зрения Кугеля, отстоящая от скафтымовского высказывания о пьесе как минимум на четверть века, если не на тридцать лет. Понятно, что главный редактор журнала «Театр и искусство» нужен Скафтымову как оппонент, внятно сформулировавший отнюдь не единичное мнение, которое ещё с чеховских времён продолжало бытовать: о «недостатке художественного миросозерцания» автора, даже о его отсутствии, о «претенциозности» и к тому же превалировании «формы», о «несвязанности» действующих лиц «единством общего символа и общей идеи». «Вот неверно!» — парирует исследователь, и это — единственный случай в анализируемой подборке, когда он открытым текстом, энергично выражает своё несогласие с оппонентом, развёртывая затем в статье систему доказательств обратного.

Отказывая А. П. Чехову, накануне ушедшему из жизни, в «миросозерцании» и признавая «только одну его манеру», А. Р. Кугель и его сторонники тем самым заставляют учёного выстраивать линию защиты, а для этого находят исчерпывающие, выношенные признания самого драматурга, и они всегда под рукой, в данном случае — строки из письма М. А. Членову от 24 июля 1901 года (XIII). На наш взгляд, ещё один эпизод актуализации А. П. Скафтымовым чеховского представления о «личном счастье» — «работать для науки и для общих идей» — здесь более чем уместен. Несомненно, слова эти согласуются с «миросозерцанием» самого исследователя, отзываются и в его душе.

²³ «В 1904 году Кугель решительно отказался признать в “Чайке” наличие какого-нибудь идейного содержания. По его мнению, Чехов здесь, как и Треплев, ищет только “новых форм”. Поэтому пьеса расплывается в несвязанных фрагментах. “Символ беден. “Чайка” скучновата, однообразна и эпизодична. Фон озера совершенно не дан, и действующие лица — Сорин, Дорн, Аркадина, Тригорин, Шамраев, Маша и др. — не связаны единством общего символа и общей идеи...” “Здесь, — заключает Кугель, — нет миросозерцания Чехова, а только одна манера”.» Цит. по: Скафтымов А. П. <О «Чайке»>. С. 349.

Логическим и фактическим завершением настоящей подборки оказываются листки со списками литературы, новейшей для конца 1950-х годов (XIV.1.–XIV.2). Заглавными становятся работы о «влиянии Чехова на зарубежные литературы XX века», то есть направленные на выявление межлитературных связей, формирование традиций чеховского творчества в контексте мировой словесности. Здесь же любопытные исследования столичных коллег, которые стоит «посмотреть», и вновь — встреча с «Чайкой», которая оказалась возможна благодаря публикации переписки А. П. Чехова с Б. Прусиком, переводчиком на чешский язык, поставившим пьесу у себя на родине. «Успех был громадный, необыкновенный». А. П. Скафтымов разделяет этот восторг.

Как видим, сохранившиеся записи, сделанные исследователем на протяжении длительного времени, собранные вместе, даже в таком малом объёме, абрисном виде, дают представление о его готовности осуществить последовательный анализ не только «теоретической», но и «исторической» стороны чеховской «Чайки», а в методологическом плане — любого явления художественной литературы. Здесь проступают почти все элементы, отнесённые учёным к «генезису» произведения. В органичном сочетании друг с другом, эскизно, деликатно, осердеченно, запечатлевая неуловимые порой настроения, скафтымовские записи приоткрывают знание о той сфере жизни пьесы, которая обеспечивает полноту её понимания. В целом их можно расценивать как мастерскую зарисовку фундаментального труда, путь к созданию которого безошибочно указан.

I.

Внимание к мелочам²⁴

«У Корша скандал большущий. Грязная муха может всю стену опачкать, а грязненький маленький поступочек может испортить всё дело...»²⁵.

А. Н. Кананову. П<исьма>. I, 30. 3-26/III 83 г<ода>²⁶.

И далее... «Что-то неладное есть среди артистов... что-то такое-такое..., а что именно — формулировать не берусь пока...» с. 30²⁷.

(точки Чехова)

И далее... «у наших актёров не хватает одного только:

²⁴ Запись ведётся фиолетовыми чернилами на половинке разлинованного листа почтовой бумаги, поперёк линий. Подчёркнуто теми же чернилами.

²⁵ У А. П. Чехова: «маленький грязненький поступочек», многоточие отсутствует. Цит. по: Чехов А. П. Письма: В 6 т. / Под ред. М. П. Чеховой. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. I (1876–1887). М., 1913. С. 30. Далее письма А. П. Чехова цитируются по этому изданию, имевшемуся в личной библиотеке А. П. Скафтымова и содержащему его многочисленные пометки.

²⁶ В Полном собрании сочинений А. П. Чехова в 30 томах: «А. Н. Канаеву» (П I, 60).

²⁷ У А. П. Чехова в конце предложения — точка.

воспитанности, интеллигентности, или, если позволите так выразиться, джентльменства в хор<ошем> см<ысле> этого слова...»²⁸
(точки мои)

«Театр не портерная и татарский ресторан, он... а раз внесён в него портерный или кулачнический элемент, несдобровать ему, как несдобровать университету, от которого пахнет казармой»²⁹.

Там же, стр. 31³⁰.

II.

«...забудьте всех тапёров в свете и не сердитесь. Ну стоит ли из-за пустяков... Впрочем, не оканчиваю эту фразу, ибо вспоминаю, что вся жизнь человеческая состоит из пустяков».

Н. А. Лейкину. 23. XI. 85. П<исьма>, I, 16³¹.

О природе у Чехова. Письма. I, 230³².

III.1.

К «Чайке»³³

«Я, впрочем, не могла объективно отнестись к этой пьесе, так как мне казалось, что героиней её выведена одна близкая мне

²⁸ У А. П. Чехова: «Мы пришли к соглашению, что у наших г<оспод> актёров есть всё, но не хватает одного только» — далее по тексту, но в конце предложения — точка. В указанном издании, на полях, справа от этого высказывания, красным карандашом: «Литера».

²⁹ У А. П. Чехова: «Театр не портерная и не татарский ресторан, он... (следует определение театра)..., а раз внесён в него портерный или кулачнический элемент, несдобровать ему, как несдобровать университету, от которого пахнет казармой...» Многоточия авторские. В указанном издании, на полях, справа от этого высказывания, красным карандашом: «Театр» и птичка красным же карандашом. Второе «несдобровать» и «казармой» обведены красным карандашом волнистой линией.

³⁰ На обороте — рукой А. П. Скафтымова — начало письма, адресат которого не установлен: «Дорогой Борис Дмитриевич! Сердечно благодарю Вас за внимание и добрые пожелания. Мне приятно думать, что вы меня не забыли. Как Вы поживаете? Довольны ли работой? Я всегда имел уверенность».

³¹ Цит. по: Чехов А. П. Письма: В 6 т. / Под ред. М. П. Чеховой. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. I (1876–1887). М., 1913. С 16. Речь идёт о «злосчастном “Тапёре”» — рассказе, который А. П. Чехов в период подписной кампании отдал в «Будильник», а не в «Осколки», как того хотел их редактор Н. А. Лейкин.

³² Там же. С. 230. Приписка — красным карандашом. Имеется в виду письмо А. П. Чехова к брату Александру от 10 мая 1886 года, где говорится об «описаниях природы», которые «должны быть весьма кратки и меть характер á propos», об «общих местах», которые «надо бросить», и о том, что «в описаниях природы надо хвататься за мелкие частности»: «у тебя получится лунная ночь, если ты напишешь, что на мельничной плотине яркой звёздочкой мелькало стёклышко от разбитой бутылки и покатила шаром чёрная тень собаки или волка и т. п.».

³³ Запись ведётся на четвертинке листа в линию, простым карандашом. На обороте — фрагмент белой записи о «смысле фигуры Базарова», о «диалектике целого» тургеневского романа «Отцы и дети» — чёрными чернилами, чётко, без исправлений и помарок.

девушка³⁴, близкая так же и А<нтону> П<авловичу>, которая в это время переживала тяжёлый и печальный роман с одним писателем, и, помимо всего, меня смущал вопрос: неужели её судьба сложится так же несчастно, как и бедной Чайки».

Т. Л. Щепк<ина>-Куперник. Восп<оминания> о Чехове. Сб<орник> Б<еляева>-Д<олинина>, с. 230³⁵.

Здесь же см<отреть> материал к вопросу «Чехов среди писател<ей> и артистов»³⁶.

«Пьеса моя “Чайка” провалилась без представления. Если в самом деле похоже, что в ней изображён Потапенко, то, конечно, ставить и печатать её нельзя».

А. С. Суворину. Неизд<анные> п<исьма>. 1930, с. 151³⁷.

III.2.

«Чайка». Личное³⁸

Грусть и весёлость

«Просиживал ночи, слушал музыку так же, как и мы» ... «не с нами» ... зритель ... делает вид, что интересно. За шутками ... грусть и отчуждённость.

Болезнь.

Неудов<етворённость> в личной жизни, к ней глубокое чувство, плохо скрытое той вечной шутливой маской.

Она не отвечает ему ничем, кроме дружбы.

Всегда на всё «издали» смотрели его умные прекр<асные> глаза.

³⁴ Подчёркнуто зелёными чернилами.

³⁵ Цит. по: *Щепкина-Куперник Т. Л.* В юные годы (мои встречи с Чеховым и его современниками) // А. П. Чехов. Затерянные произведения, неизданные письма, новые воспоминания, библиография. Труды Пушкинского Дома при Российской Академии наук / Под ред. М. Д. Беляева и А. С. Долинина. Л.: Атеней, 1925. С. 217–251.

³⁶ Подчёркнуто простым карандашом.

³⁷ Из письма А. П. Чехова А. С. Суворину от 17 декабря 1895 года. Цит. по: А. П. Чехов. Неизданные письма. Вступ. статья и ред. Е. Э. Лейтнеккера. Вып. 1. М.; Л.: Госиздат, 1930. С. 151. На указанной странице книги из библиотеки А. П. Скафтымова название пьесы подчёркнуто простым карандашом, волнистой линией; справа на полях около приведённого высказывания — птичка красным карандашом. Отсылка к письму А. С. Суворину, убористо вставленная внизу листка зелёными чернилами, появилась явно в другое время. Её, как и приведённый фрагмент из воспоминаний Т. Л. Щепкиной-Куперник, приводит А. А. Гапоненков в своей подборке публикуемых записей учёного. См.: *Скафтымов А. П.* К “Чайке” // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю. Н. Борисов и В. Т. Клоков. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 182. Кроме того, им опубликовано ещё несколько высказываний мемуаристов и А. П. Чехова, включённых в данную работу: III.3, IV, V, VI, VIII.1, VIII.2 // Там же. С. 183.

³⁸ Оба слова — в левом верхнем углу, наискосок, красным карандашом, подчёркивание — им же. Остальная запись ведётся простым карандашом, подчёркивания делаются им же, многоточия — в рукописном пересказе мемуарного отрывка. На обороте — чисто.

Щепк<ина>-Куп<ерник>. Сб<орник> Б<еляева>-Д<олинина>, с. 233³⁹.



III.

К «Чайке»⁴⁰

Маша нюхает табак. Варя Э<берле> нюхала табак.

Щепк<ина>-Куперник. Сб<орник> Б<еляева>-Д<олинина>, 241⁴¹.

IV.

К «Чайке»⁴²

«Треплев не имеет определённых целей, и это его погубило»⁴³. Он говорит Нине в финале: — Вы нашли дорогу, вы спасены, а я погиб». Зап<исная> кн<ижка> 1, с. 68⁴⁴.

³⁹ Цит. по: Щепкина-Куперник Т. Л. В юные годы (мои встречи с Чеховым и его современниками). С. 233. См. в мемуарах: «Ант<он> П<авлович> в Мелихове был совсем другой, чем в Москве. Там, в Москве, правда, он разделял наши развлечения и интересы, говорил обо всём, о чём говорила Москва, бывал на тех же спектаклях, в тех же кружках, что и мы: просиживал ночи, слушал музыку так же, как и мы; но я не могла отделаться от того впечатления, что он “не с нами”, что он — зритель, а не действующее лицо, зритель далёкий и точно старший, играющий с детьми, делающий вид, что ему интересно, — а ему не интересно; и где-то, за стёклами его пенсне, за его юмористической улыбкой, за его шутками — чудилась грусть и отчуждённость. Болезнь ли была тому причиной, которая давала себя знать и, как врачу, была ему слишком ясна; неудовлетворённость ли в личной жизни — потому что девушка, к которой у него было серьёзное и глубокое чувство, плодо скрытое той вечно шутильной маской, которую он надевал всегда, — не отвечала ему ничем, кроме дружбы, — но радости в Ант<оне> П<авловиче> не было; и всегда “издали” на всё смотрели его умные, прекрасные глаза» // Там же. С. 232–233.

⁴⁰ Подчёркнуто красным карандашом. Запись ведётся простым карандашом на четвертинке гладкого листа. На обороте — машинописный фрагмент статьи о герое «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского.

⁴¹ У Т. Л. Щепкиной-Куперник: «Вообще много каких-то чёрточек, разбросанных и подмеченных им тогда, встречались мне потом, как старые знакомые. Напр<имер>, Варя Э<берле>, <...>, девушка 22 лет (к которой очень хорошо относился А<нтон> П<авлович>), поражала нас всех своей забавной в молодой и красивой девушке привычкой: она нюхала табак, как женщины XVIII века. И Чехов свою 22-летнюю Машу в “Чайке” заставляет нюхать табак». С. 241. Выше мемуаристка «упоминает» о своей «приятельнице», «молодой певице» Варваре Аполлоновне Эберле, «очень интересной в своём роде», в том числе следующее: «...высокая, стройная, с тёмно-рыжими волосами, — цвета спелого каштана, освещённого закатом, — с зелёными глазами. У неё был милый голос. В Большом театре она поэтично и свежо спела Татьяну, а вот так, в дружеском кругу, <...> она чудесно пела русские песни, <...> как может только петь русская степная девушка, и заставляла навёртываться слёзы на глаза слушавших. <...> Она была необыкновенно, заразительно весела и жизнерадостна» // Там же. С. 219–220.

⁴² Запись фиолетовыми чернилами, на четвертинке разграфлённой плотной бумаги, которая использовалась для автографа статьи о драмах А. П. Чехова. Подчёркнуто красным карандашом.

⁴³ Пропущено: «Талант его погубил».

⁴⁴ В рукописи ошибочно указан номер Записной книжки, следует: «2». Цит. по:

V.

К «Чайке»⁴⁵

Тригорин и Чехов.

«Что же касается писанья в своё удовольствие, то Вы, очаровательная, прочирикали это только потому, что не знакомы на опыте со всею тяжестью и с угнетающей силой этого червя, подтачивающего жизнь, как бы мелок он ни казался вам». 1893, 1 сент<ября>. Л. Мизиновой. <Письма>. IV, 244⁴⁶.

VI.

«Чайка»⁴⁷

«Нина Заречная говорит про пис<ателя> Тригорина: “Вчера я попросила его дать мне автограф, а он, шая, написал мне плохие стихи, нарочито плохие, чтобы всем стало смешно”»⁴⁸.

<Нрзб. одно слово> пьесы.

Из комм<ентария> к стих<отворению> А. Л. Селивановой.

Сб<орник> «Чеховский сборник». М., 1929, с. 52⁴⁹.

Чехов А. П. Собрание сочинений: В 12 т. / Под ред. А. В. Луначарского и редакции в составе С. Д. Балухатого, Е. Д. Зозули, М. Е. Кольцова и Г. Б. Сандомирского. Т. 12. Записные книжки. Книжка II (1892–1896) / Редакция Записных книжек Е. Н. Коншиной, редакция тома, примеч. к нему и комм. выполнены С. Д. Балухатым. М.; Л.: Госиздат, 1929. С. 68. В этом издании, вышедшем как приложение к журналу «Огонёк», — многочисленные пометки красным карандашом, сделанные рукой А. П. Скафтымова. Учёный обращается и к 12-му тому чеховского собрания сочинений начала 1930-х годов, имевшегося в его личной библиотеке. Здесь красным карандашом подчеркнуто «не имеет определённых целей», им же на полях, слева от приведённой фразы, проставлена заглавная буква «Ч», снизу обведённая округлой чертой. См.: *Чехов А. П.* Записные книжки. Дневники. Неизданные произведения // *Чехов А. П.* Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого. Т. 12. М.; Л.: Гослитиздат, 1933. С. 84.

⁴⁵ Запись сделана фиолетовыми чернилами, на четвертинке разграфлённой плотной бумаги, которая использовалась для автографа статьи о драмах А. П. Чехова. Подчеркнуто красным карандашом.

⁴⁶ Цит. по: *Чехов А. П.* Письма: В 6 т. / Под ред. М. П. Чеховой. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. IV (1892–1896). М., 1914. С. 244.

⁴⁷ Запись сделана бледно-зелёными чернилами на четвертинке гладкого листа, подчеркнуто красным карандашом.

⁴⁸ В сборнике из библиотеки А. П. Скафтымова, на полях, слева от высказывания — вертикальная волнистая линия простым карандашом. Цитата сопровождается здесь следующим пояснением: «Место это было выпущено А. Чеховым из общеизвестного текста пьесы».

⁴⁹ А. П. Скафтымов ссылается на комментарий М. П. Чеховой к «Стихотворениям А. Чехова из альбома А. Л. Селивановой». Цит. по: Чеховский сборник. Найденные статьи и письма. Воспоминания, критика, библиография. М., 1929. С. 52. На обороте — в авторской пагинации «99», фиолетовыми чернилами, не скафтымовской рукой — фрагмент белого варианта статьи А. П. Скафтымова о «Записках из подполья» среди публицистики Ф. М. Достоевского. Здесь речь идёт о «Петербургских сновидениях в стихах и прозе», приводятся строки из стихотворения

VII.

Стан<иславский> о Чех<ове>. «Чайка»⁵⁰

Тригорин не должен был быть франтом.

О своей ошибке С<таниславски>й.

с. 300-301.

«Д<ядя> В<аня>»

Войницкий не должен быть по внеш<ости> грубым. 303⁵¹.

«мечтателя-прогрессиста» («Мы в наслаждениях скромны, /За ближних мы стоим горою» и т. д.).

⁵⁰ Запись сделана фиолетовыми чернилами на четвертинке гладкого листа. Название пьесы — в правом верхнем углу, как и название следующей пьесы, оба — красным карандашом, им же сделаны все подчёркивания. На обороте — в авторской пагинации «91», тоже фиолетовыми чернилами и не скафтымовской рукой — о «Петербургских сновидениях в стихах и прозе», в данном фрагменте — речь о «благородстве» как предмете «высокого красноречия».

⁵¹ Первое описание впечатления А. П. Чехова от исполнения К. С. Станиславским роли Тригорина — в его книге «Моя жизнь в искусстве», вышедшей в Москве в 1926 году и неоднократно переиздававшейся:

«На показном спектакле Антон Павлович, по-видимому, избегал меня. Я ждал его в уборной, но он не пришёл. Дурной знак! Нечего делать, я сам пошёл к нему. «Поругайте меня, Антон Павлович», — просил я его.

”Чудесно же, послушайте, чудесно! Только надо дырявые башмаки и брюки в клетку”.

Больше я не мог ничего от него добиться. Что это? Нежелание высказать своё мнение, шутка, чтобы отжаться, насмешка?.. Как же так: Тригорин, модный писатель, любимец женщин, — и вдруг брюки в клетку и рваные башмаки. Я же, как раз наоборот, надевал для роли самый элегантный костюм: белые брюки, туфли, белый жилет, белую шляпу, и делал красивый грим. Прошёл год или больше. Я снова играл роль Тригорина в “Чайке” — и вдруг, во время одного из спектаклей, меня осенило:

“Конечно, именно дырявые башмаки и клетчатые брюки, и вовсе не красавчик! В этом-то и драма, что для молоденьких девушек важно, чтоб человек был писателем, печатал трогательные повести, — тогда Нины Заречные, одна за другой, будут бросаться ему на шею, не замечая того, что он и незначителен как человек, и некрасив, и в клетчатых брюках, и в дырявых башмаках. Только после, когда любовные романы этих “чаек” кончаются, они начинают понимать, что девичья фантазия создала то, чего на самом деле никогда не было”.

Глубина и содержательность лаконических замечаний Чехова поразила меня. Она была весьма типична для него.

В режиссёрской партитуре «Чайки»: «Тригорин мне представлялся совсем не таким, каким писал его Чехов. Я играл его почти франтом, очень щеголеватым [подчёркнуто в книге простым карандашом. — *Н. Н.*]. Чехов сделал мне лишь одно замечание: “У него же клетчатые брюки и дырявые сапоги”. Меня это замечание очень удивило, я не понимал, что хочет сказать этим Антон Павлович. И только когда “Чайку” возобновили и я снова стал работать над ролью, я понял, какой глубокий смысл заключался в этом, как будто чисто внешнем указании на костюм Тригорина. И не только он, но весь характер романа Нины Заречной осветился для меня по-иному... [на полях, слева от этого предложения, — вертикальная черта простым карандашом. — *Н. Н.*]. Нина Заречная, начитавшись милых, но пустынных небольших рассказов Тригорина, влюбляется не в него, а в свою девичью грёзу. В этом и трагедия подстреленной Чайки». Цит. по: «Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссёрская партитура К. С. Станиславского / Ред. и вступ. ст. С. Д. Балухатого. Л.; М.: Искусство, 1938. С. 71–72. О Войницком — там же. С. 109–110. Книга из библиотеки

VIII.1.

К «Чайке»⁵²

«В той редакции первое действие началось большой неожиданностью: в сцене Маши и доктора Дорна вдруг оказывалось, что она его дочь. Потом об этом обстоятельстве в пьесе уже не говорилось ни слова. Я сказал, что одно из двух: или этот мотив должен быть развит, или от него надо отказаться совсем.

.....⁵³

Он со мной согласился. Конец был переделан.

Вл. И. Немирович>-Данч<енко>. Из прошлого. М., 1938⁵⁴, с. 50–51⁵⁵.

А. П. Скафтымова.

См. также: «Спектакль ему понравился, но некоторых исполнителей он осуждал. В том числе и меня за Тригорина. “Вы же прекрасно играете, — сказал он, — но только не то лицо. Я же этого не писал. <...> У него же клетчатые панталоны и дырявые башмаки”. <...> Больше я от него ничего не добился. И он всегда так высказывал свои замечания, <...> точно задавал шарады. <...> Эту шараду я разгадал только через шесть лет, при вторичном возобновлении “Чайки”.

В самом деле, почему я играл Тригорина хорошеньким франтом в белых панталонах и таких же туфлях “bain de mer”. Неужели потому, что в него влюбляются? Разве этот костюм типичен для русского литератора? Дело, конечно, не в клетчатых брюках, драных башмаках и сигаре. Нина Заречная, начитавшись милых, но пустыньких небольших рассказов Тригорина, влюбляется не в него, а в свою девическую грёзу. В этом и трагедия подстреленной Чайки. <...> Первая любовь провинциальной девочки не замечает ни клетчатых панталон, ни драной обуви, ни вонючей сигары. Это уродство жизни узнаётся слишком поздно, когда жизнь изломана, все жертвы принесены, а любовь обратилась в привычку. Нужны новые иллюзии, так как надо жить — и Нина ищет их в вере». Цит. по: *Станиславский К. С.* А. П. Чехов в Московском Художественном театре // Ежегодник Московского Художественного театра. 1943. Изд. Музея МХАТ, М., 1945. С. 109–10.

⁵² Эта и следующие выписки из книги воспоминаний Вл. И. Немировича-Данченко делаются бледно-фиолетовыми чернилами на четвертинках гладкой бумаги.

⁵³ Пропуск, обозначенный в рукописи пунктирной линией.

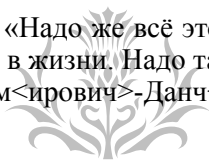
⁵⁴ В обозначении года — исправление скафтымовской рукой: вначале было «1928». Впервые эти мемуары были опубликованы в 1936 году в Бостоне, в том же году — в СССР, в издательстве “Academia”, затем — в 1938 году в издательстве «Художественная литература».

⁵⁵ На обороте — простым карандашом, 11-я в авторской пагинации, страница комментированных, с указанием глав и страниц, выписок из романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Судя по характеру записей, можно предположить, что это — подготовительные материалы к статье «Роман Чернышевского “Что делать?” (его идеологический состав и общественное воздействие)», вошедшей в книгу, изданную в Саратове в 1926 году: «Н. Г. Чернышевский. Сборник. Неизданные тексты. Статьи, Материалы. Воспоминания». Здесь и далее эти записи перечёркнуты крест-накрест красным карандашом.

VIII. 2.

К «Чайке» и пр<очему>

«Надо же всё это совсем просто, — говорил он (Чехов)⁵⁶ — вот как в жизни. Надо так, как будто об этом каждый день говорят». Нем<ирович>-Данч<енко>. Из прошлого. М., 1938, с. 54⁵⁷.



VIII.3.

«По уговору за ним (Станиславским)⁵⁸ было сценическое veto, ему предстояло готовить мизансцену “Чайки”, а между тем, прочитав “Чайку”, он совсем не понял, чем тут можно увлечься: люди ему казались какими-то половинчатыми, страсти — неэффективными, слова, — может быть, слишком простыми, образы — не дающими актёрам хорошего материала.

Передо мною был режиссёр, умеющий из декораций, костюмов, всяческой бутафории и людей добиваться ярких, захватывающих сценических эффектов. Имеющий хороший вкус в выборе красок, — вкус, уже воспитанный в музеях и в общении с художниками⁵⁹. Но направляющий весь свой запал только на то, что может ошеломить, что бьёт новизной, оригинальностью, что, уже разумеется, прежде всего — необычно. И была задача: возбудить его интерес именно к глубинам и лирике будней⁶⁰.

Предстояло отвлечь его фантазию от фантастики или истории, откуда всегда черпаются эффектные сюжеты, и погрузить в самые обыкновенные, окружающие нас будни, наполненные самыми обыкновенными будничными нашими чувствами».

В. И. Немир<ович>-Данч<енко>. Из прошлого. М., 1938, с. 121–122⁶¹.

VIII.4.

«Ведь даже в самом зародыше пьесы я шёл от театра. Цена жизни, вопрос самоубийства, двойного самоубийства, — естественно предположить, что автор загорелся этой огромной проблемой, что он был захвачен явлением повальных самоубийств и пр., и пр. На самом деле было совсем не так. Автор сидел летом у себя в деревне и говорил себе, что теперь ему необходимо написать пьесу. По разным житейским соображениям необходимо. Какую пьесу, он ещё и сам не знал; надо было ещё искать тему. И вот однажды он ставит перед

⁵⁶ Пояснение в рукописи.

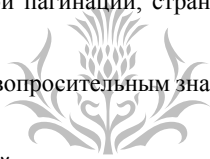
⁵⁷ На обороте — простым карандашом, 12-я в авторской пагинации, страница выписок из романа «Что делать?».

⁵⁸ Пояснение — в рукописи.

⁵⁹ Над окончанием предложения, в скобках, одно слово с вопросительным знаком — <нрзб.>.

⁶⁰ Подчёркнуто в рукописи.

⁶¹ На обороте — простым карандашом, 8-я в авторской пагинации, страница выписок из романа «Что делать?».



собой такой вопрос: современные драмы обыкновенно кончаются самоубийством; а что, если я вот возьму да начну⁶² с самоубийства? Пьеса начинается с самоубийства, — разве не занятно?

63

И даже когда уже пришла фабула, самоубийство всё ещё было толчком для драматических положений. Помнится, что уже было набросано два акта, а над моральной сущностью “ценности жизни” автор всё ещё не задумывался, пока этот вопрос сам по себе не поднялся над образами, сценами, обрывками наблюдений, как туман поднимается над болотом, кочками и кустарниками. Тогда пришлось поневоле всю работу остановить, бросить её месяца на два и уже заняться вплотную “вопросом” о ценности жизни⁶⁴.

Немир<ович>-Данч<енко>. Из прошлого. М., 1928⁶⁵, с. 68–69 (О «Цене жизни», его пьесе)⁶⁶.

IX.

Михайловский о Баранцевиче⁶⁷

«Очевидно, центр тяжести повести (“Чужак”)⁶⁸ не в “слиянии”, а в том сиротстве и одиночестве, на которые обречены люди, нелепо сталквиваемые и расталквиваемые злой судьбой⁶⁹. Это и есть преобладающий мотив повестей и рассказов г<осподина> Баранцевича, так что даже неопределённое заглавие всего сборника “Под гнётом” можно бы дополнить “Под гнётом одиночества”». Собр<ание> соч<инений>, т<ом> V, стр. 920⁷⁰.

Далее о том же в рассказе «Власьевна» (о каком-то одиоком талантливом композиторе). «Шестнадц<атый> номер» — тоже⁷¹. Мих<айловский> заканчивает: у Альбова «под грудой психиатрич<еского> балласта та же живая струя».

«Для обоих писателей, очевидно, одна и та же сторона жизни мрачно тенью ложится на всё, к чему они прикасаются пером:

⁶² У Вл. И. Немировича-Данченко слово выделено курсивом.

⁶³ Пропуск, обозначенный в рукописи пунктирной линией.

⁶⁴ В рукописи есть небольшие отступления от оригинала. У Вл. И. Немировича-Данченко: «пришла уж фабула», «помнится, было уже набросано два акта», «туман поднимается над болотом, кочками и кустарником».

⁶⁵ В рукописи не исправлено. В книге 1938 года издания, которой пользовался А. П. Скафтымов, приведённый фрагмент находится на стр. 58–59.

⁶⁶ На обороте — простым карандашом, 10-й в авторской пагинации, фрагмент комментированных выписок из романа «Что делать?».

⁶⁷ Запись сделана на четвертинке листа в линию, фиолетовыми чернилами, подчёркивание — ими же.

⁶⁸ Название вставлено над строкой.

⁶⁹ Определение вставлено над строкой.

⁷⁰ Цит. по: Михайловский Н. К. Письма постороннего в редакцию «Отечественных записок» (1883–1884) // Михайловский Н. К. Полное собрание сочинений. Т. 5. СПб., 1908. С. 920. Письмо XI. Февраль 1884 года.

⁷¹ Там же. С. 921.

одинокость при наличии каких-то тяжёлых, ненужных уз». «Это, действительно, одно из самых больных мест нашей современной жизни. Не добро быть человеку одному, это давно сказано, но ещё хуже быть человеку одному, когда он в то же время связан». У Бар<анцевича> и Альбова — это будто «случайно». «Но когда случайностей так много, то они⁷², должно быть, не случайности; должно быть, во всём строе нынешней жизни есть что-то такое, какое-то общее течение, определяющее все эти случайности».

Там же, стр. 922⁷³.

Х.

М. Григорьев. Пьесы Горького. Изв<естия> Нижег<ородского> госуд<арственного> унив<ерситета>. 1930. Вып<уск> 4. С. 181–192⁷⁴.

— Влияние Чехова

— Чехов и Метерлинк

«Внутри». Чувство⁷⁵ неблагополучия и у Чехова. Серия неудачников. L'homme qui a voulu⁷⁶.

Что хотят — не могли бы сказать.

Надо работать — только лирически звучит, не по-деловому, тема не деловая, только лирическая.

Откажись от личн<ого> счастья.

В приёмах (чер<ез> 200 лет).

Значение паузы. Молчание. В молчании идеальная вечность. Эсхатологические чаяния.

Ср<авнить> Соловьёв, Блок, Белый, Брюсов.

Чувство тупика. Предвестие грозы.

Предошущение грозы. Пьесы Чехова —

своеобразные эсхатологические монологи. 184⁷⁷.

⁷² Далее — на обороте.

⁷³ На обороте — левая верхняя часть официальной бумаги, извещающей А. П. Скафтымова, члена исполкома Октябрьского райсовета депутатов трудящихся, об очередном заседании: «Порядок проведения III-», «Повестка дня», первым пунктом которой значится «Доклад о выполнении бюджета <...> на 1940 год».

⁷⁴ Запись на четвертинке гладкой бумаги, простым карандашом, им же и подчёркивания.

⁷⁵ Слово вставлено над строкой.

⁷⁶ Над этим выражением из «Чайки» вписано: «личное счастье», под ним: «Сорин».

⁷⁷ У М. Григорьева: «А. П. Чехов как-то раскрыл шифр своей драматургии “настроений” в следующей формуле: “в драме надо изображать самые обыкновенные поступки человека, но так, чтобы в это время слагалась его жизнь”. Значение её [этой формулы. — Н. Н.] делается ясным, если мы сопоставим её с увлечением Чехова драмами символиста Метерлинка и попытаемся истолковать её в свете этого увлечения (Чехов говорил, что пьесы нужно писать так, как пишет Метерлинк). Нет прямых указаний, но думается, что приведённая выше формула могла сложиться под влиянием метерлинковского “Interieur’a” (“Внутри дома”). <...>

Чехову в малой степени передалась метерлинковская мистика, но основной символический принцип — показать подводный ход событий, дающий событиям осмысление, включить абсолютный идеальный смысл во временный поток событий — этот принцип последовательно проводится во всех пьесах Чехова. <...>

Профессора, врачи, учителя, судебные работники, артисты, писатели, некастовые офицеры, мелкие разорившиеся помещики — вообще земская интеллигенция: таковы персонажи чеховских пьес. Феодальная реакция вышибла из них всякое социальное чутьё и лишила их социального кругозора. Но и замкнутые в пределах семейных и личных, через быт они чувствовали: “неблагополучно в этом доме”. Не умея в свете широкого социального анализа осмыслить происходящее, они пытаются по-детски, наивно, не по-деловому строить личное счастье. И в результате — мы имеем серию неудачников <...> Каждый из этих неудачников мог бы охарактеризовать себя так, как характеризует себя Сорин в “Чайке”: “L’homme qui a voulu” — “человек, который хотел”. Но если бы спросить, что конкретно могло бы сделать их счастливыми, они вряд ли были бы в состоянии ответить. <...>

Когда герои чеховских пьес под влиянием жизненных неудач начинают размышлять, то они либо ударяются в крайний пессимизм, как Чебутыкин и Маша (“Три сестры”), либо приходят к выводу: “счастья нет, не должно быть и не будет для нас. Мы должны только работать и работать, а счастье — это удел наших далёких потомков” (Вершинин из “Трёх сестёр”). Астров (“Дядя Ваня”) и др. набрасывают и целую программу этих работ, программу, известную в истории общественной мысли под кличкой “программы малых дел”. При всей своей видимой деловитости и реальности эта программа по существу мало деловита <...> мотив “надо работать” звучит в чеховских пьесах как лирическая тема, а не как тема деловая [в статье подчёркнуто дано разрядкой. — Н. Н.]

<...> Чехов, навязывая зрителю идеологию — “откажись от личного счастья”, с другой стороны всеми приёмами сценического оформления разжигал в зрителе чувства интимно-личные, чтобы зритель ощутил, как трудно отказаться от личного счастья не только рассудком, но и всем существом своим.

В приёмах, с помощью которых Чехов разрешает это противоречие, и заключается своеобразный чеховский символизм. «Лет через сто — через двести жизнь будет прекрасна» — вот мотив, который успокаивает и героев чеховских пьес, и восприятие зрителя. <...> Этот мотив, включаемый часто в поток жизни, как идеальное во временное, позволяет осмыслить те “самые обыкновенные поступки”, которые Чехов считает наиболее подходящим материалом для драмы. <...> Обыкновенное осмысляется в свете идеального будущего.

Художественный театр, подчёркнув и оформив все музыкально-ритмические элементы чеховских пьес, кроме того — самой манерой декламации текста — знаменитыми чеховскими паузами — помогал ощутить пьесы Чехова как пьесы символические. В самом деле, каждая такая пауза имела следующий смысл: “вот тебе, зритель, самая обыкновенная жизнь; мы на мгновение остановимся и помолчим — в молчании ты услышишь идеальную вечность”.

<...> Этот символизм является частным случаем эсхатологических чаяний (ожиданий “второго пришествия”), широко распространённых в разных социальных кругах в конце XIX в. и в первом десятилетии XX в. <...> и нашедших отражение в поэзии Вл. Соловьёва, А. Блока, А. Белого и В. Брюсова. В разных социальных группировках — и среди некоторых кругов дворян, и среди буржуазии — обострённо чувствовалось: так больше жить нельзя, жизнь зашла в какие-то тупики. В гущённой и напряжённой социальной атмосфере предчувствовалась гроза: должно случиться что-то

... представлениях. Нечего и говорить, что у Чехова нет и не могло быть ничего подобного той символизации, какая у романтиков связывалась с представлениями, подобными⁷⁹ «голубому цветку», «очарованному там», «синей птице» и т. п.⁸⁰ Однако здесь уместно вспомнить о Метерлинке с тем, чтобы этим более точно и ясно⁸¹ обозначить чеховское⁸² содержание драматического конфликта в его наиболее индивидуальном качестве. Поводом к сопоставлению является «каждодневный трагизм», о каком идёт речь в таких пьесах Метерлинка, как «Внутри»⁸³, и в особой статье, которая так и названа «Каждодневный трагизм».

У Метерлинка трагические переживания тоже вызываются не борьбой одного человека с другим, не противоречиями внутренне противоположных и непримиримых желаний, не столкновениями страсти и долга, а какими-то началами, которые неразлучно живут с человеком при самой мирной обстановке. В этом смысле его трагизм и назван «каждодневным трагизмом». Но содержание и выражение этого трагизма совсем иное, чем у Чехова. У Метерлинка трагически действующей силой являются «таинственные законы мироздания», «тайны смерти и любви». В пьесах Метерлинка страшная судьба (внезапная смерть, несчастье и т. п.) настигает человека извне, как внезапная катастрофа⁸⁴.

Трагическое в его пьесах связано с обыденным лишь как нечто всегда висящее над человеком, всегда подстерегающее его и готовое катастрофическое, что обновит жизнь. И в своих предощущениях грозы мыслители и поэты символизма не были неправы <...>

⁷⁸ Пьесы Чехова, заканчивавшиеся своеобразными эсхатологическими монологами и внутри насыщенные этим же чувством, попадали на подготовленную в восприятии интеллигентного зрителя почву и потому производили потрясающее впечатление <...> финальные монологи чеховских пьес воплощают чаяния социально слабых людей, ищущих утешения в мечтах о великом будущем, которое, помимо них, перестроит их жизнь» [С. 182–184. — Н. Н.].

На этом листе и следующем страницы проставлены в правом верхнем углу, с интервалом, простым и синим карандашами.

⁷⁹ Слово вставлено сверху.

⁸⁰ Вместо зачёркнутого: «о “голубом цветке”, об “очарованном там”, о “синей птице” и т. п.».

⁸¹ Над зачёркнутым: «резко».

⁸² Далее зачёркнуто: «понимание и изображение».

⁸³ Далее оставлено место, чтобы вставить как минимум ещё одно название.

⁸⁴ Отсюда, то есть от середины страницы до правого её края, теми же фиолетовыми чернилами, какими велась запись, проведена стрелка. Запись почти белого характера, на одной стороне тетрадной страницы в линию.

всегда обрушиться на его голову. Люди его до времени этого не видят и не чувствуют. Приход рока возвещают вещи (таинственно звонят часы, качается лампа, кто-то или что-то мешает двери закрыться и т. п.). Легче и скорее его предчувствуют дети, старики, служанка, но всегда, как нечто таинственное, неведомое, потустороннее. Всё это очень далеко от Чехова. И понятно почему. У Чехова страдание посылается не извне, не потусторонней силой, а оказывается присущим человеку как итог вполне живых и конкретных причин. Нераздельная связь трагизма и обыденности мыслится Чеховым как постоянная принадлежность реального обычного самочувствия, вызываемого вполне реальными обстоятельствами. С мистицизмом Метерлинка это не имеет ничего общего⁸⁵.

ХII.

Кугель. «О Чехове»⁸⁶.

«Т<еатр> и иск<усство>». 1904, № 30

— «Чайка».

Чехов ищет новых форм. Треплев — он идёт «идёт от формы к содержанию». «Символ беден. “Чайка” скучновата, однообразна, эпизодична. Фон озера совершенно не дан и д<ействующие> лица — Сорин, Дорн, Аркадина, Тригорин, Шамраев, Маша и др<угие> — не связаны единством общего символа и общей идеи» (Вот неверно!)⁸⁷ с. 551

«Здесь нет мирозерцания Чехова, а только — одна его манера». 552.

⁸⁵ Запись фиолетовыми чернилами, фактически белого характера, на одной стороне листа в линию, который уже тетрадного сантиметра на полтора.

⁸⁶ Запись сделана на четвертинке гладкого листа, чёрными чернилами. На обороте — чисто. У А. Р. Кугеля: «...в “Чайке” искание новых форм поглотило содержание, и из-за страстно желаемых “новых форм”, в сущности, Чехов не досмотрел, <...> как мало поэтической гармонии между подстреленной Чайкой — Заречной — и всем окружающим, и какой тут недостаток художественного мирозерцания. <...> шёл здесь, как и Треплев, “от новых форм” к новому содержанию. <...> Чехов, подобно Треплеву, слишком много и долго кружится над отдельными словами, фразами, положениями. Символ беден. “Чайка” скучновата, однообразна и эпизодична. Фон озера совершенно не дан, и действующие лица — Сорин, Дорн, Тригорин, Шамраев, Маша и др. — не связаны единством общего символа и общей идеи. <...> Здесь нет мирозерцания Чехова, а только одна его манера. Части соединены местами механически. <...> В “Чайке” же явственно выступает претенциозность формы, ради которой как будто и рассказана история Нины Заречной и выведены все эти Дорны, Сорины, Аркадины и пр.» Цит. по: Кугель А. Р. О Чехове // Театр и искусство. 1904. № 30. С. 550–552.

⁸⁷ Под записью в скобках — пометка: «см.».

ХIII.

Письма Чехова — том VI — 1900–1904⁸⁸.

К «Т<рём> с<ёстрам>».

М. А. Членову. 24 июля 1901.

«Работать для науки и для общих идей — это-то и есть личное счастье. Не “в этом”, а “это”. И Вы, сударь, коли на то пошло, счастливейший из смертных»⁸⁹.

П<исьма>, VI, с. 159.

XIV.1.

О влиянии Чехова на заруб<ежные> л<итерату>ры XX в<ека>⁹⁰
— А. Л. Григорьев. Чехов и прогресс<ивная> заруб<ежная> л<итерату>ра.

Уч. зап. Ленингр<адского> гос<ударственного> пединститута. 1955, т. 121, с. 3–42.

— М. А. Шерешевская. К. Мэнсфильд и А. Чехов. Уч. зап. ЛГУ, 1957, № 23, серия филологическая, вып. 37, стр. 211–227.

— А. З. Розенфельд. Чехов и совр<еменная> персидская л<итерату>ра. Кн<ига> «Памяти ак<адемика> И. Крачковского». Сб. статей. Л., 1958, с. 73–79.

— Б. Гиленсон. Новые англ<ийские> работы о Чехове. Воп<росы> л<итерату>ры. 1958. № 7, с. 221–225.

— Л. Никулин. Спор о Чехове. Иностр<анная> л<итерату>ра; 1959, № 2, с. 213–220.

Посмотреть:

М. Строева. Чехов и Худ<ожественный> театр. М.: «Искусство», 1955.

Г. Бердников. Чехов — драматург. М.: «Иск<усство>», 1957.

⁸⁸ Запись сделана на четвертинке гладкой бумаги, фиолетовыми чернилами. На обороте — чисто. Верхняя часть записей на этой странице — той же рукой, что и о «Петербургских сновидениях в стихах и прозе». Далее зачёркнуто двумя косыми чертами:

ССХCVIII стр. 315

М. А. Членову (13/IX 1903, Ялта)

[подчёркнуто простым карандашом. — Н. Н.]

«...Пьесу я почти кончил, надо бы переписывать, а диктовать не могу». У А. П. Чехова: «Пьесу я почти кончил, надо бы переписывать, да мешает недуг, а диктовать не могу». Речь идёт о «Вишнёвом саде». В указанном издании приведённая фраза выделена: отчёркнута с обеих сторон вертикальными чертами. Далее запись ведётся уже рукой А. П. Скафтымова.

⁸⁹ Цит. по: Чехов А. П. Письма: В 6 т. / Под ред. М. П. Чеховой. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. VI (1900–1904). М., 1916. С. 159. Подчёркнуто простым карандашом. В указанном издании подчёркнуто красным карандашом «для науки» и «это-то и есть личное счастье»; на полях справа около этой фразы — две птички красным же карандашом.

⁹⁰ Цит. по: Чехов А. П. Письма: В 6 т. / Под ред. М. П. Чеховой. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. VI (1900–1904). М., 1916. С. 159. Подчёркнуто фиолетовыми чернилами на четвертинке гладкой плотной бумаги, на обороте — чисто.

Г. Н. Пospelов. Об ид<ейных> и худ<ожественных> особ<енностях> т<ворчест>ва Ч<ехо>ва. «Вопросы литературы». 1957. № 6 [С. 154–184. — *Н. Н.*].

З. И. Герсон. Композиция и стиль повествоват<ельных> произв<едений> Чех<ова> [С. 94–144. — *Н. Н.*].

И. А. Питляр. О художественном своеобразии рассказов Чехова [С. 168–184. — *Н. Н.*]⁹¹.

XIV.2.

Краткие сообщения Института славяноведения Академии Наук СССР, 1957, № 22⁹²

Здесь публикация писем Чехова к Б. Прусику (псевд<оним> Шербинский), переводчику на чешский язык.

В письме от 26 декабря 1898 Прусик сообщает Чехову: «Наконец мне удалось поставить Вашу “Чайку” на сцене театра бар<она> Шванды. Успех был громадный, необыкновенный [под словом — пометка скафтымовской рукой: “подчёркнуто там”. — *Н. Н.*]. Все играли с чувством, превосходно... Ужасно рад огромному [под словом пометка, отсылающая к уже сделанной: “тоже”. — *Н. Н.*] успеху “Чайки”». — В следующих письмах Прусик сообщает «об огромном успехе» «Дяди Вани», поставленном не только в Праге, но и в других городах Чехии: в Часлове, Нишбурге и Карлове-Градец [отсюда идёт изогнутая стрелка к следующей записи, точнее — к указанию использованных страниц. — *Н. Н.*]

Из статьи М. Самойловой «Поиски и находки». «Знамя», 1958, кн. 10, стр. 238–239 [Далее — на обороте. — *Н. Н.*].

— Ещё о публикациях по Чехову

см. Ш. Богатырёв. «Новый мир», 1957, № 1 [имеется в виду его статья «К истории русско-чешских связей». С. 302–304. — *Н. Н.*].

— О Лике М. П. Чехова. Ж<урнал> «Москва», 1958 [имеются в виду воспоминания М. П. Чеховой «Моя подруга», опубликованные в № 5 журнала. С. 121–124. — *Н. Н.*].

— Беловая рукопись «Невесты». Газ<ета> «Советская Россия», 1957, № 75 (29 марта).

— Бунин о Чехове (восп<оминания>). «Лит<ературная> газета», 1957, № 111 от 14 сент<ября>.

— В. Гайдук. Некоторые вопросы изучения творч<ества> Чехова. Известия О<тдела> л<итературы> и яз<ыка> АН СССР, 1959, т. XVIII, вып. 6 (ноябрь — декабрь) (библиография)⁹³.

⁹¹ На полях, слева от фамилий двух последних исследователей, — полукруглая стрелка вниз, указывающая на дополнение: «в сборнике “Т<ворчест>во А. П. Чехова”. Учпедгиз. 1956».

⁹² Запись сделана фиолетовыми чернилами на такой же четвертинке плотной бумаги, что и предыдущая. Здесь и далее подчёркнуто теми же чернилами, что и запись.

⁹³ Под словом «библиография» — пометка: «см.».

ЛИТЕРАТУРА

А. П. Чехов. Неизданные письма. Вступ. статья и ред. Е. Э. Лейтнекера. Вып. 1. М.; Л.: Госиздат, 1930. 240 с.

Григорьев М. Пьесы Горького // Известия Нижегород. гос. ун-та. 1930. Вып. 4. С. 181–192.

Кугель А. Р. О Чехове // Театр и искусство. 1904. № 30, 25 июля. С. 550–552.

Михайловский Н. К. Письма постороннего в редакцию «Отечественных записок» (1883–1884) // Михайловский Н. К. Полное собрание сочинений. Т. 5. СПб., 1908. С. 901–922 (Письмо XI. Февраль 1884 года).

Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого // Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. Воспоминания, статьи, заметки, письма / Сост., вст. ст. и комм. М. Н. Любомудрова. М.: Правда, 1989. С. 39–272.

Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М.: Худож. лит., 1938. 298 с.

Новикова Н. В. «Чайка» в черновых записях А. П. Скафтымова // Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии: Мат-лы Первых междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 16–18 октября 2013 г.); Кол. мон. / Редкол.: В. В. Гульченко (гл. ред.) [и др.]. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2014. С. 17–35.

Скафтымов А. П. <О «Чайке»> // Скафтымов А. П. Собрание сочинений. Избранные труды: В 3 т. Самара: Век # 21, 2008. Т. 3. С. 345–365.

Скафтымов А. П. К «Чайке» // Филология: Межвуз. сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю. Н. Борисов и В. Т. Клоков. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1998. Вып. 2. С. 182–183.

Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Скафтымов А. П. Собрание сочинений. Избранные труды: В 3 т. Самара: Век # 21, 2008. Т. 1. С. 23–47.

Скафтымов А. П. Роман Чернышевского «Что делать?» (его идеологический состав и общественное воздействие) // Н. Г. Чернышевский. Неизданные тексты. Статьи. Материалы. Воспоминания: Сб. Саратов: Изд-е Нижне-Волжского науч. о-ва краеведения. 1926. С. 92–140.

Скафтымов А. П. Схема изучения литературных произведений (2 раздела) // Скафтымов А. П. Собрание сочинений. Избранные труды: В 3 т. Самара, Век # 21, 2008. Т. 1. С. 432–433.

Станиславский К. С. А. П. Чехов в Московском Художественном театре // Ежегодник Московского Художественного театра. 1943. М.: Изд-во Музея МХАТ, 1945. С. 95–148.

Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. Л.; М.: Academia, 1931. 715 с.

Творчество Чехова. М.: Учпедгиз, 1956. 384 с.

«Чайка» в постановке Московского Художественного театра. Режиссёрская партитура К. С. Станиславского / Ред. и вступ. ст. С. Д. Балухатого. Л.; М.: Искусство, 1938. 298 с.

Чехов А. П. Записные книжки. Дневники. Неизданные произведения // Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого. Т. 12. М.; Л.: Гослитиздат, 1933. 351 с.

Чехов А. П. Записные книжки. Книжка II (1892–1896) // *Чехов А. П.* Собр. соч.: В 12 т. / Под ред. А. В. Луначарского и редакции в составе С. Д. Балухатого, Е. Д. Зозули, М. Е. Кольцова и Г. Б. Сандомирского. Т. 12. М.; Л.: Госиздат, 1929. 383 с.

Чехов А. П. Письма: В 6 т. / Под ред. М. П. Чеховой. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. I (1876–1887). М.: Книгоизд-во писат., 1913. 464 с.

Чехов А. П. Письма: В 6 т. / Под ред. М. П. Чеховой. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. IV (1892–1896). М.: Книгоизд-во писат., 1914. 538 с.

Чехов А. П. Письма: В 6 т. / Под ред. М. П. Чеховой. Изд. 2-е, испр. и доп. Т. VI (1900–1904). М.: Книгоизд-во писат., 1916. 429 с.

Чеховский сборник. Найденные статьи и письма. Воспоминания, критика, библиография. М., 1929. 352 с.

Щепкина-Куперник Т. Л. В юные годы (мои встречи с Чеховым и его современниками) // А. П. Чехов. Затерянные произведения, неизданные письма, новые воспоминания, библиография. Труды Пушкинского Дома при Российской Академии наук / Под ред. М. Д. Беляева и А. С. Долинина, 1925. С. 217–251.



ЧЕХОВ О КРИТИКЕ



Е. Г. ЕЛИНА

ДИАЛЕКТИКА ЛИТЕРАТУРЫ И ЖУРНАЛИСТИКИ В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ А. П. ЧЕХОВА

Аннотация. В статье рассмотрены взгляды Чехова на диалектику литературы и журналистики, выраженные в его переписке. Письма Чехова дают представление о выверенной и логически стройной системе, которую можно назвать чеховской наукой о литературе. Она основана на размышлениях о назначении искусства слова, о творческом процессе, о функциях и границах литературной критики, на самооценках и разборах чужих произведений.

Ключевые слова: Чехов, письма, репортёр, газетчик, творческий процесс в литературе, литературная и театральная критика, диалектика литературы и журналистики, писательские самооценки.



ELINA, E. G.

DIALECTICS OF LITERATURE AND JOURNALISM IN THE CREATIVE CONSCIOUSNESS OF A. P. CHEKHOV

Abstract. The article examines the views of Chekhov on the dialectics of literature and journalism, expressed in his correspondence. Chekhov's letters give an idea of a verified and logically harmonious system, which can be called Chekhov's science of literature. It is based on reflections on the purpose of the art of the word, on the creative process, on the functions and boundaries of literary criticism, on self-assessments and analyzes of other people's works.

Keywords: Chekhov, letters, reporter, newspaperman, literary creative process, literary criticism, theater criticism, dialectics of literature and journalism, writer's self-concept.

Творчество писателя и газетные тексты, жизнь и бытие писателей и репортёрской братии, место писателя и журналиста в общественном сознании становились постоянным объектом размышлений Чехова. Богат и многообразен мир журналистики в его рассказах. Реальные и пародийные названия газет и журналов, типы чеховских репортёров, страдающих от вечного безденежья

и пьянства, раздражительных и придирчивых среди родных и близких, говорливых и назойливых среди тех, от кого зависит их благополучие, не менее красноречивые читатели газет — всё это в изобилии представлено в чеховской новеллистике. Чеховские газетчики стараются объяснить ничтожность своего существования то профессиональными трудностями, то придирками редакторов, то завистью коллег¹. Однако «по мере смены комической системы координат в ранних рассказах и перехода в стихию брэнности жизни, её бесцельности и ничтожности Чехов всё реже и реже делает своими героями репортёров. Они словно перестают ему быть интересными»². Почему так происходит? Какова диалектика «писатель — журналист — писатель» в творческом сознании самого Чехова? И как цепочка обозначений этих очень близких, но разных номинаций литературных профессий связана с творческим сознанием автора? Совершенно очевидно, что ответы на эти вопросы следует искать в его эпистолярном наследии.

Письма Чехова, обладающие ценностью самостоятельного художественного явления, дают представление об истоках творческого процесса писателя, о восприятии им эпохи и смены эпох, о понимании людей, событий, жизненных подробностей³. В письмах прочитываются нравственно-мировоззренческие основы его личности⁴, особенности языка и стиля⁵, философия литературного творчества⁶, литературы, театра и, безусловно, журналистики.

Письма дают отчётливое представление о той внутренней драматической коллизии, которую писатель переживал всю жизнь. Речь идёт о творческих самооценках, о том, как воспринимает Чехов свою писательскую карьеру, какие законы литературного искусства считает «*им самим над собою признанным*». Следует сразу заметить, что диалектика писательства и репортёрства в собственной биографии постоянно становилась предметом рефлексии в чеховском

¹ О пагубности теорий, влияющих на мироощущение чеховских героев, применительно к другим произведениям см.: Скафтымов А. П. О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь» // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 399–400.

² Елина Е. Г. Журналистика и журналисты в рассказах А. П. Чехова // Изв. Сарат. ун-та. Новая сер. Филология. Журналистика. 2020. Т. 20. Вып. 4. С. 446.

³ См. об этом: Белунова Н. И. Дружеские письма творческой интеллигенции конца XIX — нач. XX в. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2000. 137 с.

⁴ Невзглядова Е. Письма Чехова // Звезда. 2016. № 7. С. 231–241.

⁵ Бунаева М. В. Особенности чеховского эпистолярного дискурса // Сев.-Кавказ. психолог. вестник. 2010. № 8/1. С. 51–54.

⁶ См. об этом: Хрулёв В. А. П. Чехов: личность и философия творчества (на материале писем) // Бельские просторы. 2019. № 1. URL: <http://xn--80alhdjhdcxhy5hl.xn--p1ai/content/p-chehov-lichnost-i-filosofiya-tvorchestva> (дата обращения: 18.01.2021); № 2. URL: <http://xn--80alhdjhdcxhy5hl.xn--p1ai/content/p-chehov-lichnost-i-filosofiya-tvorchestva> (дата обращения: 18.01.2021).

эпистолярии. Писатель постоянно соотносит себя с репортёрами — персонажами своих комических рассказов, ему неприятно исполнять миссию «газетного писателя», а сама необходимость иметь дело с редакторами газет и журналов кажется ему чуждой.

Нам уже доводилось говорить о сложной чеховской диалектике в осмыслении труда писателя и журналиста в прозаическом творчестве Чехова. Подённая писательская работа с публикациями рассказов в газетной и журнальной периодике воспринималась Чеховым как работа журналиста. Журналист и журналистика в восприятии Чехова были занятиями малопочтенными, и журналист рисовался ему как человек мелкий, лживый, глубоко зависимый от редакционного начальства. И по прозаическим, и по эпистолярным текстам Чехова можно увидеть, как он страдал от своей связи с журналистикой, а мир журналистов нередко окарикатуривал. При этом в письмах Чехов то и дело отмечал свою принадлежность к этому миру: «У нас, у газетчиков, есть болезнь — зависть. Вместо того чтоб радоваться твоему успеху, тебе завидуют и... перчику! перчику! А между тем одному богу молятся, все до единого одно дело делают... Мелочность! Невоспитанность какая-то... А как всё это отравляет жизнь!» (П I, 59).

Чехов подчёркивал, что всеми силами стремится освободиться от звания газетчика. Ощущение собственной принадлежности к этому клану тяготило его, он постоянно выказывал стремление выбраться из этого круга, к которому он не мог себя не причислять: «Газетчик значит, по меньшей мере, жулик <...> Я в ихней компании, работаю с ними, рукопожимаю и, говорят, издали стал походить на жулика. Скорблю и надеюсь, что рано или поздно изолирую себя á la ты. Ты не газетчик, а вот тот газетчик, кто, улыбаясь тебе в глаза, продаёт душу твою за 30 фальшивых сребреников и за то, что ты лучше и больше его, ищет тайно погубить тебя чужими руками, — вот это газетчик, о к<ото>ром я писал тебе. А ты, брат, недоумение, обоняние, газ... ничтожество... газетчикхен. Я газетчик, потому что много пишу, но это временно... Оным не умру» (П I, 69–70).

Письма свидетельствуют о том, что Чехов постоянно читал газеты. То и дело он обращается к своим корреспондентам с просьбой регулярно присылать ему прессу, благодарит за полученные газетные номера. В письмах мелькают отзывы об отдельных публикациях, меткие обозначения самих изданий, короткие характеристики авторов и редакторов. Ему приятно, когда хвалят «Осколки» и сравнивают их с «Искрой». Чаще других газет в позитивном контексте Чехов называет «Новое время», среди приличных и «платящих» — «Русские ведомости», отмечая, что эта «газета, битком набитая, сухая, стерегущая свой несуществующий тон и признающая в людях прежде всего фирму и вывеску...» (П I, 204).

Когда газетная и журнальная критика начала активно откликаться на произведения Чехова, в письмах появились хлёсткие оценки

периодики, публикации которой обижали и раздражали писателя: «Что же касается “Русской мысли”, то там сидят не литераторы, а копчёные сиги, которые столько же понимают в литературе, как свинья в апельсинах. К тому же библиограф<ический> отдел ведёт там дама. Если дикая утка, которая летит в поднебесье, может презирать свойскую, которая копается в навозе и в лужах и думает, что это хорошо, то так должны презирать художники и поэты мудрость копчёных сигов... Сердит я на “Русскую мысль” и на всю московскую литературу!» (П III, 14–15). Мелкие критические уколы братьев-газетчиков писатель тоже воспринимает болезненно: «Малый я человек, среди газетчиков еле видим — и то им понадобился!» (П I, 94).

Несмотря на многолетнее сотрудничество писателя с «мелкой прессой», газеты и газетчики навсегда остаются в творческом сознании Чехова символом низости, непорядочности, процветания тех нравов и отношений, которые были чужды писателю. Между тем раздражение в адрес газет и газетчиков сменяется у Чехова попыткой объяснить их непрофессиональность объективными причинами: финансовой недостаточностью, ограничениями творческого характера, зависимостью и как следствие — отсутствием авторитета. Чехов видит очевидное превосходство западной журналистики перед отечественной, сетуя на помехи в работе российского репортёра. Вместе с тем он говорит и о нежелании пишущей братии проникать в глубь проблем: «Что же касается самих корреспондентов, то ведь это горожане, знающие деревню только по Глебу Успенскому. Положение их фальшиво в высшей степени. Прилети в волость, понюхай, пиши и валяй дальше. У него ни материальных средств, ни свободы, ни авторитета. За 200 целковых в месяц он скачет, скачет и молит бога только о том, чтобы на него не сердились за его невольное и неизбежное враньё. Он чувствует себя виноватым. Но виноват ведь не он, а русские потёмки. К услугам западного корреспондента — превосходные карты, энциклопедич<еские> словари, статистические исследования; на западе корреспонденции можно писать, сидя дома. А у нас? У нас корреспондент может почерпать сведения только из бесед и слухов. Ведь у нас во всей России до сих пор исследованы только *три* уезда: Череповский, Тамбовский и ещё какой-то. Это на всю-то Россию! Газеты врут, корреспонденты — саврасы, но что же делать? *А не писать нельзя*. Если бы печать наша молчала, то положение было бы ещё ужаснее, согласитесь с этим» (П IV, 318–319).

Русские газеты Чехов постоянно ругает: «Французские газеты чрезвычайно интересны, а русские — хоть брось. “Новое время” просто отвратительно» (П VII, 157). «Будильник» назван инфузорией. Другая газета вызывает физиологические ассоциации: «Боюсь, как бы не напечатали чего-нибудь “Новости дня”. Когда в этой милой газете я вижу свою фамилию, то у меня бывает такое чувство,

будто я проглотил мокрицу. Брр!» (П VI, 169). Однако бывают у Чехова и вполне доброжелательные оценки русских газет: «Вот что я скажу Вам насчёт “Курьера”. В этой газете я не заинтересован материально и не сотрудничаю в ней, — не сотрудничаю, потому что не хочу огорчать “Русские ведомости”, которые видят в “Курьере” конкурента и которые переживают теперь тяжёлое испытание. Но я могу поручиться, что “Курьер” совершенно порядочная, чистая газета; её ведут и работают в ней хотя и не особенно талантливые, иногда даже наивные (с газетно-издательской точки зрения), но вполне порядочные, умные и доброжелательные люди» (П VIII, 37–38). Вполне миролюбиво пишет Чехов и о других изданиях: «Отчего бы не попробовать Вам работать в “Неделе”, в “Приднепровском крае”, в “Сыне отечества”, “Биржевых ведомостях”? Ведь газет так много, и Ваше сотрудничество каждую из них было бы принято с распростёртыми объятиями» (П VIII, 84).

Газетная тема проходит через всё эпистолярное творчество Чехова. Обращаясь к Горькому, он замечает: «Дорогой Алексей Максимович, Ваш фельетон в “Нижегор<одском> листке” был бальзамом для моей души. Какой Вы талантливый! Я не умею писать ничего, кроме беллетристики, Вы же вполне владеете и пером журнального человека» (П IX, 52–53). Отклики о газетах становятся с годами более объёмными и аналитичными: «Я получаю очень много газет. Получаю и “Россию”, и “Северный курьер”, и теперь, когда мне приходится много читать и невольно сравнивать, я с каждым днем всё больше убеждаюсь, что нет лучше газеты, как “Русские ведомости”. Прежде я как-то поддавался общему гулу, что газета ведётся скучновато, сухо, что нужно бы её разнообразить и проч., теперь же, разбираясь в белиберде текущих событий, я вижу, что в этой якобы скуке было спасение. Мне очень, очень грустно, что я так редко работаю у Вас, так мало выражаю Вам своё сочувствие на деле, но утешаю себя мыслью, что виноваты тут чисто внешние обстоятельства и что в будущем я всё наверстаю» (П IX, 80).

Палитра чеховских оценок, определяющих роль и место современной прессы, очень широка. От «Скучно без русской газеты» (П IX, 157) до «Газет скопилась чёртова пропасть, никак не сложу их; сколько в них всякого вранья!» (П XI, 76); от «Дорогой Василий Михайлович, большое Вам спасибо за “Русские ведомости”, которые я получаю здесь с первого дня приезда и которые действуют на меня, как согревающее солнце; читаю я их по утрам с громадным удовольствием» (из письма В. М. Соболевскому: П XII, 120) до «Посылаю вырезку из газеты. Какая чепуха! Я уже полтора месяца не был на набережной, никто меня не видел» (П X, 152).

Становясь старше и опытнее, Чехов старается дистанцироваться от мира газетчиков. В одном из писем брату он рекомендует: «Не печатай, пожалуйста, опровержений в газетах. Это не

дело беллетристов. Ведь опровергать газетчиков всё равно, что дергать чёрта за хвост или стараться перекричать злую бабу <...> единственный случай, когда прилично нам печатать опровержение, это когда приходится вступить за кого-нибудь. Не за себя, а за кого-нибудь» (П IX, 27).

Иронические пассажи, гротескные ситуации, саркастические подробности при изображении газетчиков-персонажей в рассказах сменяются в письмах интонацией безнадёжности, абсолютного разочарования, уверенности в том, что газетная среда никогда не станет краше⁷. Наиболее полным воплощением этого сформированного убеждения представляется письмо, где дана характеристика местной (одесской) прессы, по сути — врачебный диагноз доктора Чехова: «Вы спрашиваете моего мнения, вот оно: ставить суровый ультиматум редакторам и издателям — это значит осложнять и без того тяжёлое положение печати, взаимные же перебранки, пересуды, принципиальные споры и требования к ответу загромождают нашу печать и утомляют общество. Взаимные потасовки журналистов никогда не делали журналистов лучше, они отнимали только время и место в газетах, никогда ничего не доказывали, и читатель всегда относился безразлично к тому, кто прав и виноват, и становился на сторону более бойкого и хлёсткого; они раздражают, и в конце концов общество реагирует на них скандалами вроде одесского, о котором Вы писали <...> Одесская печать — это самая бестактная и самая некорректная печать в мире. Когда гончим псам запрещают убежать в лес за дичью, то они дома бросаются на мирных домашних животных и рвут в клочья кошек, телят, кур и проч. То же делает и одесская печать, которой не позволяют трогать сильных мира сего. Она поедом ест городских голов, гласных, друг друга... Это нехорошо. Местную травлю или полемику я всегда считал злом. Если бы я был журналистом, то никогда бы не трогал своих, как бы мне ни было тяжело и больно работать с ними» (П IX, 61). Сложившееся за два десятилетия мнение Чехова о российской печати, о газетчике и его социальной роли обобщено в этом развёрнутом высказывании.

Впечатляющие оценки журналистских опытов в письмах Чехова могут быть исчерпывающе поняты при сравнении их с оценками труда писателя, его творческой манеры, с чеховским пониманием этих тонких, иногда едва уловимых переходов, угадываемых в разных вариациях литературной работы. Речь идёт о писательских признаниях Чехова, его размышлениях о назначении литературного творчества, о самом творческом процессе и его итогах, о репортёрской составляющей словесного искусства.

⁷ О свойствах чеховского письма см.: Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 291 с.; Катаев В. Б. Проза Чехова. Проблемы интерпретации. М.: Изд-во МГУ, 1979. 326 с.; Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987. 180 с.

Уже в ранние годы Чехов осознаёт специфику писательского творческого процесса, особенности творческого мышления, законы построения текста, внутренние механизмы существования художественного произведения, позволяющие делать его интересным читателю. Пути становления литературной рефлексии у Чехова отчётливо явлены в его письмах — от ранних (с конца 1870-х годов) до самых последних. Размышления писателя о художественном тексте, его художественных и структурных элементах, его языке и стиле не сводятся к желанию приоткрыть особенности собственной творческой лаборатории. Писателю удалось построить логичную и убедительную систему координат, ставшую чеховской наукой о литературе. Эта наука вырастает и из чеховских самооценок, и из разборов литературных опусов, на которые он даёт свои эпистолярные отклики.

Из писем мы узнаём, какие структурно-стилевые элементы текста Чехов относил к творческим просчётам. Среди них избыточная высокопарность текста, его сентиментальная слезливость, пустословие, словесные красоты, манифестация «благоприобретённой субъективности», «трескучесть фраз», желание автора представить вереницу персонажей, делая их равнозначными, стремление поставить авторское Я в центр повествования. Вместе с тем столь же явственно Чехов определяет и набор тех внешних параметров и сущностных интенций, которые делают художественный текст интересным читателю. Это искренность, «сугубая краткость», погружение в мир реальных вещей и предметов, которые смогут подчеркнуть несовершенства персонажей («...а опиши ты обед, как ели, что ели, какая кухарка, как пошл твой герой, довольный своим ленивым счастьем, как пошла твоя героиня, как она смешна в своей любви к этому подвязанному салфеткой, сытому, объевшемуся гусю...») (П I, 55), литературный вкус, уважение права читателя на выбор интересного ему литературного направления.

Среди необходимых составляющих творческого процесса Чехов называет вдохновение. Между тем факторы, влияющие на перерывы и остановки в творческом процессе, Чехов объясняет не отсутствием вдохновения, а житейскими причинами, помешавшими работе: «Да, я долго не писал, но сие не значит, что я заткнул фонтан. Увы, фонтан сам не хотел бить! Недели три я малодушно предавался меланхолии; не хотелось глядеть на свет белый, перо валилось из рук, одним словом — “невры”, которых Вы не признаёте. Я был так психически настроен, что решительно не мог работать. Причина смешанная: плохая погода, кое-что семейное, безденежье, перевозка и проч. Ныне я немножко воспрянул духом и помаленьку работаю» (П II, 117).

Чехов призывает отказаться от общих мест и не значащих эпитетов, приводя ставший классическим пример про осколок

разбитой бутылки. Психологическое состояние героев, по мнению Чехова, должно быть дано через действия героев. Важным условием успешного писательства Чехов считает преодоление одиночества. Не приемлет Чехов любые ограничения свободы художественного выражения, например, объединения писателей по принципу солидарности писателей: «Как у вас в Питере любят духоту! Неужели вам всем не душно от таких слов, как солидарность, единение молодых писателей, общность интересов и проч.? Солидарность и прочие штуки я понимаю на бирже, в политике, в делах религиозных (секта) и т. п., солидарность же молодых литераторов невозможна и не нужна <...> Настойчивое же стремление к частной, профессиональной, кружковой солидарности, какой хотят у вас, породит невольное шпионство друг за другом, подозрительность, контроль, и мы, сами того не желая, соделаемся чем-то вроде иезуитских социусов друг у друга...» (П II, 262). Художник, писатель, по мысли Чехова, свободен в отборе материала, однако и здесь есть свои правила: «В разговорах с пишущей братией я всегда настаиваю на том, что не дело художника решать узкоспециальные вопросы. Дурно, если художник берётся за то, чего не понимает. Для специальных вопросов существуют у нас специалисты; их дело судить об общине, о судьбах капитала, о вреде пьянства, о сапогах, о женских болезнях... Художник же должен судить только о том, что он понимает; его круг так же ограничен, как и у всякого другого специалиста, — это я повторяю и на этом всегда настаиваю» (П III, 45). Чехов доказывает право писателя ставить вопросы, но не стремиться дать на всё исчерпывающие ответы.

Письма Чехова к редакторам и издателям претерпели существенные перемены от начала 1880-х годов к концу жизни. Там, где речь идёт о ранней юмористике, Чехов ощущает себя в шкуре газетчика, чьи сочинения ждут оценки взыскательного редактора. В письме к Н. А. Лейкину читаем: «В актёры я не уйду, мельницей не займусь, но не могу ручаться, что не буду сух, бессодержателен и, главное, не юмористичен. Буду стараться. Если годится, берите и печатайте, а если не годится, то... фюйть! Буду высылать Вам куплетцы, Вы выбирайте и, ради бога, не церемоньтесь. Данною Вам от бога властью херьте всё неудобное и подозреваемое в негодности» (П I, 74–75). Здесь мы находим и элементы шуточного самоуничижения (сух, бессодержателен, куплетцы, приму с лёгкою душою), и разговорно-просторечные междометия (фюйть, пас). Шутливый характер письма не может скрыть ни истинного волнения автора, его неуверенности в том, что попал в нужную стилистику, ни болезненно беспокоящую его принадлежность к журналистской братии. Однако в какой-то момент интонация меняется, и от шутивно-жалостливых признаний Чехов переходит к внятному определению журнальных заметок — так, как он их видит и понимает: «По моему мнению, в Москве *некому*

писать к Вам заметки. Пробую свои силишки, но... тоже не верю. Я ведь тоже с московским тоном. Не буду слишком мелочен, не стану пробирать грязных салфеток и маленьких актёров, но в то же время я нищ наблюдательностью текущего и несколько общ, а последнее неудобно для заметок. Решайте...» (П I, 75). Так Чехов формулирует необходимые с его точки зрения содержательные и формальные параметры заметок: укрупнение объекта художественного анализа, преодоление мелкотемья и бытовизма, внимание к конкретным деталям. Заметим, что в юмористике Чехов пошёл иным путем и, всматриваясь в «маленьких актёров» и в других «маленьких» героев, обнаружил уникальную наблюдательность. Он не преминул обратить внимание, если этого требовала художественная задача, и на «грязные салфетки», но при всём этом масштабировал мысли, поступки и условия существования своих персонажей, выводя их в область и нового языка, и новых способов художественного постижения действительности.

При этом Чехов жалуется адресатам на слабость своих рассказов, то говоря, что «рассказ не отшлифован и больно мелок» (П I, 81), то называя себя плохим фельетонистом и почти всегда на протяжении нескольких лет полагая себя начинающим, пишущим «без году неделя», не уверенным «в доброкачественности своих извержений» (П I, 127). Чехов называет себя среди беллетристов 37-м номером: «Писать *не могу*, а всё, что пишу, выходит дрянью» (П II, 128). Он шлёт Лейкину «ерундишку», «литературные экскременты», пишет «юмористическую дребедень», не верит «в собственную литературную путёвость». Даже в более поздние годы, когда, казалось, Чехов поверил в свой писательский талант, по сложившейся эпистолярной привычке он пишет: «Моя голова совсем отбилась от рук и отказывается сочинительствовать... Все праздники я жилился, напрягал мозги, пыхтел, сопел, раз сто садился писать, но всё время из-под моего “бойкого” пера выливались или длинноты, или кислоты, или тошноты, которые не годятся для “Осколков” и так плохи, что я не решался посылать их Вам, дабы не конфузить своей фамилии» (П II, 8).

Уверенность в бессмысленности писательских занятий напрягала Чехова: «Душа моя изныла от сознания, что я работаю ради денег и что деньги центр моей деятельности. Ноющее чувство это вместе со справедливостью делают в моих глазах писательство моё занятием презренным, я не уважаю того, что пишу, я вял и скучен самому себе, и рад, что у меня есть медицина, которою я, как бы то ни было, занимаюсь всё-таки не для денег. Надо бы выкупаться в серной кислоте и совлечь с себя кожу и потом обрасти новой шерстью» (П V, 78–79). И всё же и удовольствия от творческого процесса Чехов не скрывает: «быть может, беллетристика понравится Вам и Вы будете находить в ней отдых. Никакого другого лекарства от скуки и дурного настроения я не посоветовал бы Вам так охотно, как писание пьес и повестей. Это занятие тихое, кропотливое и любопытное уже

потому, что имеешь дело не с цифрами и не с политикой, а с людьми, которых сам выбираешь по личному своему произволу» (П V, 91).

Чехов много пишет о своём несовершенстве как литератора, о собственных литературных просчётах. Он пишет об этом, подбирая в качестве доказательства всё новые аргументы. И кажется, в этом нет никакого кокетства, позёрства, игры, напротив, всё очень глубоко и серьёзно. Одной из причин появления этого эпистолярного лейтмотива можно полагать отношение к его писательскому таланту со стороны близких. Не раз пишет Чехов о том, что родные и близкие ценили в нём врача гораздо выше, чем писателя. «Все мои близкие всегда относились снисходительно к моему авторству и не переставали дружески советовать мне не менять настоящее дело на бумагомаранье. У меня в Москве сотни знакомых, между ними десятка два пишущих, и я не могу припомнить ни одного, который читал бы меня или видел во мне художника», — говорит Чехов в письме Григоровичу (П I, 218). И снова звучит мотив собственной литературной «мелкости». В том же письме явственно заявлена мысль о репортёрских приёмах, используемых Чеховым при создании рассказов. А поскольку газетчика, репортёра Чехов в себе настойчиво изживал, размышления писателя на эту тему звучат в тональности раскаяния и надлома: «Доселе относился я к своей литературной работе крайне легкомысленно, небрежно, зря. Не помню я ни одного своего рассказа, над которым я работал бы более суток, а “Егеря”, который Вам понравился, я писал в купальне! Как репортёры пишут свои заметки о пожарах, так я писал свои рассказы: машинально, полубессознательно, нимало не заботясь ни о читателе, ни о себе самом... Писал я и всячески старался не потратить на рассказ образов и картин, которые мне дороги и которые я, бог знает почему, берёг и тщательно прятал» (П I, 218).

Литературные самооценки постепенно набирают философское звучание: «Я оканчиваю скучнейшую повестушку. Вздумал пофилософствовать, а вышел канифоль с уксусом. Перечитываю написанное и чувствую слюнотечение от тошноты: противно! Ну, да ничего... Наплюё. Какую б мы глупость ни написали теперь, как бы ни мудрили над нами наши индюки критики, а через 10 лет мы уж не будем чувствовать этого, а потому, капитан, — вперёд без страха и сомненья!» (П II, 249).

В другом месте Чехов замечает, что меняет мнение о своих произведениях: «Я имею способность — в этом году не любить того, что написано в прошлом; мне кажется, что в будущем году я буду сильнее, чем теперь» (П III, 17). Мысль Чехова пульсирует под воздействием постоянно бередящих сомнений по поводу значимости его писательского таланта. Ему кажется, что он хороший автор ещё не написанных произведений. А то, что написано, что уже получил читатель и на что отзывается критика, «нагоняет скуку».

Сравнивая себя с великими, Чехов определяет собственную писательскую парадигму: «А мы? Мы! Мы пишем жизнь такую, какая она есть, а дальше — ни тпру ни ну... Дальше хоть плетями нас стегайте. У нас нет ни ближайших, ни отдалённых целей, и в нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, бога нет, привидений не боимся, а я лично даже смерти и слепоты не боюсь. Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником <...> Пишем мы машинально, только подчиняясь тому давно заведённому порядку, по которому одни служат, другие торгуют, третьи едят...» (П V, 133–134).

Анализируя психологическую составляющую своего творческого процесса, Чехов досадует: «начало выходит у меня всегда многообещающее, точно я роман начал; середина скомканная, робкая, а конец, как в маленьком рассказе, фейерверочный <...> И выходит у меня не литература, а нечто вроде шитья Тришкиного кафтана. Что делать? Не знаю и не знаю. Положусь на всеисцеляющее время» (П III, 47).

Раздумьями о своём творчестве, о тех особенностях повествования и драматических коллизиях, которые Чехов определял как литературные просчёты, он делится прежде всего с теми, кому он бесконечно доверяет. Так, В. Г. Короленко он пишет о работе над повестью «Степь», тема которой будет продолжена в письмах Д. В. Григоровичу, Я. П. Полонскому, А. Н. Плещееву, при этом Чехов заключает, что ещё не умеет писать больших вещей. В более поздние годы рефреном писем станет: «Вышло не ахти. Вообще говоря, я драматург неважный» (П VI, 99).

Своё писательское несовершенство Чехов переживал всю жизнь, но критические оценки по поводу его человеческих качеств никогда не принимал. Чехов чётко разделяет писательство и человеческие качества: «Беспринципным писателем или, что одно и то же, прохвостом я никогда не был. Правда, вся моя литературная деятельность состояла из непрерывного ряда ошибок, иногда грубых, но это находит себе объяснение в размерах моего дарования, а вовсе не в том, хороший я или дурной человек. Я не шантажировал, не писал ни пасквилей, ни доносов, не льстил, не лгал, не оскорблял, короче говоря, у меня есть много рассказов и передовых статей, которые я охотно бы выбросил за их негодностью, но нет ни одной такой строки, за которую мне теперь было бы стыдно» (П IV, 56).

Мотив творческой неудовлетворённости, присущий письмам, постепенно соединяется с новым поворотом эпистолярных сюжетов — убеждённостью Чехова в том, что им совершены литературные открытия. Наступает момент истины, и те особенности письма, которые сам он квалифицировал как литературные просчёты, Чехов начинает осознавать как свойство своей творческой манеры: «Из всех ныне благополучно пишущих россиян я самый

легкомысленный и несерьёзный; я на замечании; выражаясь языком поэтов, свою чистую музу я любил, но не уважал, изменял ей и не раз водил её туда, где ей не подобает быть (П II, 130). Позже Чехов очень осторожно, но всё же начнёт говорить о новом типе своих пьес.

Нередко размышляет Чехов о тех возможностях, которыми располагает писатель для привлечения читательского внимания: «В сущности белиберда. Нравится читателю в силу оптического обмана. Весь фокус в вставочных орнаментах вроде овец и в отделке отдельных строк. Можно писать о кофейной гуще и удивить читателя путем фокусов» (П II, 97). Тема читателя и читательских интересов, адресации художественных текстов и читательских реакций становится важнейшей в чеховском эпистолярии. Чехов словно ведёт постоянный внутренний монолог, обращённый к потенциальному читателю. Есть в этом монологе оттенок недоверия, ожидание непонимания или ощущение непонятости: «Боже мой, если мои произведения нравятся публике так же мало, как мне чужие, которые я читаю теперь, то какой я осёл! В нашем писательстве есть что-то ослиное» (П IV, 257).

Избежать этих неприятных писателю моментов помогает позиция нападения, озорное желание провести читателя, заставить его врасплох: «Сюжет сложен и не глуп. Каждое действие я оканчиваю, как рассказы: всё действие веду мирно и тихо, а в конце даю зрителю по морде» (П II, 128). Чехов не удовлетворён своим читателем почти так же, как не удовлетворён собой как писателем. Он жалуется на то, что публика не читает ничего, кроме газет, что публика (серпуховская) «это нечто такое серое, аляповатое, грубое и безвкусное! Ей нужна не “Чайка” (даже слово это ей незнакомо), а Галка» (П VI, 217).

Письма демонстрируют удивительное сочетание постоянных сожалений о слабости отправленных в журнал текстов и уверенных пассажей — оценок журнала и отдельных его материалов. Настойчивые сетования на недостаточную собственную литературную одарённость перемежаются в письмах Чехова с восхищением другими писателями, с горячими и никогда не сдерживаемыми восторгами по случаю появления литературной новинки или, напротив, при подведении предварительных итогов творческой деятельности любимого автора. Из отдельных замечаний или пространных высказываний о современной литературе, о любимых писателях — Григоровиче, Гаршине, Короленко, Писемском, Надсоне, Толстом, Горьком, — рождаются выразительные литературно-критические заметки Чехова, постепенно открывающие в писателе талант значительного и заметного литературного критика.

Отдавая дань литературным и театральным критикам, Чехов уделяет особое внимание критике писательской. Он убеждён в том, что всякий писатель должен пробовать себя и в литературно-критической деятельности: «Кстати же, нам, пишущим, не мешает

попробовать свои силишки на критиканстве» (П I, 53). Между тем состояние современной ему литературной критики Чехова не удовлетворяет: «Но критика солидно молчит или же отделяется праздною дрянной болтовнёй. Если она представляется Вам влиятельной, то это только потому, что она глупа, нескромна, дерзка и криклива, потому что она пустая бочка, которую поневоле слышишь...» (П IV, 45).

Оценивая великих своих современников, Чехов даёт развернутые литературно-критические суждения, приводит веские аргументы, убеждает корреспондента в точности собственных оценок. Таковы письма, в которых речь идёт о «Крейцеровой сонате», «Войне и мире», прозе молодого Горького. Литературно-критические суждения Чехов чаще всего адресует тому автору, к которому направляется письмо. Так, А. С. Лазареву (Грузинскому) Чехов пишет: «в своих рассказах Вы боитесь дать волю своему темпераменту, боитесь порывов и ошибок, т. е. того самого, по чему узнаётся талант. Вы излишне вылизываете и шлифуете, всё же, что кажется Вам смелым и резким, Вы спешите заключить в скобки и в кавычки <...> Ради создателя, бросьте и скобки и кавычки!» (П III, 39). Чехов внимателен не только к сюжету и стилю, он обращает внимание на знаки препинания, справедливо полагая, что они несут в себе содержательный заряд. Многие рекомендации Чехова связаны с языковыми особенностями произведений. Он пишет: «Язык должен быть прост и изящен. Лакеи должны говорить просто, без пушай и без теперича» (П III, 210); «Будьте холодны» (П V, 26).

При выборе героев, по мнению Чехова, тоже нужно соблюдать разумную осторожность: «Отставные капитаны с красными носами, пьющие репортёры, голодающие писатели, чахоточные жёны-труженицы, честные молодые люди без единого пятнышка, возвышенные девицы, добродушные няни — всё это было уж описано и должно быть объезжаемо, как яма» (П III, 210). В своих суждениях о литературном творчестве Чехов подробен и внимателен к каждой детали: он даёт советы по выбору псевдонима, рекомендует учитывать особенности мужского и женского языка в драматургическом сочинении, высказывает предпочтения в выборе актёров, если пьеса будет поставлена в театре, учит, к каким приёмам прибегнуть, чтобы «разжалобить читателя». Он требует искренности и хорошего знания того, что составляет литературную основу произведения.

Давая бесценные советы начинающим, Чехов, боясь обидеть адресата своими критическими оценками, пишет: «Впрочем, не слушайте меня, я плохой критик. У меня нет способности ясно формулировать свои критические мысли. Иногда несу такую чепуху, что просто смерть» (П V, 26). И в другой раз: «Простите, я плохой критик; может быть, и хороший, но своих критических мыслей я не

умею излагать на бумаге. Поэтому я не могу написать Вам ничего такого, что хотелось бы Вам прочесть как автору» (П V, 33).

Вместе с тем в случаях, когда его вынуждают к этому, Чехов довольно жёстко формулирует своё литературно-критическое кредо. В литературной критике Чехов не приемлет того же, что ему представляется чужеродным и в литературном произведении. Он становится последовательным противником пустословия, избыточных стилевых красот, витиеватых подступов к главному. Позиция Чехова и как писателя, и как литературного критика связана с выбором простоты и ясности изложения, внимания к деталям, отказа от субъективных, навязанных авторским опытом представлений о художественной действительности и литературных героях. Он пишет: «А слова “художественности” я боюсь, как купчихи бояся жупела. Когда мне говорят о художественном и антихудожественном, о том, что сценично или не сценично, о тенденции, реализме и т. п., я теряюсь, нерешительно поддакиваю и отвечаю банальными полуистинами, которые не стоят и гроша медного. Все произведения я делю на два сорта: те, которые мне нравятся, и те, которые мне не нравятся. Другого критериума у меня нет, а если Вы спросите, почему мне нравится Шекспир и не нравится Златовратский, то я не сумею ответить. Быть может, со временем, когда поумнею, я приобрету критерий, но пока все разговоры о “художественности” меня только утомляют и кажутся мне продолжением всё тех же схоластических бесед, которыми люди утомляли себя в средние века» (П IV, 45).

Вместе с тем с близкими ему корреспондентами Чехов полемизирует по поводу данных ими оценок. Таких споров очень много в письмах к А. С. Суворину, которого Чехов призывает: «Если Вам подают кофе, то не старайтесь искать в нём пива. Если я преподношу Вам профессорские мысли, то верьте мне и не ищите в них чеховских мыслей» (П III, 266).

Когда увеличивается поток литературно-критических и театрально-критических оценок чеховских произведений, в письмах Чехова вновь возникает тема репортёрства как специфики писательского высказывания. Письма доказывают, что писательский труд для Чехова всегда был выше и значительнее, чем труд репортёра. При этом репортёрство писатель ставит выше литературной критики, когда критик выходит из берегов, вызывая отчётливое раздражение писателя. Возмущаясь литературно-критической публикацией Евгения Гаршина, Чехов пишет: «Судебный хроникёр, описывая подсудимого, старается держаться общепринятого, приличного тона, господа же критики, продергивая нас, не разбойников и не воров, пускают в ход такие милые выражения, как шушера, щенки, мальчишки... Чем мы хуже подсудимых?» (П III, 64–65). В современной критике Чехов видит продолжение писаревского начала, которое кажется ему мелочным, себялюбивым и неделикатным по отношению к людям.

Притом что Чехов довольно спокойно реагирует на литературно-критические инвективы, современная критика ему чужда: «Я не журналист; у меня физическое отвращение к брани, направленной к кому бы то ни было; говорю — физическое, потому что после чтения Протопопова, Жителя, Буренина и прочих судей человечества у меня всегда остаётся во рту вкус ржавчины, и день мой бывает испорчен. Мне просто больно. Стасов обозвал Жителя клопом; но за что, за что Ж<итель> обругал Антокольского? Ведь это не критика, не мировоззрение, а ненависть, животная, ненасытная злоба. Зачем Скабичевский ругается? Зачем этот тон, точно судят они не о художниках и писателях, а об арестантах? Я не могу и не могу» (П V, 173).

Чехов стоически выдерживает мощный критический натиск на его тексты, воспринимая статьи в газетах как досадную, но необходимую часть писательской работы. В реакции на критику у Чехова преобладает спокойная снисходительность в сочетании с лёгкой иронией. Так, в ответ на критику И. Л. Леонтьева (Щеглова) Чехов пишет ему дружелюбное письмо, содержащее и терпеливые разъяснения, и иронические пассажи: «Понять, что Вы имеете в виду какую-либо мудрёную, высшую нравственность, я не могу, так как нет ни низших, ни высших, ни средних нравственностей, а есть только одна, а именно та, которая дала нам во время оно Иисуса Христа и которая теперь мне, Вам и Баранцевичу мешает красть, оскорблять, лгать и проч. Я же во всю мою жизнь, если верить покою своей совести, ни словом, ни делом, ни помышлением, ни в рассказах, ни в водевилях не пожелал жены ближнего моего, ни раба его, ни вола его, ни всякого скота его, не крал, не лицемерил, не льстил сильным и не искал у них, не шантажировал и не жил на содержании. Правда, в лености житие мое иждих, без ума смеялся, объедохся, опихся, блудил, но ведь всё это личное и всё это не лишает меня права думать, что по части нравственности я ни плюсами, ни минусами не выделяюсь из ряда обыкновенного» (П IV, 44).

Иные чувства одолевают писателя после первого представления «Чайки». Чехов пишет, что перестал читать газеты, чтобы не наткнуться на очередной отзыв о пьесе и спектакле, а получая сочувственные профессиональные и читательские отклики о «Чайке», он словно боится поверить в свой успех, считая пришедшие отклики лишь слабыми словами утешения. Особенно остро переживает Чехов реакцию «пишущей братии» на его пьесу: «Я теперь покоен, настроение у меня обычное, но всё же я не могу забыть того, что было, как не мог бы забыть, если бы, например, меня ударили» (П VI, 251).

Во многом отношение Чехова к современной литературной и театральной критике напоминает его отношение к газетам и газетчикам: от брезгливости и равнодушия до жёсткого неприятия.

В его пассажах звучат мотивы, определяющие и критику, и журналистику эпохи: низменность устремлений, отсутствие выверенной нравственной позиции, продажность, эстетическая глухота.

В сознании Чехова постоянно сосуществовали в их противоречивой сложности писательская деятельность и ремесло газетного литератора. Эта тонкая диалектика была связана многими нитями психологии чеховского творчества: огромная тяга и интерес к труду писателя, постоянные сомнения в его целесообразности и результате, ощущение репортёрского начала как в творческом процессе, так и в художественном воплощении замыслов. Раздражающим фактором являлся контекст, сопровождающий Чехова и связанный с влияниями «мелкой прессы», стремлением к дистанцированию от неё, а также с неприятием утвердившихся в 1880-е — 1900-е годы способов ведения полемики в литературной и театральной критике.

Эти диалектические противоречия, если судить по эпистолярным высказываниям, прошли у Чехова несколько стадий. Конец 1870-х — начало 1880-х годов — это мысль о репортёрском начале его деятельности, о репортёрстве как способе создания текстов и — шире — как основе творческой психологии. Себя он причисляет к писателям «малой прессы», и это очень важное, качественное определение его литературной деятельности. В середине 1880-х годов отношение к себе как к писателю у Чехова меняется: появляются сомнения в нужности той творческой стези, на которой он оказался. Чеховская мысль колеблется от уверенности в поверхностном характере своих рассказов, в их минутной значимости для читателя к надежде на то, что этот род деятельности даёт необходимые средства к существованию, а значит, его тексты кому-то необходимы. Письма Григоровичу 1886 года можно считать переломными для творческого сознания Чехова, который боится поверить, но всё-таки верит тем оценкам, которые он получил от уважаемого литератора. Проходит совсем немного времени, и Чехов, пусть с долей самоиронии, размышляет о тяготах жизни великого писателя. Он словно боится поверить в сам факт причисления его к сонму великих. Его радуют возрастающие тиражи его книг, появление денег, известность и слава. Конечно, все эти рассуждения помещены в контекст насмешек над самим собой, семантика «великости» тут же снимается её снижением, появляются любимые чеховские контрасты. Он пишет, что пожинает лавры известности, но аргументирует этот тезис тем, что в буфетах его угощают бутербродами, а портной купил его книгу.

Постепенно известность становится важной и весьма обременительной частью жизни писателя: «Надо Вам сказать, что в Петербурге я теперь самый модный писатель. Это видно из газет и журналов, которые в конце 1886 года занимались мной,

трепали на все лады моё имя и превозносили меня паче заслуг. Следствием такого роста моей литературной репутации является изобилие заказов и приглашений, а вслед за ними — усиленный труд и утомление. Работа у меня нервная, волнующая, требующая напряжения... Она публична и ответственна, что делает её вдвое тяжкой... Каждый газетный отзыв обо мне волнует и меня и мою семью...» (П II, 16). Слава, известность оборачиваются, с точки зрения Чехова, другой своей стороной: в знаменитых людях не хотят видеть «обыкновенных смертных».

Осознание Чеховым своей литературной значимости воплотилось в советы пишущим, рассуждения о назначении и функциях художественной литературы, когда формируется собственное творческое кредо. Размышления Чехова на эти темы становятся всё более определёнными, облекаются в афористические высказывания: «Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле. Её назначение — правда безусловная и честная. Суживать её функции такую специальностью, как добывание “зёрен”, так же для неё смертельно, как если бы Вы заставили Левитана рисовать дерево, приказав ему не трогать грязной коры и пожелтевшей листвы. Я согласен, “зерно” — хорошая штука, но ведь литератор не кондитер, не косметик, не увеселитель; он человек обязанный, законтрактованный сознанием своего долга и совестью; взявшись за гуж, он не должен говорить, что не дюж, и, как ему ни жутко, он обязан бороться свою брезгливость, мараť своё воображение грязью жизни...» (П II, 11–12).

Чехов остаётся в плену своей убеждённости в репортёрстве как составляющей его литературного творчества. Он считает, что литератор «то же, что и всякий простой корреспондент. Что бы Вы сказали, если бы корреспондент из чувства брезгливости или из желания доставить удовольствие читателям описывал бы одних только честных городских голов, возвышенных барынь и добродетельных железнодорожников?» (П II, 12). В аналогии между репортёром и писателем, с точки зрения Чехова, может не быть ничего плохого. В какие-то моменты репортёрский ореол его ранней прозы становится предметом гордости писателя: «я начинаю чувствовать за собой одну заслугу: я единственный, не печатавший в толстых журналах, писавший газетную дрянь, завоевал внимание вислоухих критиков — такого примера ещё не было» (П II, 13).

Однако чаще газетный контекст, в который помещались рассказы, раздражает Чехова, особенно когда выясняется, что публикация в толстом журнале была бы гораздо доходнее: «Я себя обкрадываю, работая в газетах... За “Беглеца” получил я 40 р., а в толстом журнале мне дали бы за ½ печатного листа...» (П II, 128). Тема газетного контекста не оставляет Чехова, и однажды он напишет:

«Относительно сотрудничества в газетах и иллюстрациях я вполне согласен с Вами. Не всё ли равно, поёт ли соловей на большом дереве или в кусте? Требование, чтобы талантливые люди работали *только* в толстых журналах, мелочно, пахивает чиновником и вредно, как все предрассудки. Этот предрассудок глуп и смешон» (П II, 177).

Толстые журналы виделись Чехову чужим полем: «Во всех наших толстых журналах царит кружковая, партийная скука. Душно! Не люблю я за это толстые журналы, и не соблазняет меня работа в них» (П II, 183). В октябре 1888 года Чехов сообщает Григоровичу: «В малой прессе я не работаю уж с Нового года. Свои мелкие рассказы я печатаю в “Новом времени”, а что покрупнее, отдаю в “Северный вестник”, где мне платят 150 р. за лист. Из “Нового времени” я не уйду, потому что привязан к Суворину, к тому же ведь “Новое время” не малая пресса» (П III, 17).

Репортёрство как составляющая его литературного творчества мнилось Чехову на протяжении всей его жизни. Сам он считал такое свойство своего письма угрозой быстрого забвения. Репортёров по духу, поведению, мирозерцанию он видел в плохих критиках и писателях. И всё же репортёрство он считал своим делом, своего рода неизбежной творческой метой. Предметом его гордости было преодоление репортёрства, уход от него, категорическое дистанцирование. В эти периоды он соотносил себя с когортой «великих», хотя сопровождал эти мысли насмешкой и самоиронией.

Мысли о репортёрстве как стиле письма, как опыте проживания в литературе, как результате писательских просчётов и неудач не давали покоя Чехову даже в минуты очевидной славы. Письма убеждают нас в том, что болезненная уверенность в своей принадлежности к «малой прессе», к непривлекательному для него сообществу газетчиков мучила Чехова до конца жизни.

ЛИТЕРАТУРА

Белунова Н. И. Дружеские письма творческой интеллигенции конца XIX — нач. XX в. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2000. 137 с.

Буняева М. В. Особенности чеховского эпистолярного дискурса // Сев.-Кавказ. психолог. вестник. 2010. № 8/1. С. 51–54.

Елина Е. Г. Журналистика и журналисты в рассказах А. П. Чехова // Изв. Саратов. ун-та. Новая сер. Филология. Журналистика. 2020. Т. 20. Вып. 4. С. 446.

Катаев В. Б. Проза Чехова. Проблемы интерпретации. М.: Изд-во МГУ, 1979. 326 с.

Невзглядова Е. Письма Чехова // Звезда. 2016. № 7. С. 231–241.

Скафтымов А. П. О повестях Чехова «Палата № 6» и «Моя жизнь» // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М.: Худож. лит., 1972. С. 399–400.

Сухих И. Н. Проблемы поэтики Чехова. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1987. 180 с.

Хрулёв В. П. А. П. Чехов: личность и философия творчества (на материале писем) // Бельские просторы. 2019. № 1. URL: <http://xn--80alhdjhdcxhy5hl.xn--p1ai/content/p-chehov-lichnost-i-filosofiya-tvorchestva> (дата обращения: 18.01.2021); № 2. URL: <http://xn--80alhdjhdcxhy5hl.xn--p1ai/content/p-chehov-lichnost-i-filosofiya-tvorchestva> (дата обращения: 18.01.2021).

Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука. 1971. 291 с.



ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКИ А. П. ЧЕХОВА

Аннотация. В статье исследуются особенности поэтики литературно-критических текстов А. П. Чехова. Рассматриваются такие аспекты литературной критики автора, как жанровое своеобразие, композиция и структура текстов, соотношение логического и художественно-образного начал, специфика литературно-критической стратегии интерпретации художественного текста, черты индивидуально-авторского стиля. Аналитические наблюдения сопровождаются богатым иллюстративным материалом. Автор статьи приходит к выводу, что исследование черт поэтики литературной критики А. П. Чехова позволяет обогатить представление о мировоззрении писателя, его литературно-общественных взглядах, авторской картине мира.

Ключевые слова: А. П. Чехов, поэтика, литературная критика, рецензия, критическая статья.

USANOVA, I. A.

THE POETICS OF A. P. CHEKHOV'S LITERARY CRITICISM

Abstract. The article deals with the features of the poetics of A. P. Chekhov's literary criticism. The aspects of the author's literary criticism such as genre originality, the composition and the structure of texts, the correlation of the logical and the artistic components, the specificity of the literary of the critical strategy of the interpretation of the literary text, the traits of individual author's style are considered. The analytical observations are accompanied by the rich illustrative material. The author of the article concludes that study of the traits of poetics of A. P. Chekhov's literary criticism allows to enrich our understanding of the writer's worldview, his literary and social views, individual author's view of the world.

Keyword: A. P. Chekhov, poetics, literary criticism, review, critical article.

История изучения литературно-критического наследия русских классиков достаточно богата, однако работ, освещающих черты поэтики литературно-критических текстов, не так много. Вместе с тем выявление и описание специфических особенностей литературно-критической стратегии интерпретации своего или чужого художественного текста тем или иным писателем позволяет уточнить представления о его мировоззрении, литературно-общественных взглядах, индивидуально-авторской картине мира.

По определению В. Н. Крылова, поэтика критики — это «раздел теории критики о принципах и приёмах интерпретации и оценки художественного произведения и сопряжённой с ним действительности, о соотношении и взаимодействии логико-аналитических и художественных элементов критического произведения, о совокупности приёмов воздействия на читателя, о жанрово-композиционной структуре литературно-критических текстов»¹. Охарактеризуем указанные аспекты содержания и формы литературной критики А. П. Чехова.

Чехов неоднократно высказывался о высоком значении критики в движении литературного процесса, формировании творческого «я» молодых писателей. «Одиночество в творчестве тяжёлая штука. Лучше плохая критика, чем ничего», — писал он брату Александру в 1886 году (П I, 242). «В литературу заползают шулера, но, как ни думайте, лучшей полиции не изобретёте для литературы, как критика и собственная совесть авторов» (М. В. Киселёвой, 1887) (П II, 12).

Однако состоянием современной литературной критики в России Чехов не был удовлетворён. Скабичевский, Протопопов, Татищев, Михневич, Буренин, Житель, выступавшие в роли критиков в чеховскую эпоху, не могут считаться писателем, удовлетворить потребности литературы в дельной, глубокой и умной критике. Писатель отмечал в них отсутствие принципиальных убеждений, объективности в оценке как именитых, так и начинающих авторов, недоброжелательное отношение к ним. «После чтения Протопопова, Жителя, Буренина и прочих судей человечества у меня всегда остаётся во рту вкус ржавчины. Стасов обозвал Жителя клопом. Ведь это не критика, не мировоззрение, а ненависть, животная, ненасытная злоба. Зачем Скабичевский ругается? Зачем этот тон, точно судят они не о художниках и писателях, а об арестантах?» — негодовал Чехов (П V, 173).

Такие критики, по мнению писателя (как вспоминал М. Горький), «похожи на слепней, которые мешают лошади пахать землю»². «Будь у нас критика, тогда бы я знал <...>, что для людей, посвятивших себя изучению жизни, я так же нужен, как для астронома звезда» (П III, 98), — писал Чехов А. С. Суворину.

Себя писатель настоящим критиком тоже не считал, никогда не выступал в роли профессионального критика, специальных статей, рецензий и других текстов в привычных литературно-критических жанрах не писал. Не раз в письменных высказываниях Чехова

¹ Крылов В. Н. Поэтика литературно-критического текста как предмет научного изучения // Учёные записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2007. № 2 (149). С. 111.

² М. Горький и А. П. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания: Сб. мат.-лов. М.: Гослитиздат, 1951. С. 158.

встречается невысокая оценка своих способностей в качестве критика. Так, в письме к Н. А. Лейкину читаем: «Простите эту бессвязную критику. Не умею я критиковать» (П III, 13). Или в письме к С. П. Дягилеву: «Конечно, я не критик и, пожалуй, критический отдел редактировал бы неважно» (П XI, 234).

Между тем не вызывает сомнений тот факт, что Чехову принадлежат многочисленные глубокие критические оценки как литературного творчества современников, так и собственных художественных текстов. Такие высказывания Чехова могут по праву считаться образцом писательской критики, — по определению В. В. Прозорова, «критики в её общем значении» («образно-публицистические отклики на современную литературную жизнь в принадлежащих писателю художественных текстах»), в отличие от «собственно литературной критики», выраженной в традиционных формах (статьях, рецензиях, критических обзорах)³.

Большинство литературно-критических откликов Чехова представлены в его письмах. В переписке с самыми разнообразными адресатами — начинающими писателями или более опытными собратьями по перу, издателями или редакторами, связанными с автором близкими дружескими и родственными отношениями или знакомыми лишь поверхностно, — Чехов часто обращается к вопросам литературного творчества.

Эпистолярное наследие писателя глубоко своеобразно. Использование жанра письма в литературно-критических целях позволяет организовать более близкие, доверительные, интимные отношения между критиком и автором литературного текста, который подлежит оценке. В общении со многими адресатами, как справедливо отмечает М. В. Буняева, Чехов намеренно и весьма искусно совмещает формальные и неформальные составляющие письма с помощью целого ряда стилистических приёмов: «соединением в одном письме деловых, дружеских, эстетических и других моментов. Чехов стремится ввести своих корреспондентов в плоскость дружеского неформального общения. Что же касается деловой части переписки, то она насыщается и интимно-дружескими, игровыми, очень часто юмористическими, шутивными коннотациями»⁴. Именно жанровой природой литературной критики Чехова преимущественно продиктованы многие особенности поэтики его высказываний: стратегия критической оценки, структура текста, специфика авторской позиции, стилевые черты и т. д.

Значительную группу писем, имеющих литературно-критическую составляющую, представляет собой переписка с

³ Прозоров В. В. Другая реальность: Очерки о жизни в литературе. Саратов: Лицей, 2005. 206 с.

⁴ Буняева М. В. Особенности чеховского эпистолярного дискурса // Северо-Кавказский психологический вестник. 2010. № 8/1. С. 52.

молодыми писателями, делающими первые шаги на творческом поприще. В подавляющем большинстве случаев Чехов, оценивая произведения начинающего литератора, весьма доброжелателен и чуток, настроен на конструктивный диалог с адресатом, стремится помочь ему, дать квалифицированную оценку его творению. К молодым начинающим писателям Чехов, по словам А. И. Куприна, «был неизменно участлив, внимателен и ласков. Никто от него не уходил подавленным его огромным талантом и собственной малозначительностью. Никому никогда не сказал он: “Делайте, как я, смотрите, как я поступаю”. Если кто-нибудь в отчаянии жаловался ему: “Разве стоит писать, если на всю жизнь останешься “нашим молодым” и “подающим надежды”, — он отвечал спокойно и серьёзно: “не всем же, батенька, писать, как Толстой...” К тем из писателей, с которыми у него возникала хоть какая-нибудь духовная связь, он всегда относился бережно и внимательно»⁵.

Характеристику произведения Чехов традиционно начинает с описания удачных сторон. Он не скупится на похвалу в оценках, всегда отмечая сильные стороны произведения или писательской манеры автора.

Н. А. Лейкину: «Главное Ваше достоинство в больших вещах — отсутствие претензий и великолепный разговорный язык <...> Ещё одно достоинство: чем проще фабула, тем лучше, а Ваши фабулы просты, жизненны и не вычурны» (П II, 270); «Издание хорошее, рисунки очень приличные и добросовестные. Рассказы подобраны так, как нужно. Именно такие рассказы мне наиболее симпатичны у Вас» (П III, 12).

М. Горькому: «Вы художник, умный человек, Вы чувствуете превосходно, Вы пластичны, т. е. когда изображаете вещь, то видите её и ощупываете руками. Это настоящее искусство» (П VII, 352); «В своих рассказах Вы вполне художник, притом интеллигентный по-настоящему. Вам менее всего присуща именно грубость, Вы умны и чувствуете тонко и изящно <...> виден художник, прошедший очень хорошую школу» (П VIII, 11).

Останавливается Чехов и на тех аспектах произведений, которые, по его мнению, нуждаются в корректировке, неизменно делая это тактично и деликатно.

М. Горькому: «У Вас, по моему мнению, нет сдержанности. Вы как зритель в театре, который выражает свои восторги так несдержанно, что мешает слушать себе и другим. Особенно эта несдержанность чувствуется в описаниях природы, которыми Вы прерываете диалоги» (П VII, 352); «Единственный недостаток — нет сдержанности, нет грации. Когда на какое-нибудь определенное действие человек затрачивает наименьшее количество движений, то это грация. В Ваших же затратах чувствуется излишество» (П VIII, 11).

⁵ Куприн А. И. Памяти Чехова // А. П. Чехов в воспоминаниях. М.: Худож. лит., 1960. С. 560–562.

Часто критические фрагменты в письмах облечены в форму вопросов к автору. В письме к Ал. П. Чехову: «Где это ты видел супругов, которые у тебя в рассказе обедают и говорят о рефератах <...> и где под луной есть такие рефераты?» (П I, 229). Критические замечания могут принимать форму советов и наставлений. В письме к Н. А. Лейкину: «На Вашем месте я написал бы маленький роман из купеческой жизни во вкусе Островского; описал бы обыкновенную любовь и семейную жизнь без злодеев и ангелов, без адвокатов и дьяволиц; взял бы сюжетом жизнь ровную, гладкую, обыкновенную, какова она есть на самом деле, и изобразил бы “купеческое счастье”, как Помяловский изобразил мещанское» (П II, 269). В письме к М. Горькому: «Читая корректуру, вычёркивайте, где можно, определения существительных и глаголов. У Вас так много определений, что вниманию читателя трудно разобраться и оно утомляется» (П VIII, 258).

Очевидно, что Чехов, давая оценку слабым сторонам анализируемого произведения, не настаивает на своей позиции жёстко и непримиримо (что не исключает его принципиальности в эстетических вопросах). Зачастую после характеристики недостатков текста адресата он «снижает градус» серьёзности своей критики, подчёркивая свой непрофессионализм как критика, как бы ощущая неловкость за «отповедь» автору.

Ал. П. Чехову: «Пишу это тебе как читатель, имеющий определённый вкус. Пишу потому также, чтобы ты, пиша, не чувствовал себя одиноким» (П I, 242).

И. Л. Леонтьеву (Щеглову): «Видите, каким я моралистом становлюсь!» (П III, 157).

Л. А. Авиловой: «Простите за сии наставления. Иногда приходит желание напустить на себя важность и прочесть нотацию» (П VI, 25).

Чехов вообще неоднократно отмечал, что не любит писать о недостатках. «Говорить теперь о недостатках? Но это не так легко. Говорить о недостатках таланта — это всё равно, что говорить о недостатках большого дерева, которое растёт в саду; тут ведь главным образом дело не в самом дереве, а во вкусах того, кто смотрит на дерево. Не так ли?» (П VII, 352), — писал он М. Горькому.

При этом Чехов не стремится нивелировать свои критические замечания, высказывает их вполне определённо. Н. А. Лейкину: «Главный недостаток — Вы любите повторяться, и в каждой большой вещи Пантелеи и Катерины так много говорят об одном и том же, что читатель несколько утомляется» (П II, 269). Высказывая критическую оценку, Чехов всегда показывает свою заинтересованность, равнодушное отношение к обсуждаемому произведению и его автору, всегда находится «на стороне» своего адресата: «Ах, Лидия Алексеевна, с каким удовольствием я прочитал Ваши “Забывшие письма”. Это хорошая, умная, изящная вещь. Это

маленькая, куца вещь, но в ней пропасть искусства и таланта, и я не понимаю, почему Вы не продолжаете именно в этом роде» (П VII, 93). Авторская позиция выражается в данном случае при помощи междометий, прямой оценки собственного впечатления, ярких оценочных характеристик с положительной коннотацией.

Характеризуя объекты внимания Чехова-критика — те стороны анализируемого произведения, которые подлежат наиболее обстоятельному комментированию, — можно отметить ряд наиболее часто привлекающих его внимание аспектов содержания и формы художественных текстов:

- 1) образы персонажей;
- 2) композиция произведения;
- 3) стилевые и языковые особенности текста;
- 4) реалистическая манера изображения действительности;
- 5) авторская позиция.

Советы и рекомендации Чехова, даваемые в указанных тематических направлениях, объединены ключевым его требованием к литературному произведению, во многом иллюстрирующим его собственное писательское кредо, — предельная достоверность изображаемой действительности, жизнеподобие, объективность (см. письмо к М. В. Киселёвой: «Художественная литература потому и называется художественной, что рисует жизнь такую, какова она есть на самом деле» — П II, 11).

Хрестоматийно известна тяга Чехова к лаконичной манере письма. Это стремление проявилось и в его литературно-критических письмах. Так, в письме к Л. А. Авиловой он даёт отдельными штрихами тезисную, сжатую характеристику основных компонентов её рассказа: «Рассказ хорош, даже очень, но будь я автором его или редактором, я обязательно посидел бы над ним день-другой. Во-первых, архитектура <...> Начинать надо прямо со слов: “Он подошёл к окну”... и проч. Затем герой и Соня должны беседовать не в коридоре, а на Невском, и разговор их надо передавать с середины, дабы читатель думал, что они уже давно разговаривают. И т. д. Во-вторых, то, что есть Дуня, должно быть мужчиною. В-третьих, о Соне нужно побольше сказать... В-четвёртых, нет надобности, чтобы герои были студентами и репетиторами, — это старо. Сделайте героя чиновником из департамента окладных сборов, а Дуню офицером, что ли... Барышкина — фамилия некрасивая. “Вернулся” — название изысканное...» (П IV, 359).

При этом ряд писем Чехова к молодым писателям представляет собой развёрнутую, подробную и многоаспектную характеристику их произведений, своего рода расширенную рецензию. Таково, например, письмо к И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 22 февраля 1888 года. В подобных случаях Чехов часто прибегает к приёму сопоставления молодого таланта с его ближайшими предшественниками, тем самым

вписывая его в современный литературный процесс: «Прежде всего мне кажется, что Вас нельзя сравнивать ни с Гоголем, ни с Толстым, ни с Достоевским, как это делают все Ваши рецензенты. Вы писака sui generis и самостоятельны, как орёл в поднебесье. Если сравнения необходимы, то я скорее всего сравнил бы Вас с Помяловским постольку, поскольку он и Вы — мещанские писатели» (П II, 204). Кроме того, приём сопоставления может быть использован писателем и при «ранжировании» различных произведений автора, для иллюстрации его творческих удач или, наоборот, промахов (И. Л. Леонтьеву (Щеглову), Н. А. Лейкину).

Стилистически письма Чехова к молодым писателям характеризуются задорным и шутивным тоном, яркой образностью. К. С. Станиславский так характеризовал ключевые приёмы, используемые Чеховым в письмах: «Блестят, точно весело мигающие звёзды на ночном горизонте, остроумные словечки, смешные сравнения, уморительные характеристики. Нередко дело доходит до дурачества, до анекдота и шуток прирождённого, неунывающего весельчака и юмориста, который жил в душе Антоши Чехонте»⁶. Неожиданные, подчас парадоксальные сравнения и метафоры, которые Чехов применяет для характеристики эстетических явлений, заимствуются им из самых разных сфер: гастрономической, любовной, военной. Вот лишь некоторые примеры.

А. С. Суворину: «Одoleваю “Семью Поланецких” Сенкевича. Это польская творожная пасха с шафраном. Если к Полю Бурже прибавить Потапенку, попрыскав варшавским одеколоном и разделить на два, то получится Сенкевич» (П VI, 53); «Разве Короленко, Надсон и все нынешние драматурги не лимонад?» (П V, 132).

И. Л. Леонтьеву (Щеглову): «Занимайтесь беллетристикой. Она ваша законная жена, а театр — это напудренная любовница»; «Середина занята драматургами, а беллетристам таким как я, Вы, Маслов, Короленко, Баранцевич и Альбов, т. е. литературным штаб-офицерам, не к лицу вести борьбу за существование с обер-офицерами драматическими. Беллетрист должен идти в толпу драматургов-специалистов или генералом, или же никак» (П III, 157).

Использование этих разноплановых образов, неожиданно появляющихся в контексте литературно-критического высказывания, создаёт комический эффект. Однако при этом само высказывание не теряет оценочной конкретики и глубины, а лишь приобретает остроту и яркость.

Литературно-критические высказывания А. П. Чехова, представленные в его письмах к собратьям по перу, синтезируют глубину и точность оценочных характеристик с оригинальностью стиливого воплощения, уравновешивая предметно-логическое и

⁶ Станиславский К. С. А. П. Чехов в Художественном театре (Воспоминания) // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 414.

эмоционально-экспрессивное начала чеховской критики. Критерии, на которые опирался Чехов в литературно-критической оценке: истинный талант, цельность замысла, достоверность изображения действительности, высокая образованность и культура автора, — составляют основу его литературной эстетики. Глубина и точность литературно-критических оценок Чехова, высказанных в его переписке, сделали его творчество заметным явлением в истории русской писательской критики XIX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1960. 834 с.

А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. 734 с.

Буняева М. В. Особенности чеховского эпистолярного дискурса // Северо-Кавказский психологический вестник. 2010. № 8/1. С. 51–54.

Крылов В. Н. Поэтика литературно-критического текста как предмет научного изучения // Учёные записки Казанского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2007. № 2 (149). С. 110–123.

М. Горький и А. П. Чехов. Переписка. Статьи. Высказывания: Сб. мат-лов. М.: Гослитиздат, 1951. 288 с.

Прозоров В. В. Другая реальность: Очерки о жизни в литературе. Саратов: Лицей, 2005. 206 с.



«ОПРОВЕРЖЕНИЕ НА КРИТИКИ» В ПИСЬМАХ
А. П. ЧЕХОВА



Аннотация. Пушкин положил начало традиции, задал тон публичного опровержения критических нападок на свои произведения в неопубликованной болдинской статье, заметках, озаглавленных пушкинистами словами самого поэта «Опровержение на критики». Эта пушкинская формула стала точным жанровым обозначением откликов писателя на «литературные обвинения». Рецепция Чеховым отзывов критиков содержится исключительно в его огромном непубличном эпистолярии, в отличие от многочисленных заметок, «возражений» Пушкина. В письмах Чехова просматриваются черты литературно-критического жанра «опровержения на критики»: иронический полемический тон оценок личности и выступлений критиков, самоанализ собственного творчества в развитии, определение места писателя в литературной жизни, газетно-журнальном контексте, комические фразеологизмы.

Ключевые слова: Пушкин и Чехов, литературно-критический жанр, «опровержение на критики», эпистолярный, литературная репутация.



KHVOSTOVA, O. A.

**REBUTTAL TO THE CRITICISM IN A. P. CHEKHOV'S
LETTERS**

Abstract. Pushkin created a tradition, set the tone for a public rebuttal of critical attacks on one's literary works in an unpublished article of the Boldino period. Quoting the poet's own words Pushkin scholars gave those notes a title *Rebuttal to the criticism*. This Pushkin formula became an accurate genre description of a writer's feedback on *literary accusations*. Chekhov's perception of critics' reviews can be found exclusively in a large number of his private papers unlike numerous Pushkin's notes, *objections*. In Chekhov's correspondence some features of such a literary-critical genre as *rebuttal to the criticism* can be identified: ironic polemical tone of critics' personality and statement assessment, self-examination of his own work evolution, defining the writer's place in a literary life, newspaper and journal context, comic catch-phrases.

Keywords: Pushkin and Chekhov, literary-critical genre, *rebuttal to the criticism*, epistolary, literary reputation.

Заглавие пушкинской статьи определило важнейшую проблему писательской личности на литературно-общественном фоне: как писатель и драматург воспринимает критику в адрес своих произведений и лично в свой адрес? Какие психологические



особенности характеризуют этот процесс восприятия? Помогают ли ему критические оценки в творчестве или, наоборот, разочаровывают своей бесплодностью и злопыхательством? Мешают ли обрести своего читателя или своё направление? Критические стрелы — несут ли подлинно эстетический опыт беспристрастного прочтения или отравлены ядом политического заказа, общественной борьбы, литературной зависти, продажности? Взрачивают ли молодой талант или низвергают с достигнутых пьедесталов? Подчёркивают принадлежность к традиции или грозят разрывом с ней? В постоянных ответах на эти вопросы вырабатывается литературная репутация, закаляется талант, усиливается убеждённость в своём художественном мастерстве.

В болдинскую осень 1830 года Пушкиным были подготовлены тематически связанные и предположительно предназначенные для публикации в «Литературной газете» два литературно-критических цикла статей: «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений» и «Опровержение на критики и замечания на собственные сочинения», в которых «особое значение имел новый для Пушкина вид журнальной прозы — острый автокомментарий к собственным произведениям и к их литературной судьбе»¹. Пушкин разделял «нелитературные» и «литературные» обвинения в свой адрес и считал, что отвечать на них надо по отдельности. Эти материалы были изданы частично при его жизни, а затем печатались разрозненно. «Опровержение на критики» — условное заглавие статьи, которое впервые дали ей пушкинисты в полном академическом собрании сочинений Пушкина², воспользовавшись словами поэта из первой редакции его введения к статье: «Нынче в несносные часы карантинного заключения, не имея с собою ни книг, ни товарища, вздумал я для препровождения времени писать опровержение на все критики, которые мог только припомнить, и собственные замечания на собственные же сочинения»³.

Пушкинская формула «опровержение на критики» (или возражения критикам) стала жанровым обозначением, касающимся собственно «литературных обвинений», получила общее употребление для анализа полемических откликов писателя на критику своих произведений. Почти у каждого автора найдутся заметки в статьях или письмах, в которых отражена история его отношения к критическим высказываниям о нём. И А. П. Чехов тут не является исключением.

¹ Оксман Ю. Г. Пушкин — литературный критик и публицист // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Критика и публицистика. М.: ГИХЛ, 1962. С. 451.

² Пушкин А. С. <Опровержение на критики> // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 143.

³ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. С. 553.

Но Пушкин положил начало традиции и задал тон публичного опровержения критических нападок, теоретически их систематизировал, и для него это значило не только безусловное отрицание: «Чистосердечно признаюсь, что похвалы трогали меня как явные и вероятно искренние знаки благосклонности и дружелюбия. Читая разборы самые неприязненные, смею сказать, что всегда старался войти в образ мыслей моего критика и следовать за его суждениями, не опровергая оных с самолюбивым нетерпением, но желая с ними согласиться со всевозможным авторским себяотвержением. К несчастью замечал я, что по большей части мы друг друга не понимали. Что касается до критических статей, написанных с одною целью оскорбить меня каким бы то ни было образом, скажу только, что они очень сердили меня...»⁴ Приведённые слова являются значимыми для различения разного типа отношений автора к критике, в том числе эмоциональных реакций. Итак, Пушкин выделяет «знаки благосклонности и дружелюбия», «неприязненные» разборы и откровенно оскорбительные нападки.

Свободная жанровая форма заметок в составе «Опровержений на критики» как единого замысла тяготеет «к синтезу»⁵, содержит элементы биографии, авторецензии, антикритики, эссе. В них соединяются прошлое и настоящее, эмоциональные отклики на самые животрепещущие явления современности и большие исторические обобщения. В целом обзор творческого пути от юности к зрелости («Вот уже 16 лет, как я печатаю...») коррелирует с этапами критической рецепции: внимание, благосклонность к первым романтическим опытам, затем, после перерыва, «неприязненные статьи» по поводу «Евгения Онегина», озлобленность журналов в отношении «Бориса Годунова». Осознание автором своего творчества зачастую не совпадает с восприятием критики.

Чехов не сразу завоевал репутацию одного из лучших писателей России конца XIX — начала XX века. Это можно увидеть, подняв огромный пласт литературно-театральных критических выступлений. Рецепция Чеховым отзывов современников содержится в его огромной эпистолярной затронутой в примечаниях к полному собранию сочинений и писем в 30 томах, периодически об этом размышляли напрямую или попутно многие чеховеды. Наша задача предельно скромнее — более или менее целостно представить отдельные суждения Чехова (не претендуя на полноту охвата материала), опровергающие мнения критиков, тональность восприятия нападок, сомнения, досаду, тоску, резкость, комические несогласия, логику мысли писателя, вырабатывающего для себя

⁴ Пушкин А. С. Опровержение на критики и замечания на собственные сочинения // Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. С. 342.

⁵ Цветкова Н. В. Заметки Пушкина <<Опровержение на критики>> // Проблемы современного пушкиноведения: Межвуз. сб. науч. тр. Псков: 1991. С. 117.

художественные принципы изображения и оценки, общественную позицию и авторское самосознание. Так как письма всегда имеют адресата, то само «опровержение на критики» диктуется личностью корреспондента как читателя обращённого к нему текста. Отсюда разная степень откровенности, и, в отличие от Пушкина, чеховские признания не предназначались для публикации. Пушкин тем не менее так же свободен, как и Чехов, в выражении иронического отношения и к себе, и к критикам.

Первое внимание критиков к себе Чехов зафиксировал в письме к брату Александру: «Становлюсь популярным и уже читал на себя критики» (между 3 и 6 февраля 1883, Москва. — П I, 52). После выхода первой книги «Сказки Мельпомены. Шесть рассказов А. Чехонте» молодой писатель пишет Н. А. Лейкину: «Не знаю, что творится теперь с моей книгой... Говорят, хвалили её в “Новом времени”, в “Театральном мире”... Ничего не читаю, кроме московских газет, ни за чем не слежу... Такая досада!» (23 августа 1884, Воскресенск. — П I, 123).

В 1885–1887 годах Чехов сотрудничал в «Осколках», «Будильнике», «Сверчке», «Новом времени», «Петербургской газете». 18 января 1886 года он писал В. В. Билибину шутивно и насторожённо: «Радуюсь, что мои штуки в “Пет<ербургской> газ<ете>” нравятся Вам, но аллах керим! своими акафистами вы все окончательно испортили мою механику. Прежде, когда я не знал, что меня читают и судят, я писал безмятежно, словно блины ел; теперь же пишу и боюсь...» (П I, 184).

Чехова заметил Д. В. Григорович: «Григоровичем польщён. Это единственный человек, который оценил меня!!» (В. В. Билибину, 14 февраля 1886, Москва. — П I, 196). Молодой автор воспринимает отзыв самокритично, не согласен со словами почтенного писателя, что «талант и свежесть всё одолеют» (П III, 132). В письме к А. С. Суворину Чехов напоминает: «Кроме изобилия материала и таланта, нужно ещё кое-что, не менее важное. Нужна возмужалость — это раз; во-вторых, необходимо чувство личной свободы, а это чувство стало разгораться во мне только недавно» (7 января 1889, Москва. — П III, 132).

Эти слова Чехова созвучны с признаниями Пушкина в «Опровержении на критики». В своё время критика была не вполне готова к быстрому творческому возмужанию поэта: «По привычке полагали меня всё ещё очень молодым человеком. Первые неприязненные статьи, помнится, стали появляться по напечатанию четвёртой и пятой песни “Евгения Онегина”...»⁶ Чехов говорит о «чувстве личной свободы» — это вообще, как известно, доминанта пушкинского понимания творчества («Разговор книгопродавца с поэтом» и другие произведения).

⁶ Пушкин А. С. Опровержение на критики и замечания на собственные сочинения. С. 344.

Молодой писатель получает «лестный отзыв» от А. С. Суворина, крупного деятеля журналистики и театра. В письме к нему Чехов благодарит: «Как освежающе и даже вдохновляюще подействовало на моё авторство любезное внимание такого опытного и талантливового человека, как Вы, можете судить сами...» (21 февраля 1886, Москва. — П I, 202).

В мае 1886 года выходит сборник «Пёстрые рассказы». Автор сталкивается с первым критическим ударом (о самоубийстве молодого таланта) из «Северного вестника»: «...вышла моя книга. О ней говорили все газеты и журналы. Самую ядовитую ругань написал Н. Михайловский в июньской книжке “Северного вестника” (в отделе “Новые книги”))» (Е. К. Сахаровой, 28 июля 1886, Бабкино. — П I, 253). Чехов ошибался: автором этого неподписанного отзыва, который запомнился ему на всю жизнь, был А. М. Скабичевский.

На «Пёстрые рассказы» обращают внимание и другие издания. Чехов испытывает неловкость, когда его ставят выше В. Г. Короленко: «В Питере я становлюсь модным, как Нана (парижская куртизанка из одноимённого романа Э. Золя. — О. Х.). В то время, когда серьёзного Короленко едва знают редакторы, мою дребедень читает весь Питер. Даже сенатор Голубев читает... Для меня это лестно, но моё литературное чувство оскорблено...» (М. В. Киселёвой, 13 декабря 1886, Москва. — П I, 278). О преимущественной художественности Чехова перед Короленко писал Л. Е. Оболенский в журнале «Русское богатство» (статья «Чехов и Короленко», 1886, № 12).

Чехов пытается выработать своё отношение к критическим высказываниям и сам себе напоминает о *литературном этикете* в письме к писательнице М. В. Киселёвой 14 января 1887 года: «Каждую критическую статью, даже ругательно-несправедливую, обыкновенно встречают молчаливым поклоном — таков литературный этикет... Отвечать не принято, и всех отвечающих справедливо упрекают в чрезмерном самолюбовании». Далее следуют обстоятельные рассуждения о направлении, художественной литературе, литераторах и признании роли критики для литературы: «лучшей полиции не изобретёте для литературы, как критика и собственная совесть авторов» (П II, 10). Это письмо к М. В. Киселёвой содержит важное суждение, характеризующее своеобразный переход Чехова от газетного фельетониста к писателю: «...я единственный, не печатавший в толстых журналах, писавший газетную дрянь, завоевал внимание вислоухих критиков — такого примера ещё не было» (П II, 13).

Книга «В сумерках» (1887) также вызвала поток критических отзывов: «Пишу и читаю рецензии. Рецензий было много, и между прочим в “Северном вестнике”. Читаю и никак не могу понять, хвалят меня или же плачут о моей погибшей душе? “Талант! Талант! Но тем не менее упокой господи его душу” — таков смысл рецензий.

“В сумерках” идёт недурно» (М. В. Киселёвой, 13 сентября 1887, Москва. — П II, 118–119). Чехов начинает привыкать к разногласию мнений: «Рецензии о себе читаю почти ежедневно и привык к ним, как Вы, должно быть, уже привыкли к шуму дождя» (М. В. Киселёвой, 28 сентября 1887, Москва. — П II, 121–122). Примечательно, что Чехов передаёт брату Александру просьбу: «Буренину скажи, что я уполномочил тебя передать ему самую искреннюю благодарность за его рецензию, которую я сохранию для своего потомства. <...> Рецензия превосходная, но г. Буренину не следовало бы в ложку мёду лить бочку дёгтю, т. е., хваля меня, смеяться над мёртвым Надсоном» (6 или 7 октября 1887, Москва. — П II, 125). В 1889 году Чехов возмущается писаниями критика: «Фельетон Буренина местами смешон, но в общем мелочен. Надоела мне критика. Когда я читаю критику, то прихожу в некоторый ужас: неужели на земном шаре так мало умных людей, что даже критики писать некому? Удивительно всё глупо, мелко и лично до пошлости» (А. Н. Плещееву, 9 апреля 1889, Москва. — П III, 187). В дальнейшем Буренин будет постоянно нападать на произведения Чехова, лишь подтверждая свою репутацию беспринципного журналиста и критика, а Чехов — педантично прочитывать его фельетоны.

Острая литературная и театральная полемическая ситуация возникла с появлением и представлением «Иванова». Драматург сообщал семье: «От пьесы моей все положительно в восторге, хотя и бранят меня за небрежность. <...> Суворин злится за то, что я свою пьесу отдал Коршу» (Чеховым, 3 декабря 1887, Петербург. — П II, 159). Подробный разбор действующих лиц «Иванова» Чехов представил Суворину спустя год, в письме от 30 декабря 1888 года. Это один из ярких образцов писательской критики на своё произведение. И позднее Чехов ответил на не дошедшее до нас письмо А. С. Суворина: «Иглу, которую Вы вонзили в моё авторское самолюбие, принимаю равнодушно. Вы правы. В письме моём Иванов, вероятно, ясней, чем на сцене. Это потому, что четверть ивановской роли вычеркнута» (6 февраля 1889, Москва. — П III, 145). Пьеса «Иванов» создавалась в трёх редакциях.

Не сложились поначалу отношения Чехова с редакцией журнала «Русская мысль» из-за Е. С. Щепотьевой, возглавлявшей библиографический отдел этого издания: «Что же касается “Русской мысли”, то там сидят не литераторы, а копчёные сиги, которые столько же понимают в литературе, как свинья в апельсинах. К тому же библиограф<ический> отдел ведёт там дама. <...> Сердит я на “Русскую мысль” и на всю московскую литературу» (А. С. Суворину, 5 или 6 октября 1888, Москва. — П III, 14–15). Писатель ждал от критики открытия новых истин и законов развития, честного и непредвзятого отношения к личности автора. Перед отъездом на Сахалин Чехов был возмущён голословным обвинением в заметке

Е. С. Щепотьевой, помещённой в № 3 «Русской мысли», — «жрецы беспринципного писания, как гг. Ясинский и Чехов», — и высказал издателю журнала В. М. Лаврову наболевшее: «На критики обыкновенно не отвечают, но в данном случае речь может быть не о критике, а просто о клевете. <...> беспринципным писателем или, что одно и то же, прохвостом я никогда не был» (10 апреля 1890, Москва. — П IV, 56). Так родилось знаменитое письмо Чехова о нравственных принципах писателя. И после каторжного Сахалина он сравнивает художников, подвергшихся ругательному тону критиков, с арестантами. Чехов называет среди «прочих судей человечества» «сухого и бессердечного» Протопопова, Стасова, Скабичевского, Жителя, всё того же Буренина. После их прочтения «остаётся во рту вкус ржавчины, и день <...> бывает испорчен» (А. С. Суворину, 24 февраля 1893, Мелихово. — П V, 173).

Сотрудничество с редакцией «Русской мысли», прежде всего с В. А. Гольцевым и В. М. Лавровым, наладилось. Начиная с середины 1890-х годов Чехов печатал в этом журнале прозу и отдал туда две пьесы — «Чайку» и «Три сестры». А под конец жизни согласился быть редактором беллетристического отдела «Русской мысли», тогда же отказавшись от предложения С. П. Дягилева возглавить журнал «Мир искусства». По словам Чехова, «новые люди» производят «наивное впечатление, точно сердитые гимназисты пишут» (О. Л. Книппер-Чеховой, 1 и 2 февраля 1903, Ялта. — П XI, 139).

Показательна для нашей темы оценка Чеховым критики тогда ещё молодого Д. С. Мережковского: «Для молодёжи полезнее писать критику, чем стихи. Мережковский пишет гладко и молодо, но на каждой странице он трусит, делает оговорки и идёт на уступки — это признак, что он сам не уяснил себе вопроса... Меня величает он поэтом, мои рассказы — новеллами, моих героев — неудачниками, значит, дует в рутину. Пора бы бросить неудачников, лишних людей и проч. и придумать что-нибудь своё. Мереж<овский> моего монаха, сочинителя акафистов, называет неудачником. Какой же это неудачник? Дай бог всякому так пожить: и в бога верил, и сыт был. И сочинять умел...» (А. С. Суворину, 3 ноября 1888, Москва. — П III, 54). Речь идёт об образе монаха Николая из рассказа «Святою ночью». Признавая статью Мережковского «Старый вопрос по поводу нового таланта» («Северный вестник», 1888, № 11) «весьма симпатичным явлением», Чехов подметил в письме Плещееву: «Главный её недостаток — отсутствие простоты» (13 ноября 1888, Москва. — П III, 69).

Замечания Чехова в письмах по поводу критики становятся редкими в последние годы его жизни. «Вы спрашиваете, читаю ли я, что пишут обо мне повсюду? — отвечает он академику Н. П. Кондакову. — Нет, за границей я редко читал русские газеты; но брань Буренина читал» (20 февраля 1901, Ялта. — П IX, 205).

«А “Курьер” одолел меня — почти в каждом номере пишет про меня пошлости», — пишет О. Л. Книппер-Чеховой (30 августа 1901, Ялта. — П X, 68). Поразил Чехова репортаж из газеты «Саратовский листок» за 1901 год (число и номер неизвестны), в котором говорится о целой группе поклонниц писателя — «антоновок»: будто бы они выслеживают знаменитого писателя на набережной Ялты. Эту вырезку из газеты он отправил жене, добавив, что «уже полтора месяца не был на набережной» (27 декабря 1901, Ялта. — П X, 152).

Чехов обратил внимание на критические выступления М. О. Меньшикова: «Ваша “Клевета обожания” — образцовая критическая статья, это настоящая критика, настоящая литература» (26 декабря 1899, Ялта. — П VIII, 335). Впрочем, не всегда его оценки были равнозначны: «С тех пор, как Меньшиков стал жить в Царском Селе, писания его превратились чёрт знает во что. Он потерял и талант, и репутацию интересного, оригинального публициста» (М. П. Чехову, 13 июля 1902, Любимовка. — П XI, 9). Чехов ценил театрального критика Н. Е. Эфроса (письмо к нему от 17 июля 1903, Наро-Фоминское. — П XI, 226). Но ему несимпатичен критик А. Р. Кугель, «пишущий о театре в десяти газетах» и ненавидящий Художественный театр, «потому что живёт с Холмской, которую считает величайшей актрисой» (О. Л. Книппер-Чеховой, 1 марта 1903, Ялта. — П XI, 167).

Особенно болезненно Чехов реагировал на критику своих пьес. После публикации «Чайки» в «Русской мысли» он тревожится, что «теперь начнёт хлестать <...> литературная критика. А это противно, точно осенью в лужу сядешь» (Вл. И. Немировичу-Данченко, 20 ноября 1896, Мелихово. — П VI, 231). Поселившись в Ялте, Чехов постоянно читает много театральных рецензий, следит за игрой актёров, скучает без московских газет. В письмах в Москву он приводит «образчики рецензий», которые получает (Вл. И. Немировичу-Данченко, О. Л. Книппер-Чеховой). Убеждает жену и её коллег в том, что успех Художественного театра уже неоспорим: «Сегодня читал в “Руси” про Худож<ественный> театр. Правильно. Вчера читал фельетон Буренина и заключил из него, что “Новое время” решило растерзать вас, и порадовался, так как растерзать вас уже никому не удастся, что бы там ни было. Ведь вы уже сделали своё, к настоящему и будущему можете относиться почти безразлично» (О. Л. Книппер-Чеховой, 31 марта 1904. — П XII, 76). 14 апреля 1904 года Чехову присылает рецензии на постановки Художественного театра К. С. Станиславский. Вскоре Чехов покинет Ялту и через Москву отправится в Германию.

Эпистолярная форма позволяет делать критические заметки о своём творчестве, о судьбе своих произведений в печати и критике. В письмах Чехова так же, как и заметках Пушкина, выстраивается творческий путь писателя от первых литературных опытов

к зрелым вещам, автобиографические моменты синтезируются с элементами жанра «опровержения на критики». Сама по себе эта свободная жанровая форма подразумевает в рамках эпистолярного текста более непосредственное выражение реактивных состояний (тоска, восторг, негодование, безразличие). Общее у Пушкина и Чехова — остроумное разоблачение несостоятельности критики в понимании авторского замысла, отстаивание свободы художника, афористичность высказываний.

ЛИТЕРАТУРА

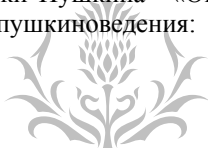
Оксман Ю. Г. Пушкин — литературный критик и публицист // *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Критика и публицистика. М.: ГИХЛ, 1962. С. 441–469.

Пушкин А. С. <Опровержение на критики> // *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. Т. 11. С. 143–163.

Пушкин А. С. Опровержение на критики и замечания на собственные сочинения // *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Критика и публицистика. М.: ГИХЛ, 1962. С. 342–352.

Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. Т. 6. Критика и публицистика. М.: ГИХЛ, 1962. 592 с.

Цветкова Н. В. Заметки Пушкина <«Опровержение на критики»> // Проблемы современного пушкиноведения: Межвуз. сб. науч. тр. Псков, 1991. С. 111–117.



ЭПИСТОЛЯРНАЯ КРИТИКА А. П. ЧЕХОВА
И ТЕАТРАЛЬНАЯ СИТУАЦИЯ 1880-х — 1890-х ГОДОВ

Аннотация. В статье сопоставлены отзыв Чехова о комедии «Дачный муж» И. Щеглова, критическая статья Ив. Иванова из журнала «Артист» о пьесе Влад. Александрова «Изломанные люди» и пародия И. Щеглова «Автора в театре нет» как перекликающиеся элементы, сцепляющиеся в общую картину литературно-театральной ситуации 1880-х — 1890-х годов.

Ключевые слова: Чехов, письма к Суворину, комедия И. Щеглова «Автора в театре нет», пьеса Вл. Александрова «Изломанные люди», критик Ив. Иванов, пародия, русская драматургия и театр 1880-х — 1890-х годов.

GOLOVACHEVA, A. G.

A. P. CHEKHOV'S EPISTOLARY CRITICISM AND THE
THEATRICAL SITUATION OF THE 1880S — 1890S

Abstract. The article compares Chekhov's review of the comedy *Country Husband* by I. Shcheglov, a critical article by Iv. Ivanov from the magazine *Artist* about the play *Broken People* by Vlad. Alexandrov and I. Shcheglov's parody *There is no author in the theater* as echoing elements that adhere to the overall picture of the literary and theatrical situation of the 1880s — 1890s.

Keywords: Chekhov's letters to Suvorin, I. Shcheglov's comedy *There is no author in the theater*, the play by Vl. Alexandrov *Broken people*, critic Iv. Ivanov, parody, Russian drama and theater of the 1880s — 1890s.

Среди критических отзывов Чехова, встречающихся в его письмах, один выделяется особой пространностью и обстоятельностью суждений. Этот отзыв был сделан в октябре 1888 года в письме к А. С. Суворину — наиболее доверенному чеховскому корреспонденту того времени, и относился к их общему знакомому И. Л. Леонтьеву, вошедшему в литературу под псевдонимом Иван Щеглов. Дело касалось комедии Щеглова «Дачный муж», премьеры которой состоялась в театре Корша 30 сентября 1888 года. Вопреки ожиданиям автора, она не принесла ему успеха. Через день после этого Чехов писал Суворину:

«“Дачный муж” провалился, и Жан Щеглов обратился в тень. Пьеса написана небрежно, турнюр и фальшивые зубы прицеплены к скучной морали; натянуто, грубовато и пахнет проституцией. В пьесе нет женственности, нет легкомыслия, нет ни жены, ни мужа, ни Павловска,

ни музыки, ни соли, ни воздуха; я видел на сцене сарай и мещан, которых автор уличает и казнит за то, над чем следует только смеяться, и смеяться не иначе, как по-французски. Можете себе представить, Жан для контраста вывел на сцену дворника и горничную, добродетельных пейзаж, любящих друг друга по-простецки и хвастающих тем, что у них нет турнюров. Берите, мол, господа, с нас пример... Тяжело! Пусть бы прислуга только дурачилась и смешила, так нет, это показалось милому Жану несерьёзным, и он прицепил к мётлам и фартухам дешёвенькую мораль. И вышла чёрт знает какая окрошка. Глама играла не жену, а кокетку, Градов не мужа, не чиновника, а шута горохового... Декорации были отвратительны. Жан ходит теперь около меня, “поправляет” свою пьесу и ноет:

— Если бы Глама надела побольше турнюр, если бы не кричал суфлёр да если бы Корш не был скуп, то...

То ничего и не вышло бы всё-таки. “Горы Кавказа” имели успех, потому что были без претензий и только смешили, а “Дачный муж” хочет и смешить, и трагедией пахнуть, и возводить турнюр на высоту серьёзного вопроса...» (П III, 8–9).

Такой критический отзыв содержателен сам по себе даже в рамках одного письма, безотносительно к широкому культурному контексту современности. Его нередко цитируют по разным поводам — как пример отношений Чехова с драматургами второго ряда или как выражение эстетических принципов Чехова¹. Наряду с тем, приведённые суждения оказались первым звеном в цепочке событийных сцеплений, сложившихся в некий сюжет со знакомыми Чехову лицами, хотя его участники даже не подозревали об этом.

Участников этого нечаянного сюжета было по меньшей мере четверо.

Антон Чехов, театральный зритель, приятель и корреспондент современных беллетристов и драматургов.

Иван Щеглов, за литературным творчеством которого (как беллетриста и драматурга) Чехов следил с неизменным дружеским сочувствием.

Драматург Владимир Александров, одну из пьес которого («В селе Знаменском») Чехов смотрел в 1889 году в Малом театре, а другие встречал на страницах литературно-театрального журнала «Артист».

Иван Иванович Иванов, постоянный театральный обозреватель и литературный критик журнала «Артист».

¹ В предыдущем выпуске Скафтымовских чтений А. В. Кубасов обратился к нему как к примеру чеховских «представлений о специфике водевиля», см.: *Кубасов А. В. Смех «по-французски»: «Трагик поневоле» Антона Чехова и «Дачный муж» Ивана Щеглова // Ранняя драматургия А. П. Чехова: Сб. ст. по материалам Междунар. науч.-практ. конф. Седьмые Скафтымовские чтения, посвящённой 110-летию Саратовского университета и 125-летию ГЦТМ им. А. А. Бахрушина (Саратов, 8–10 октября 2019 года). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2021. С. 205–206.*

В январе 1896 года, находясь в Петербурге, Чехов смотрел в театре Литературно-артистического кружка комедию-шутку Щеглова — из тех, что оба они предпочитали называть водевилями — под названием «Автора в театре нет». Позже Щеглов вспоминал: «Всё время Чехов очень смеялся и по падении занавеса, под гул последних аплодисментов, дружески-наставительно мне заметил:

— Вот, Жан, ваш настоящий жанр... Не бросайте, милый, водевили... поверьте, это благороднейший род и который не всякому даётся!»²

Этим воспоминаниям можно верить, поскольку сам Чехов в письме к Щеглову через восемь месяцев после спектакля помнил о нём и отзывался весьма одобрительно: «Какая у Вас милая вещь “Автора в театре нет”!» (П VI, 182).

Сценическая шутка «Автора в театре нет» состоит из двух картин. В первой остроумно изображены театральные нравы: труппа перед самым спектаклем, в кои-то веки дождавшись аншлага, из-за ссоры автора с режиссёром остаётся без текста пьесы. Выясняется, что никто не знает ролей, ни один человек не имеет понятия о содержании произведения. Известно только, что должна быть сыграна драма под названием «Роковые калоши» и осталась афиша с перечнем действующих лиц. Антрепренёр обнадёживает растерянных товарищей: «для такой талантливой труппы, как наша, совершенно достаточно одной, так сказать, канвы. Самое трудное будет начать, а уж затем темперамент подскажет, что делать далее... Ну, а где не подскажет — припомните отрывок из какой-нибудь современной драмы... всё равно из какой — нынче все драмы похожи одна на другую!»³

Во второй картине актёры на сцене разыгрывают импровизированное представление, где каждый сочиняет реплики на ходу в соответствии со своим амплуа и личным опытом. Проще всего прибегнуть к заезженной теме адюльтера. По пословице, ставшей названием одной из комедий такого типа: «Муж в дверь, а жена в Тверь», — худо-бедно плетётся сюжетная канва банального треугольника: муж, жена и любовник. Муж собирается и уезжает в командировку, жена остаётся одна и принимает любовника у себя. Пьесы на эту тему, как заметил антрепренёр, строятся по одной типичной схеме.

В комедии «Автора в театре нет» Щеглов иронизирует над закулисными нравами, над шаблонными приёмами актёрской игры, над заполонившими сцену драматическими сочинениями, напоминающими математические уравнения, решаемые одним и тем же способом. Вместе с тем, пародируя особенности современной

² Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1954. С. 152.

³ Щеглов Иван. Весёлый театр. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1901. С. 334.

драматургии, он пародирует и самого себя, прежде всего — «Дачного мужа», где в основе интриги лежит такой же любовный треугольник: служащий в Петербурге муж, развлекающаяся на даче жена и прибегающие к разным уловкам претенденты на роль любовников в отсутствие мужа. Перевод «серьёзного вопроса» в другой жанр и юмор пародии превращают, по выражению Чехова, «чёрт знает какую окрошку» «Дачного мужа» в «милую вещь» новой комедии. Смена авторской позиции — отказ от нравоучений там, где «следует только смеяться, и смеяться не иначе, как по-французски», вызывают и смену чеховских оценок, сделанных с позиций зрителя и собрата-писателя.

Пародийные мотивы комедии «Автора в театре нет» ведут не только к обезличенной массовой драматургии, но и имеют скрытую адресную направленность. Одна из сцен «Роковых калош», разыгрываемая неверной женой по имени Зинаида и её «идеалом» по имени Еспер, наводит на вполне определённые ассоциации:

Ж е н а (*обмахивается платком*). Всюду, всюду любовь: и в будуаре... и в вестибюле!.. Но вот вопрос: где она горячее?!

И д е а л. Верь мне, Зинаида, что здесь!.. (*Нервно скидывает калоши.*)

Ж е н а. О, чародей мой, могу ли я тебе противиться!.. (*Бросается к нему на шею.*)

И д е а л. О, моя волшебница, могу ли я с тобой расстаться!! (*Привлекает её на кушетку.*) Скажи мне, дорогая, ты теперь вполне счастлива в атмосфере моей любви??

Ж е н а. О, вполне!..

И д е а л. И упрёки совести тебя не терзают, что ты обманываешь мужа?

Ж е н а. Представь, совсем напротив: мне даже доставляет какое-то неземное блаженство, что я его обманываю... Ах, Еспер, я такая изломанная женщина!! (*Заламывает руки за голову и откидывается на одну сторону кушетки.*)

И д е а л. Представь, а меня до сих пор терзает совесть... <...> что я вошёл в гостиную в калошах!.. Ах, я такой изломанный мужчина!! (*Тоже заламывает руки за голову и откидывается на другую сторону кушетки.*)

Ж е н а (*любуясь им*). Еспер, ради бога, не шевелись: ты так поэтичен в этой позе!!

И д е а л. Зинаида, умоляю тебя — не двигайся: ты так дивно хороша в эту минуту!!

Любуются друг на друга. Короткая, но живописная пауза.

Ж е н а. Mon Dieu, какие мы с тобой изломанные люди!.. Решительно надо чем-нибудь успокоить наши изломанные нервы!..

Здесь отчётливо узнаётся пародия на пьесу Владимира Александрова «Изломанные люди», поставленную в Малом театре в 1893 году. Тогда же текст её был опубликован в журнале «Артист» (1893, № 29). Основной конфликт пьесы Александрова построен на отношениях трёх главных персонажей — Зинаиды (Щеглов сохранит это имя для героини своей пародии), её мужа Техменьева и приятеля мужа Нальцева. К каждому из них автор применяет понятие «изломанные люди». Зинаида с 14 лет, после смерти матери, жила у тётки, которая её баловала, ни в чём не отказывала, «таскала молодую девушку по разным заграничным курортам, делала всё, чтобы изломать, изуродовать!»⁴ Нальцев, несмотря на влюблённость в Зинаиду, сознаёт её порочность и говорит ей в глаза: «Вы злы, бессердечны, пустая кокетка, в вас всё хорошее изломано и исковеркано»⁵. Зинаида после нескольких лет брака предъявляет претензии мужу: «О, если б я встретила сильного, нравственно сильного человека, я стала бы другая... Но беда в том, что вы такой же изломанный человек, как и я»⁶. Муж пытается оправдаться: «В том, что вы сказали, много правды... Да, я изломанный человек и таким был и при первой нашей встрече... Но я верил, что ваша любовь воскресит меня...»⁷ Нальцев в разговоре с Зинаидой рассуждает о себе и Техменьеве, постепенно переходя к широкому обобщению о людях «вообще»:

Н а л ь ц е в. Просто изломанные мы с ним люди, да и всё тут. <...>

З и н а. Изломанные! (*Задумалась*). А много ли неизломанных?

Н а л ь ц е в. Среди наших или вообще?

З и н а. Вообще.

Н а л ь ц е в. По-моему, немало... Только изломаны по-разному... У одних изломаны нравственные принципы, другие — без воли, третьи, может быть, и недурные, — выбиты из проторенной колеи, да не сумели попасть в новую... Всюду такой хаос, не разберёшься, ну, порой в грандиозном кутеже и найдёшь... — если не ответ, так хоть минутное забвение⁸.

Действие пьесы Александрова развивается по образцу драмы с финальным убийством мужем неверной жены:

Т е х м е н ь е в. Ты можешь бросить меня, но я не дам тебе свободы! Я спасу Нальцева от такой жены.

⁴ Изломанные люди. Пьеса в четырёх действиях Влад. Александрова // Артист. 1893. № 29. Приложения. С. 2.

⁵ Там же. С. 10.

⁶ Там же. С. 13.

⁷ Там же. С. 13–14.

⁸ Там же. С. 9–10.

Зина. <...> Ты не дашь свободы?

Техменьев (*подходит к ней*). Нет!

Зина. Ты можешь помешать мне стать его женой, но не любовницей.

Техменьев (*заметил на тумбе нож, схватил*). Проклятая! Нет, ты ей не будешь! (*Замахнулся ножом, овладел собой, бросил нож, Зина, бледная, прислонилась к дереву*). Не бойся, не трону. Ты виновата, но убивать тебя я не имею права... Уезжай, выходи за Нальцева, живи, как знаешь, но никогда не смей переступить порог моего дома! Ты мне противна!⁹

Отказ от убийства в последней сцене объясняет жанровое определение, данное автором: не «драма», а просто «пьеса в четырёх действиях». Однако к ней в полной мере применима характеристика, ранее данная Чеховым «Дачному мужу» Щеглова: хочет «и трагедией пахнуть, и возводить турнюр на высоту серьёзного вопроса».

В том же номере «Артиста», где опубликован текст «Изломанных людей», в рубрике «Современное обозрение» была напечатана рецензия И. И. Иванова на пьесу и премьеру спектакля в Малом театре. Положения этой рецензии удивительным образом перекликаются с чеховской оценкой «Дачного мужа» в октябрьском письме 1888 года к Суворину и предвещают пародийное изображение «изломанных людей» в «Роковых калошах» Щеглова. Суть статьи И. И. Иванова заключалась в следующем:

«В прошлом сезоне на сцене Малого театра шла драма г. Вл. Александрова “В неравной борьбе”. На сцене был герой из военных, по фамилии Старковский, — кавалер, склонный к цветистым рассуждениям на темы о разочаровании, о скептицизме, о том, к какому течению принадлежит его собственная особа и какие черты в его лице воплощаются... Всё это говорилось очень громко, но за громкими фразами скрывалось полнейшее нравственное ничтожество. Это было ясно для зрителя, — но автор, очевидно, держался другого взгляда на своего героя, явно грешил переоценкой его действительного достоинства. Похожий скорее на Грушницкого своим разочарованием, Старковский всё время лез в Печорины — автор был на его стороне. Мы в своё время указывали на эту ошибку, вернее, недоразумение. То же самое приходится повторить и по поводу новой пьесы и её героев.

Главный герой, Техменьев, — военный, так же, как и герой драмы “В неравной борьбе”, и подобно своему предшественнику — необыкновенно высокого мнения о своей личности. Старковский уверял нас, что он “резкий представитель типа”, даже выразитель целого общественного течения. Что это значило, — так и оставалось не разъяснённым до конца пьесы. Техменьев также не отличается скромностью, когда приходится философствовать о своём “общественном” *raison d'être*. Ему тридцать восемь лет, он женат, до последнего времени он проживал своё состояние, вполне подчиняясь своей крайне легкомысленной и в нравственном отношении до последней степени

⁹ Там же. С. 29.

ничтожной супруге. <...> Но это не мешает Техменьеву распространяться о своём “внутреннем мире” и “о процессе”, который будто бы с ним совершился. Он сам отказывается объяснить этот процесс, — и вернее всего — и объяснять-то нечего. <...> Это чисто физиологический процесс, и нет никакой необходимости привязывать такого рода настроение к какой-либо идее. <...>

Есть и другой мотив — жена Техменьева увлекается кавалерами, ещё менее стоящими, чем её муж <...>. Зина — образец пустой, испорченной до последнего атома своего существа, даже умственно недалёкой кокетки. <...>

Другой герой пьесы, приятель и сослуживец Техменьева — Нальцев, ещё ничтожнее. Он очень богат, дела и даже серьёзных намерений у него решительно никаких. Это — человек, лишённый всяких “процессов”, кроме чисто школьной способности полубессознательно, но с непременно расчётом на эффект, повторять традиционные жестокие слова разочарованных коптителей неба. Такой герой может являться во всём блеске где-нибудь в захолустной гостиной или в клубной душной зале какого-нибудь медвежьего угла: там барышни и мечтательные дамы могут в ужас приходиться от “злости” и человеконенавистнических чувств разочарованного подпоручика. Но в более или менее развитом обществе, даже не развитом, а просто среди взрослых — Нальцевы нестерпимо комичны и жалки.

<...> зачем автор держится всё время совершенно серьёзного взгляда на героя такого сорта? Ведь не мог же он не понять с первых слов, какие он сам заставляет произносить Нальцева, что этот избалованный пошляк, это скучающее ничтожество, рисуется самым дерзким и в то же время до глупости наивным способом. Приходится сделать заключение, что автор действительно этого не понял. Пред нами совершенно то же самое недоразумение, какое мы видели в пьесе “В неравной борьбе”. Мы не стали бы так подробно объяснять его, если бы оно — уже не в первый раз — не наносило сильнейшего удара всему произведению автора.

В самом деле, что может выйти из такого неразрешимого, — для автора едва вероятного недоразумения: люди годятся на сцену фарса, водевиля, по своему ничтожеству не заслуживают даже серьёзной насмешки, — а их во что бы то ни стало вытягивают в рост драматических героев.

В той же статье критик высказывает предположение, что могло бы выйти, если бы автор изменил отношение к своим героям:

«пред нами была бы другая пьеса, настоящая комедия пошлости <...> Если бы автор вдумался в характеры своих героев, в условия их жизни, в те самые биографии, какие он приписывает им, — мы не видели бы многих фальшивых положений, а главное, не чувствовали бы в течение всего спектакля крайне досадного авторского непонимания собственного произведения. <...>

В результате, — пьеса должна производить на нас совершенно другое впечатление, чем рассчитывает автор. <...> Очевидно, известная среда, независимо от каких-либо внешних обстоятельств, плодит разврат и пошлость»¹⁰.

¹⁰ Иванов Ив. «Изломанные люди», пьеса в четырёх действиях Влад. Александрова // Артист. 1893. № 29. С. 139–142.

Выделим и повторим один из выводов критика об «Изломанных людях» Александрова: «люди годятся на сцену фарса, водевиля, по своему ничтожеству не заслуживают даже серьёзной насмешки, — а их во что бы то ни стало вытягивают в рост драматических героев».

Так закружается нечаянный сюжет, созданный не ведающими о том и не думающими друг о друге участниками. Наступает момент, когда в одной точке сходятся события разных лет и явления разного порядка: частный отзыв о «Дачном муже» из личного письма Чехова 1888 года — пародия Щеглова на самого себя и пародия на Вл. Александрова в комедии «Автора в театре нет» 1896 года — отзыв маститого критика Иванова об «Изломанных людях» 1893 года. По виду разрозненные, отстоящие друг от друга по месту и времени суждения, высказанные разными людьми в разных формах (дружеское письмо, профессиональная критическая статья, художественное изображение), сцепляются друг с другом как фрагменты картины театрального процесса 1880-х — 1890-х годов.

ЛИТЕРАТУРА

Александров Влад. Изломанные люди // Артист. 1893. № 29. Приложения. С. 1–29.

Иванов Ив. «Изломанные люди», пьеса в четырёх действиях Влад. Александрова // Артист. 1893. № 29. С. 139–142.

Кубасов А. В. Смех «по-французски»: «Трагик поневоле» Антона Чехова и «Дачный муж» Ивана Щеглова // Ранняя драматургия А. П. Чехова: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч.-практ. конф. Седьмые Скафтымовские чтения, посвящённой 110-летию Саратовского университета и 125-летию ГЦТМ им. А. А. Бахрушина (Саратов, 8–10 октября 2019 года). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2021. С. 205–232.

Щеглов Иван. Автора в театре нет // *Щеглов Иван.* Весёлый театр. СПб.: Изд. А. С. Суворина, 1901. С. 319–353.

Щеглов И. Л. Из воспоминаний об Антоне Чехове // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Гослитиздат, 1954. С. 137–174.



КРИТИКА О ЧЕХОВЕ



Т. А. ВОЛОКОНСКАЯ

ДРАМАТИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ А. П. ЧЕХОВА В ОЦЕНКАХ ЖУРНАЛА «МИР ИСКУССТВА»

Аннотация. В статье анализируются рецензии «Мира искусства» на драматические произведения Чехова и их постановки на сцене Московского Художественного театра. Суждения критиков перерастают в полемику о месте и роли Чехова в истории русской классической литературы.

Ключевые слова: Чехов, «Мир искусства», рецензия, литературная критика, театр, классическая литература.

VOLOKONSKAYA, T. A.

A. P. CHEKHOV'S DRAMATIC WORKS IN THE ESTIMATION OF THE JOURNAL *WORLD OF ART (MIR ISKUSSTVA)*

Abstract. The article analyzes the reviews in the Russian magazine *World of Art (Mir Iskusstva)* on Chekhov's dramatic works and their performances on the stage of the Moscow Art Theater. The critics' judgments develop into polemics about the place and role of Chekhov in the history of Russian classical literature.

Keywords: Chekhov, *World of Art (Mir Iskusstva)*, review, literary criticism, theatre, classical literature.

Летом 1903 года С. П. Дягилев обратился к Чехову — как к «человеку, стоящему вне нашей кружковщины и вместе с тем близкому нам, ценимому нами» (П XI, 542) — с предложением войти в руководство журнала «Мир искусства» (1898–1904). В письме Дягилеву от 12 июля 1903 года писатель обозначил причины своего отказа, в том числе главную: «В журнале, как в картине или поэме, должно быть одно лицо и должна чувствоваться одна воля. Это и было до сих пор в “Мире искусства”, и это было хорошо. И надо бы держаться этого» (П XI, 234). Тем не менее фигура Чехова занимала видное место в картине мира, формировавшейся на страницах издания, — пусть не в качестве сотрудника, но как одного из любимых объектов критического рассмотрения.

В отзывах «Мира искусства» о чеховских пьесах можно заметить три очевидные тенденции. Во-первых, они рассматриваются не в качестве сугубо литературных произведений, а в контексте обсуждения конкретных театральных постановок. Разговор о Чехове неразрывно связан с разговором о Московском Художественном театре К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Д. В. Философов и вовсе видит в режиссёрах подлинных соавторов Чехова, благодаря которым его фигура «как драматического писателя совершенно преобразается», и «все ясно начинают сознавать, что Чехов один из самых замечательных драматургов нашего времени»¹.

Во-вторых, сотрудники «Мира искусства» трактуют каждую пьесу как очередную стадию очевидного для них единого чеховского сюжета. Потому анализируемый текст едва ли не в обязательном порядке сопоставляется с другими драмами Чехова, а постановки МХТ собираются в трилогии, серии и в итоге составляют целый репертуар этого театра, который основывается на одних и тех же идеях и повторяющейся из спектакля в спектакль атмосфере. П. П. Гнедич (писатель, историк искусства и театральный деятель, заведующий репертуаром и управляющий труппой Александринского театра, способствовавший возвращению чеховских пьес на его сцену²) называет эту атмосферу «царством сумерек жизни», а Чехова «с его “хмурыми людьми”» — «камертоном театра»³.

В-третьих, критики журнала неизменно стремятся завершить свои рассуждения весомым вкладом в историю русской литературы: дать оценку роли Чехова в отечественной драматургии, а в идеале — и вовсе закрепить за ним определённое место в иерархии русских писателей. Например, П. П. Перцов (поэт, критик, искусствовед⁴) считает драматурга «художественным фокусом нашей литературы, т. е. собирательным центром современных наших настроений», и, вторя С. А. Андреевскому, назвавшему Чехова «наследным принцем литературных королей», даёт ему следующую «историко-литературную» характеристику: «Пусть этот дофин уступает в диаметре своего горизонта двум последним великим королям — Льву Толстому и Достоевскому; пусть можно и должно надеяться,

¹ *Философов Д.* «Дядя Ваня». (Первое представление в Петербурге 19 февраля 1901 г.) // *Мир искусства*. 1901. № 2–3. С. 103.

² См.: *Масанов И. Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, учёных и общественных деятелей: В 4 т. Т. 1. М.: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1956. С. 275; *Катаев В. Б.* Гнедич Пётр Петрович // *Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь*: В 6 т. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 588–589; *Головачёва А. Г.* «Писатель нашей же генерации»: А. П. Чехов и П. П. Гнедич // *Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века*. М.: Наука, 2011. С. 217–232.

³ *Гнедич П.* «Доктор Штокман» на сцене Московского Художественного театра // *Мир искусства*. 1901. № 2–3. С. 101.

⁴ См.: *Лаэров А. В.* Перцов Пётр Петрович // *Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь*: В 6 т. Т. 4. М.: Сов. энциклопедия, 1999. С. 561–565.

что он не останется на престоле “последним в династии”, ибо, как справедливо утверждал гоголевский Поприщин: “на престоле должен быть король”. Но это имя имеет полное право стоять рядом с именами Тургенева и Гончарова (нужно же, наконец, когда-нибудь иметь храбрость это выговорить). И хотя современникам свойственно уменьшать современное (историческая перспектива обратна физической), но мы уже и теперь видим, что у нас нет Чехова кроме Чехова»⁵.

Чеховская драматургия предстаёт в восприятии рецензентов драматургией жизнеподобия и повседневности, её главное свойство они видят в отсутствии ярких, неожиданных, эффектных черт. «Простая, серая, будничная жизнь чеховских героев»⁶, по их мнению, едва ли не уничтожает необходимость какой-либо авторской позиции: движение сюжета совершается словно бы само собой, единым присутствием на сцене многочисленных чеховских персонажей. «Когда видишь этого скучного, противного профессора, в калошах и пальто, на фоне радостной картины светлого летнего дня, — рассуждает о петербургской премьере “Дяди Вани” Философов, — когда видишь рядом с ним его хорошенькую жену, этого пушистого хорька, в которого все влюблены; когда слушаешь, как зачерствелый учёный разглагольствует, сидя на старинном диване карельской берёзы, в обворожительной зале с колоннами, ясно чувствуешь, что терпение несчастного дяди Вани, несколько минут тому назад убедившегося в том, что его любовь, как “осенние грустные розы”, осуждена на смерть, истощено совершенно и что профессора выносить у него нет больше никаких сил»⁷. В. Мирович (под этим псевдонимом скрывалась писательница Варвара Григорьевна Малахьева⁸) видит в «Дяде Ване» и «Чайке», в пьесах «Иванов» и «Три сестры» «обыкновенный Чеховский сюжет — “пропала жизнь...”»⁹. Любитель хлёстких формулировок П. Перцов оценивает судьбы персонажей «Трёх сестёр» весьма своеобразным сравнением: «Эти люди, чуткие, искренние и чистые, совершенно лишены способности владеть жизнью и тонут в ней, как мухи в банке с икрой»¹⁰. Впрочем, не избегает он и искушения наградить драмы Чехова строгой, наукообразной формулировкой, называя их *«трагедиями жизненной*

⁵ Перцов П. «Три сестры» // Мир искусства. 1901. № 2–3. С. 96.

⁶ Гнедич П. Театр будущего. Художественно-общедоступный театр в Москве // Мир искусства. 1900. № 3–4. С. 57.

⁷ Философов Д. «Дядя Ваня». (Первое представление в Петербурге 19 февраля 1901 г.). С. 104.

⁸ См.: Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, учёных и общественных деятелей: В 4 т. Т. 2. М.: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1957. С. 189.

⁹ Мирович В. «Иванов» на сцене Художественного театра // Мир искусства. 1904. № 8–9. С. 169.

¹⁰ Перцов П. «Три сестры». С. 97.

инерции»¹¹ (для важности выделив это выражение курсивом). Критик под псевдонимом Гулливер (подлинное лицо установить не удалось) также настаивает на трагедийности пьес Чехова, аттестуя его «поэтом “повседневной трагедии”», а привычное самоощущение его персонажей припечатывая словом «чеховщина»¹².

В конечном счёте подобный взгляд на сюжеты и персонажей Чехова словно бы снимает с последних всякую ответственность за их пропавшие жизни. Это «драма без героев», утверждает Философов, «драма среды», в которой «Чехов, а вместе с ним и Художественный театр совершенно порвали с недавно ещё царившими в театре традициями и, аналогично, с подобными же стремлениями на западе, сделали попытку перенести всю мотивировку действия драмы из области свободной воли людей, или царящего над ними предопределения, во внешние условия жизни»¹³. Судьбой персонажей управляют «рисунок пошловатых тёмных обоев»¹⁴ в постановке «Чайки» в МХТ, «вульгарное розовое платье с зелёным поясом»¹⁵ Наташи из «Трёх сестёр», «барское имение» из «Дяди Вани», которое является одним из главных действующих лиц пьесы, но не дорого профессору Серебрякову, «он хочет продать его, и оно отомстило ему»¹⁶.

Впрочем, недостаточность этой социальной мотивировки, пресловутого аргумента «среда заела» также ощущается некоторыми критиками. Исток трагедии Иванова, по мнению В. Мирович, — его собственная душа, «способная на великое, но потерявшая свой путь и с этим путём потерявшая всё»¹⁷. Иванова губит отречение от идеалов: «“Любовь — вздор, говорит он, в труде нет смысла, горячие речи пошлы и стары” — и когда человек начал так говорить, тогда приходит к нему неврастения и психопатия. Боркин овладевает хозяйством и является возможность крикнуть умирающей жене “жидовка” и “ты скоро умрёшь”»¹⁸. Гулливер идёт дальше и упрекает в отсутствии идеалов, понимаемых прежде всего в религиозном смысле, самого драматурга: «чеховщина всегда царила и всегда будет царить на земле, которая не понятна и неприемлема без вечного неба. <...> Чехов копошится на земле, обольщённый своим талантом, обращающим

¹¹ Там же. С. 96.

¹² Гулливер. Путевые заметки: Опозоренный Метерлинк // Мир искусства. 1903. № 15. С. 162.

¹³ Философов Д. «Дядя Ваня». (Первое представление в Петербурге 19 февраля 1901 г.). С. 104.

¹⁴ Гнедич П. Театр будущего. Художественно-общедоступный театр в Москве. С. 57.

¹⁵ Перцов П. «Три сестры». С. 96.

¹⁶ Философов Д. «Дядя Ваня». (Первое представление в Петербурге 19 февраля 1901 г.). С. 104.

¹⁷ Мирович В. «Иванов» на сцене Художественного театра. С. 169.

¹⁸ Там же. С. 169.

песок в драгоценные камни»¹⁹. В изображении рецензента Чехов из критика пошлости парадоксально превращается в её апологета, чей кругозор ограничен исключительно земными, бытовыми тяготами его персонажей.

Впрочем, не все сотрудники «Мира искусства» разделяют эту радикальную точку зрения. П. Перцов находит в постановке «Трёх сестёр» единственный счастливый эпизод — сцену любовного объяснения Вершинина и Маши. «Кажется, в одну любовь верит Чехов, — делает вывод из своей находки критик. — И потому всегда так ярко она у него выходит, и оттого, может быть, всегда так щемит и жжёт в ней какая-то тоска»²⁰. Идеалы Чехова скрыты, они недоступны действующим лицам его пьес, но их сила столь явственно ощутима ими, что разрывает их пошлое повседневное существование страстными порывами души — будь то стремление трёх сестёр в Москву или Сони к небу в алмазах. Отсюда — удивительный катарсис самоубийства Иванова, открытый В. Мирович: «Черта неподкупной искренности и совести <...> делишь с Ивановым радость его освобождения»²¹. И, контрастно, — ужас самоубийства Треплева в «Чайке», ставшего актом тоски, но не любви: «я помню ту гнетущую, мучительную тишину, которая воцаряется в душевной зале театра Каретного ряда при уходе несчастного юноши в свою комнату»²², — отмечает П. Гнедич.

Последовательный и эмоциональный анализ персонажей «Вишнёвого сада» в зависимости от их способности или неспособности к бескорыстной любви даёт Юрий Черета (под этим псевдонимом скрывался младший брат С. П. Дягилева Юрий²³). Суровый приговор выносит критик Пете Трофимову, который «только “выше любви”, а ни влюбиться, ни полюбить никогда, пожалуй, и не сумеет. Он обойдён как-то, ему совершенно не дано даже расслабленной, бездеятельной любви разоряющихся помещиков, ему и до неё, кажется, не дойти никогда, а уж до влюблённости старого, бормочущего Фирса — неизмеримо далеко»²⁴. Зато дряхлый слуга, в финале пьесы обрекаемый на тихую гибель в опустевшем имении, приобретает масштаб грандиозной фигуры, способной на всеобъемлющую и вечную любовь к другим: «только в нём, в этом 80-летнем скрюченном старичке-буфетчике, и собралось всё — вся бесконечная любовь и нежность, которою и цвёл ещё последние

¹⁹ Гулливер. Путевые заметки: Опозоренный Метерлинк. С. 162, 163.

²⁰ Перцов П. «Три сестры». С. 98.

²¹ Мирович В. «Иванов» на сцене Художественного театра. С. 169.

²² Гнедич П. Театр будущего. Художественно-общедоступный театр в Москве. С. 57.

²³ См.: Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, учёных и общественных деятелей: В 4 т. Т. 3. М.: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1958. С. 233.

²⁴ Черета Ю. Звенигородский уезд // Мир искусства. 1904. № 5. С. 102.

годы “вишнёвый сад”. Он всё принял, почти что за целый век, он, полный знания любви и дела, ни одной пылинки, ни одного звука не выкинул, от самых первых своих дней и до “несчастья” (до воли) <...> он один только отдался любви своей “окончательно и безвозвратно”, до забытых ставен, до самой ужасной последней бездвигности, до самой смерти»²⁵. Фирс представляет в «Вишнёвом саде» любовь тихую и вместе с тем высшую — любовь к родной земле, неприметной малой родине. Эта любовь недоступна и непонятна ни Яше, чья «лакейская душа <...> не поймёт уже никогда всей окончательной умиленности и святости “вишнёвого сада”, и до конца дней своих он будет презирать и ненавидеть эту “пеи соваж”²⁶, где одна грязь и грубость», ни Трофимову, который «страшен, потому что почти так же безнадежен и далёк, как и лакей Яшка, <...> со своими безостановочными назойливыми призывами в какую-то “новую”, “обновлённую жизнь”», ни решившемуся на невыносимую вырубку Лопахину, воплощающему, по мнению Череды, лишь «бесцеремонную» и «бессознательную, купеческую тупость»²⁷.

Эта связь художественного мира чеховских пьес с неброским провинциальным локусом часто становится предметом обсуждения в критических материалах «Мира искусства». «Чтобы быть убеждённым “чехистом”, — полагает П. Перцов, — нужно быть немного провинциалом»²⁸. С ним солидарен и Философов, утверждающий, что для Чехова «не только наша русская “деревня”, но и весь Божий мир является какой-то колоссальной “провинцией”, в которой мы все, жалкие “обыватели”, тянем наши серые, скучные будни»²⁹. А вот Юрий Черета находит возможность обратной интерпретации этой привязанности Чехова к нестоличной России: «написали раз, что для него “весь мир — провинция”, вернее сказать: для него провинция — весь мир. Вот в этой-то ограниченности, в этой любви, когда Тула — весь мир, и есть что-то вдохновенное, национальное и вместе с тем бесконечное, вечное»³⁰. Разговоры о топографических координатах и идейных константах чеховской драматургии, таким образом, перерастают на страницах «Мира искусства» в размышления о ценности Чехова для русской классической литературы.

Что любопытно, большинство критиков журнала, даже отдавая дань несомненному, на их взгляд, таланту Чехова, всё-таки стремятся обозначить его как явление временное и подлежащее преодолению и

²⁵ Там же. С. 102.

²⁶ Pays sauvage (*фр.*) — дикая земля.

²⁷ Черета Ю. Звенигородский уезд. С. 101, 102.

²⁸ Перцов П. «Три сестры». С. 97.

²⁹ Философов Д. «Дядя Ваня». (Первое представление в Петербурге 19 февраля 1901 г.). С. 106.

³⁰ Черета Ю. Звенигородский уезд. С. 101.



в области эстетики драматургической формы, и в этической сфере. Тесная связь чеховских пьес с новыми достижениями Московского Художественного театра на поприще сценического искусства представляется одновременно сильным и слабым местом его дарования. «Без бытовой обстановки, воспроизведённой до полной иллюзии, до полного “обмана” зрителя, пьесы Чехова не могли бы иметь успеха. Они слишком тонки по фактуре, их мозаика слишком хрупка, — полагает Философов, одновременно ставя предел в близкой исторической перспективе и театру Станиславского и Немировича-Данченко. — Московский Малый театр умер, пережив свой расцвет в эпоху Островского. Та же печальная участь грозит и Художественному театру. Он почти достиг уже своей вершины, и дальше идти ему, кажется, некуда»³¹. Гулливер, также рассуждая о судьбах русской драмы, цитирует Зинаиду Гиппиус, заметившую, что «Чехов подвинул русский театр к его последнему концу»³², и заявляет о невозможности «безнаказанно подражать ему, не впадая в мертвечину»³³. «Декадентская утончённость» Чехова, по мнению Философова, «тщательно отнимает» у людей «всякую надежду на какое-нибудь прозрение смысла жизни, на какое-нибудь объяснение цели её», «болезненное, фотографически точное, воспроизведение нашего вырождения, отвращая нас от жизни, — может вести лишь к смерти»³⁴. Расходятся два критика лишь в предложениях решения этой литературной «проблемы»: если Философов призывает «поскорее пройти через мучительную фазу “театра иллюзии”, поскорее отделаться от одуряющего и полного губительных соблазнов эстетизма Чехова»³⁵, то Гулливер полемизирует с подобной же точкой зрения Гиппиус, настаивая на естественной смене литературных эпох: «Не в отрицании его (Чехова. — Т. В.) искусства и его таланта наша победа, а в создании нового искусства и новых условий его проявления»³⁶. Написано это было уже после окончательного отказа Чехова присоединиться к редколлегии «Мира искусства», таким образом оставившего критикам возможность свободно выражать своё мнение о его пьесах.

³¹ Философов Д. «Дядя Ваня». (Первое представление в Петербурге 19 февраля 1901 г.). С. 104–105.

³² Цит. по: Гулливер. Путевые заметки: Антон Чехов и Антон Крайний // Мир искусства. 1903 № 10. С. 99.

³³ Там же. С. 99.

³⁴ Философов Д. «Дядя Ваня». (Первое представление в Петербурге 19 февраля 1901 г.). С. 106.

³⁵ Там же. С. 106.

³⁶ Гулливер. Путевые заметки: Антон Чехов и Антон Крайний. С. 99.

ЛИТЕРАТУРА

Гнедич П. «Доктор Штокман» на сцене Московского Художественного театра // Мир искусства. 1901. № 2–3. С. 100–102.

Гнедич П. Театр будущего. Художественно-общедоступный театр в Москве // Мир искусства. 1900. № 3–4. С. 52–58.

Головачёва А. Г. «Писатель нашей же генерации»: А. П. Чехов и П. П. Гнедич // Чеховиана. Чехов: взгляд из XXI века. М.: Наука, 2011. С. 217–232.

Гулливер. Путевые заметки: Антон Чехов и Антон Крайний // Мир искусства. 1903. № 10. С. 98–99.

Гулливер. Путевые заметки: Опозоренный Метерлинк // Мир искусства. 1903. № 15. С. 161–163.

Катаев В. Б. Гнедич Пётр Петрович // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь: В 6 т. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 588–589.

Лавров А. В. Перцов Пётр Петрович // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь: В 6 т. Т. 4. М.: Большая рос. энциклопедия, 1999. С. 561–565.

Масанов И. Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, учёных и общественных деятелей: В 4 т. М.: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1956–1960.

Мирович В. «Иванов» на сцене Художественного театра // Мир искусства. 1904. № 8–9. С. 169–170.

Перцов П. «Три сестры» // Мир искусства. 1901. № 2–3. С. 96–99.

Философов Д. «Дядя Ваня». (Первое представление в Петербурге 19 февраля 1901 г.) // Мир искусства. 1901. № 2–3. С. 102–106.

Черета Ю. Звенигородский уезд // Мир искусства. 1904. № 5. С. 101–104.



Л. Я. ГУРЕВИЧ О ЧЕХОВЕ

Аннотация. Рассматриваются суждения Л. Я. Гуревич о творчестве А. П. Чехова и его первостепенной важности для русской литературы и российского общества. Особое внимание уделяется критическим размышлениям об эпистолярном наследии писателя, в которых подчёркивались неповторимость, самобытность и литературно-эстетическая значимость чеховских писем.

Ключевые слова: Л. Я. Гуревич, А. П. Чехов, «Северный вестник», «Русская мысль», литература, художественное творчество, письма писателя.

KNIGIN, I. A.

L. YA. GUREVICH ABOUT CHEKHOV

Abstract. The article examines the judgments of L. Ya. Gurevich about the work of A. P. Chekhov and its primary importance for Russian literature and Russian society. Particular attention is paid to critical reflections on the writer's epistolary heritage, which emphasized the uniqueness, originality and literary aesthetic significance of Chekhov's letters.

Keywords: L. Ya. Gurevich, A. P. Chekhov, *Severny Vestnik (Northern Herald)*, *Russkaya Mysl' (Russian Thought)*, literature, artistic creation, letters from the writer.

Литературный и театральный критик, прозаик, переводчица, издательница и редактор Любовь Яковлевна Гуревич (1866–1940) оставила заметный след не только в критическом осмыслении и истолковании творчества А. П. Чехова, но и как публикатор и комментатор писем писателя к ней. На нынешний день известно 6 чеховских писем, впервые опубликованных на страницах «Русской мысли» (1909. № 12; местонахождение автографов неизвестно), а также 14 писем и 3 телеграммы их адресата, хранящихся в Российской государственной библиотеке. «Личность и творчество Чехова с юности занимали Гуревич, — указывает А. П. Кузичева. — Его имя часто упоминается в её неизданных записках, а в рукописном плане воспоминаний “Времена и люди” Чехов стоит в ряду со Стасовым, Лесковым, Вл. Соловьёвым (РГАЛИ)»¹. Став в 1891 году

¹ Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике. Комментированная антология. 1887–1917. Т. 1: «Театр молодого века...» (1887–1904). Т. 2. «От

издательницей петербургского журнала «Северный вестник», она не один раз пыталась привлечь писателя к сотрудничеству. Однако в издательско-редакторскую эпоху Гуревич в журнале появилось только одно чеховское произведение — рассказ «Жена» в январском номере за 1892 год. В дальнейшем Чехов всячески избегал участия в «Северном вестнике», несмотря на настойчивые и даже умоляющие просьбы издательницы.

Чехов познакомился с Гуревич в конце 1880-х годов и поначалу, судя по всему, довольно скептически отзывался о ней и её ближайшем соратнике по журналу А. Л. Флексере (Волынском), которого прозвал «Филоксерой»². Так, в письме А. С. Суворину от 18 мая 1891 года он говорил: «М-elle Гуревич и М-г Филоксера ничего не сделают из “Сев<ерного> вестника”³; они внесут в него дух еврея-философа, ими переведённого³, но не внесут его мудрости и таланта; чесночным духом и ограничится дело» (П IV, 233). А в письме к тому же адресату от 26 ноября 1891 года Чехов сообщал: «Была у меня издательница “Сев<ерного> вестника” Гуревич. Девица добрая и образованная, но не журнальная. В литературных делах она так же мало смыслит, как испанец в русских мужиках. Бранила Михайловского, а я, видя в этом влияние Филоксеры, хвалил» (П IV, 304). И ещё одна цитата из письма Суворину от 3 декабря 1891 года — «Жена» появится в «Северном вестнике» через месяц: «Гуревич не дала аванса. Какова? Я не огорчился, конечно, но её-то положение! Нет денег у бедняжки, а в типографию надо, за бумагу надо, авторам надо, Филоксере надо... Мне за мой рассказ приходится рублей 600. Написал ей, чтоб не стеснялась и высылала мне гонорар, когда ей угодно и удобно» (П IV, 314).

Хотя сотрудничество Чехова с журналом и ограничилось одним произведением, здесь на протяжении 1890-х годов периодически печатались статьи Гуревич о чеховском творчестве, о нём часто вспоминалось в самых разных контекстах её литературно-критических выступлений, посвящённых современной литературе и другим авторам. В 1900-е — 1910-е годы Гуревич много раз писала о Чехове и его влиянии на русское искусство, о спектаклях по его пьесам, о Московском Художественном театре. Статьи, рецензии, комментированные публикации, заметки появлялись на страницах журналов «Образование», «Новый журнал для всех», «Русская мысль», «Северные записки», «Запросы жизни», газетах «Русские ведомости», «Слово», «Русская молва», «Речь» и других изданий.

Чехова до наших дней» (1904–1917). М.; СПб.: Летний сад, 2007. С. 342.

² Современное написание — «филлоксера», один из видов тли, паразитирующей на винограде.

³ Имеется в виду издание: Переписка Бенедикта де Спинозы. С портр. и факс. Спинозы; с приложением жизнеописания Спинозы И. Колеруса / Пер. с латыни Л. Я. Гуревич; под ред. и с примеч. А. Л. Волынского. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1891. VIII, XIII, 432 с.

Для Гуревич безусловно и всегда Чехов был «настоящим художником и поэтом», «чудесным писателем», «единственным настоящим художником во всей современной литературе». В день 50-летия со дня рождения Чехова, 17 января 1910 года, она писала О. Л. Книппер-Чеховой: «<...> я не знаю даже, какого писателя, кроме Пушкина, можно именно так любить, как мы его любим <...> Я думаю, между прочим, посвятить особую статью драматическому творчеству А<нтон> П<авловича> и его отношению к театру <...> Ведь он — со всем, что к нему относится — нужен нам сейчас, как *действительная сила современности*, потому что без него не обновить поле русской литературы, он один несёт с собою тот *свежий воздух*, которого нет в современном художестве, и как художник — *он современнее их в самой основе своего творчества* <...> Разве живые люди, нестерпимо страдающие от того, что творится в нашем искусстве сейчас, могут утешаться тем, что истина раскроется в будущем, что люди потом, когда-нибудь узнают более полную правду об А<нтоне> П<авловиче>! Ведь дело даже не в том только, чтобы *узнать*, а в том, чтобы с *его помощью*, посредством отношений с ним, как с живым, выйти на свежий воздух, *начать новую полосу жизни*. Он нужен для обновления литературы и для обновления нашего театра по всей России»⁴.

Трудно не согласиться с суждением В. А. Кошелева по поводу места, занимаемого писателем-классиком в контексте эпохи и читательском сознании: «Движение массового литературного сознания часто бывает сопряжено с переоценкой ценностей и переосмыслением дефиниций. Частным случаем подобного переосмысления становится изменяющееся представление о масштабах творчества того или другого писателя в контексте его эпохи. Так, несомненным литературным лидером 1830-х годов нам представляется Пушкин, однако это, что называется, оценка “задним числом”: для современника Пушкина в эпоху появления в печати “Бориса Годунова”, “Анджело” или “Истории Пугачёвского бунта” он был менее интересен, чем Бенедиктов и Кукольник, менее уважаем, чем “патриарх” романтической словесности В. Жуковский, и менее “перспективен”, чем молодой автор “Арабесок” и “Миргорода”... Для осознания пушкинской масштабности потребовалось время — и довольно значительное»⁵. С точки зрения исследователя, о том же следует не забывать и в связи с Чеховым: «Ставя Чехова на первое место среди писателей конца XIX столетия, мы подобной “заданностью” <...> подчас смещаем акценты исторического восприятия: в роли “классика” Чехов был осознан далеко не сразу. <...> В школьных учебниках имя Чехова не упоминалось: “он не входил в программу”. Но

⁴ Цит. по: Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике. С. 441.

⁵ Кошелев В. А. Игорь Северянин о Чехове. (К проблеме воздействия Чехова на литературу русского модернизма) // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 150.

и в литературных обзорах, с гимназической программой не связанных, он оценивался довольно скупо»⁶.

Между тем в литературной и театральной критике Л. Я. Гуревич, опубликованной после ухода писателя из жизни, произносились восторженные слова и давались необычайно высокие оценки всего его творческого наследия, включая и эпистолярное. Важно отметить, что Гуревич убеждённо говорила о Чехове как о тонком и разностороннем классике русской литературы. Несколько статей, опубликованных на страницах журнала «Русская мысль», критик посвятила чеховским письмам. Так, в декабрьской книжке за 1909 год с предисловием и необходимыми краткими примечаниями Гуревич появилось 10 писем писателя в редакцию «Северного вестника». Среди адресатов, кроме издательницы журнала, были М. Н. Альбов и Н. В. Деген⁷. Эпистолярному наследию Чехова посвящена и статья Гуревич «Новые письма Чехова», в которой предложен скрупулёзный, тонкий и вдумчивый анализ чеховской переписки⁸. Несомненный интерес вызывает в этой связи редко упоминаемая её статья «Заметки о современной литературе. Посмертный лик Чехова», напечатанная там же в 1910 году. В год пятидесятилетия со дня рождения и пятилетия кончины писателя критик с воодушевлением отмечала: «Он так дорог нам — давно уже, а в настоящий момент, когда явно для всех совершается какой-то перелом в литературных вопросах и уже подводятся итоги как минувшему многому, что ещё совершается на наших глазах, мысленный возврат к Чехову — последнему из наших классиков и, можно сказать, единственному современному из классиков — должен быть и особенно понятен, и особенно плодотворен»⁹. Откликаясь в статье на книги, выпущенные к юбилею, Гуревич предъявляла к уровню их историко-литературной и редакторской подготовки достаточно жёсткие, но справедливые требования.

Большая часть статьи посвящена сборнику «Письма Чехова», который с нетерпением ожидался читателями. По мнению критика, чеховские письма «<...> очаровательны сами по себе, — в них лёгкость, простота, каких мы не встречали ни у кого, кроме Пушкина. Читая их, будто дышишь тем чистым, свежим воздухом, который ароматен без всяких посторонних источников аромата. В них — светлая, чуткая душа художника, ясный, необычайно зоркий ум, всё подмечающий и вблизи, и на отдалении — его подлинные мысли; в них и его любовь к природе, его жизнерадостность, его смех и шутки, и его любовь к людям, следы его скрытых страданий, его непосредственная вера и его сознательное неверие. Но эти письма,

⁶ Там же. С. 151.

⁷ Гуревич Л. Письма Чехова // Русская мысль. 1909. Дек. 1-я паг. С. 123–130.

⁸ Гуревич Л. Новые письма Чехова // Русская мысль. 1914. Янв. 2-я паг. С. 80–92.

⁹ Гуревич Л. Заметки о современной литературе. Посмертный лик Чехова // Русская мысль. 1910. Февр. 2-я паг. С. 115.

частью совсем ещё не появившиеся в печати, частью разбросанные по разным журналам и сборникам, будучи изданы надлежащим образом, по-новому раскроют нам глаза и на его произведения»¹⁰. Гуревич высказала твёрдое убеждение в том, что нужна кропотливая работа по собиранию, систематизации и комментированию писем выдающегося художника слова, «естественно взяться за эту работу как можно скорее, пока живы люди, окружавшие и понимавшие его, свято сохраняющие его письма, способные дать надлежащие указания и пояснения касательно их»¹¹. Новое издание чеховских писем тоже вызвало у автора статьи немало нареканий относительно предисловия Ю. И. Айхенвальда, вступительных заметок и комментариев, принципов отбора и публикации материала. Тем не менее, по словам Гуревич, каждое новое издание писем Чехова следует признать настоящим литературным событием: «Вновь оживает для нас этот чудесный человек, приоткрывается замкнутая душа его, о которой так много, противоречиво и неосновательно судили и рядили наши критики и наша публика, даже тогда, когда стали рассеиваться созданные Михайловским предрассудки о нём как о беспринципном писателе»¹². Только на основании писем можно оценить редко проявляющиеся в человеке богатство, сложность и высокую сознательность души, сочетающиеся с душевным изяществом. При чтении писем буквально на каждом шагу чувствуется необычайная деликатность и сердечность писателя и вместе с тем проясняются «особенности его внутренней, психической и нервной организации». Чеховские письма позволяют судить об эстетических, религиозных и мировоззренческих принципах и представлениях художника. «После всего, что происходило в русской критике за несколько десятков лет, а в русской литературе за всё то десятилетие, когда началась его деятельность, он первый безбоязненно и с полной сознательностью произнёс это слово — свободный художник — как новый лозунг для всякого художественного творчества, — констатировала Гуревич. — Никто из наших художников-прозаиков не утверждал с такую сознательностью и убеждённо, что литература как один из видов искусства прежде всего должна быть подчинена самостоятельным законам искусства, законам эстетики. <...> эта выдвинутая Чеховым истина и в настоящее время, не только в России, но и в Европе, ещё не завоевала себе господствующего положения даже на аванпостах литературы, хотя другие виды искусства в настоящее время и практически, и теоретически уже “нашли себя”. Для Чехова ясно, что художественная литература, “беллетристика”, — прежде всего есть искусство и как таковое не

¹⁰ Там же. С. 117–118.

¹¹ Там же. С. 118.

¹² Там же. С. 120.

может быть в услужении у рационалистически добытых мыслей, давать иллюстрации, подбирать “примеры” к рационалистически сформулированным “правилам”. Если она, как и всякое искусство, может быть признана одним из методов познания мира, то это особый вид познания, и процессы его имеют иррациональный характер»¹³

В письмах Чехова обнаруживается немало суждений о ремесле художника, художественной архитектонике и повествовательной динамике, деталях, звуковых и слуховых элементах произведения, живописной стороне литературного изображения. Гуревич подчёркивала: «В том, что касается рисунка художественной вещи, Чехов поистине достиг совершенно новых для нас результатов в своём творчестве, а отдельные, разбросанные по его письмам мысли и формулировки в этом направлении дают, в целом, совершенно определённые, тоже новые эстетические правила, уводящие искусство, в некоторых его приёмах, очень далеко от описательного реализма прежних писателей»¹⁴. В письмах, адресованных как опытным, так и начинающим прозаикам, Чехов постоянно повторяет, что писатель должен брать из окружающей действительности и из того, что возникает в его воображении исключительно общее, типичное и важное, и это относится ко всем частностям повествования и к сюжету. Он требует, чтобы художник досконально знал изображаемую им жизнь, и всё, что он изображает, должно быть правдиво. По мнению критика, этот выработанный Чеховым художественный канон, просматривающийся и в его письмах, «отпечатался» с особой полнотой в рассказе «Святою ночью», названном в статье одним «из самых очаровательных его созданий», в котором «вылился весь Чехов — его душа, его мечта об истинном искусстве. И как он здесь страшно близок всеми лучшим и высшим запросам нашей современности — самого последнего дня её! Как ясно, что он, работавший уже тридцать лет тому назад, в своих взглядах на искусство и в своих художественных приёмах бесконечно опередил всех ныне пишущих прозаиков-модернистов, которых он словно видел перед собой — с их лучшей стороны, когда выписывал своего Треплева в “Чайке”, самый чистый и нежный прообраз писателя-декадента, — которых он словно предчувствовал с их худшей стороны, когда он возмущался в письмах всякой непростотой, напряжённостью, крикливостью, надутостью, распушенностью или теми “дурными вкусами” в литературе, которые позволяют писателям хвататься за детальное изображение разных ненормальностей и извращений»¹⁵.

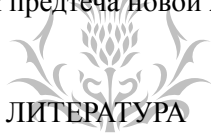
Одна из первых внятных и толковых статей, непредвзято, подробно и профессионально характеризующая уникальное

¹³ Там же. С. 132.

¹⁴ Там же. С. 134.

¹⁵ Там же. С. 136–137.

эпистолярное наследие писателя, заканчивается уверенным оптимистичным прогнозом: «Модернизм минет, а Чехов останется как предтеча новой художественной литературы»¹⁶.



ЛИТЕРАТУРА

Гуревич Л. Заметки о современной литературе. Посмертный лик Чехова // Русская мысль. 1910. Февр. 2-я паг. С. 115–137.

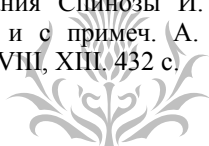
Гуревич Л. Новые письма Чехова // Русская мысль. 1914. Янв. 2-я паг. С. 80–92.

Гуревич Л. Письма Чехова // Русская мысль. 1909. Дек. 1-я паг. С. 123–130.

Кошелев В. А. Игорь Северянин о Чехове. (К проблеме воздействия Чехова на литературу русского модернизма) // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М.: Наука, 1996. С. 150–160.

Кузичева А. П. А. П. Чехов в русской театральной критике. Комментированная антология. 1887–1917. Т. 1: «Театр молодого века...» (1887–1904). Т. 2. «От Чехова до наших дней» (1904–1917). М.: СПб.: Летний сад, 2007. 532 с.

Переписка Бенедикта де Спинозы. С портр. и факс. Спинозы; с приложением жизнеописания Спинозы И. Колеруса / Пер. с латыни Л. Я. Гуревич; под ред. и с примеч. А. Л. Волынского. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1891. VIII, XIII, 432 с.



¹⁶ Там же. С. 137.

ЧЕХОВ И ХАРЬКОВСКАЯ ПРОФЕССУРА

Аннотация. Публикуется и рассматривается статья проф. Н. Ф. Сумцова «О типе учёного в рассказе А. Чехова “Скучная история”». (По поводу одной публичной лекции)», опубликованная в газете «Харьковские губ-<ернские> ведомости» в 1893 году. В критической статье Сумцова, представителя харьковской профессуры, дана негативная оценка образа главного героя «Скучной истории» Николая Степановича и всей идеи повести.

Ключевые слова: А. П. Чехов, «Скучная история», Линтварёвы, В. Ф. Тимофеев, Н. Ф. Сумцов, харьковские знакомые Чехова.

ZVINYATSKOVSKY, V. YA.

CHEKHOV AND KHARKOV PROFESSORS

Abstract. The article of Professor N. F. Sumtsov *On the type of scientist in the story of A. Chekhov “Boring Story”* (About one public lecture) is published and considered, published in the newspaper *Kharkiv provincial statements* in 1893. In the critical article of Sumtsov, a representative of the Kharkov professors, given a negative assessment of the image of the chief hero of the *Boring history* of Nikolai Stepanovich and the whole idea of a story.

Keywords: A. P. Chekhov, *Boring Story*, Lintvaryovs, V. F. Timofeev, N. F. Sumtsov, Kharkov familiar Chekhov.

В ноябрьской книжке «Северного вестника» за 1889 год была напечатана повесть Чехова «Скучная история». Под текстом было обозначено, что повесть написана в селе Лука Сумского уезда. Уезд этот принадлежал к Харьковской губернии, да и с самим профессором Николаем Степановичем читатель расстанется в Харькове: в этом чужом профессору и «каком-то сером городе» (VII, 309) приближается финал «Скучной истории».

Обычно Чехов не оставлял «биогеографических помет» под текстами публикуемых произведений. Так что исключение в данном случае значительно и значимо.

Интеллигентные помещики Линтварёвы сдавали дачи интеллигентным дачникам в селе Лука Сумского уезда. Среди дачников были и отдельные представители харьковской профессуры, каковую, на примере этих представителей, прилежно два лета сряду изучал автор «Скучной истории».

Что же запомнилось ему о харьковской профессуре? Судя по письмам к Суворину — вот что: «Этим летом я и один харьковский профессор вздумали однажды напиться. Мы пили, пили и бросили, так как ничего у нас не вышло; наутро проснулись как ни в чём не бывало» (П III, 24).

Комментаторы полного собрания с полным на то основанием говорят, что речь здесь идёт о профессоре химии Владимире Фёдоровиче Тимофееве. М. П. Чехов в воспоминаниях говорит о нём как о весёлом, жизнерадостном, молодом. Правда, П. А. Сапухин пытался спорить с братом писателя: мол, раз молодой, то почему лысый на фотографиях?¹

А возник этот смешной спор потому, что не был известен год рождения тогда ещё экстраординарного профессора — как будто речь шла о каком-то вполне рядовом, беспризорном профессоре. Но не такие люди собирались у Линтварёвых! Чем больше присматриваешься к их компании, тем яснее понимаешь, что это не были заурядные аматоры хорового пения под рояль, а что это была молодая, а точнее — **будущая** не только литературная, научная, но и общественная, гражданская, в некотором роде даже политическая элита.

Экстраординарный харьковский профессор Тимофеев не только не был исключением из этого правила, но и довольно далеко зашёл по этому пути, став хотя бы и всего на один день депутатом Государственной Думы первого созыва. Именно благодаря этому мы теперь можем и в точности решить спор Сапухина с Михаилом Чеховым, и привести другие достоверные факты биографии проф. Тимофеева — по недавно изданному справочнику².

Владимир Тимофеев родился в 1858 году, т. е. был всего на два года старше Антона Чехова. В 1881 году окончил Харьковский университет; с 1882 преподавал в университете, а с открытием в 1885 Харьковского технологического института ещё и там, хотя ординарным профессором стал лишь в 1894, т. е. уже после того, как в начале 90-х изучал электрохимию в Германии. Кстати, об этой уже не первой заграничной командировке Тимофеева знал Антон Павлович, писавший родным в 1890 году из Иркутска: «Было бы желательно повидаться с проф. Тимофеевым и выпить с ним за здоровье Натальи Михайловны, но увы! Я в Сибири, он у колбасников...» (П IV, 111). Чехов с Тимофеевым любили подразнить своей выпивкой Наталью Линтварёву как главного борца за трезвость...

Также известно, что с 12 по 15 марта 1889 года Чехов останавливался в Харькове и осматривал некий хутор в его

¹ См.: Сапухин П. А. П. Чехов на Сумщине. Сумы: Ред-издат. отдел облупр. по печати, 1993. С. 18.

² Государственная Дума Российской империи: 1906–1917. М.: РОССПЭН, 2008. С. 612.

предместье с явной целью его купить. В Харькове, как он пишет Наталье Линтварёвой, он снова встречается с Тимофеевым, но даже ей не сообщает о «выпивке»: а уж ей-то, если что, сообщил бы обязательно. Значит, и помимо милых дачных глупостей — было о чём поговорить будущему ординарному классику с будущим ординарным профессором...

Впрочем, охотнее всего тогдашние профессора говорили о литературе. Вот, например, зазывая в Сумы К. Баранцевича, Чехов ему сообщает: «Политико-эконом Воронцов уже живёт на Луке и потирает руки в ожидании, когда он разобьёт Вас в пух и в прах в литературном споре» (П III, 195).

Василий Павлович Воронцов, 1847 года рождения, — 40-летняя восходящая звезда русской экономической и социологической науки, хоть в этом смысле такой же «дилетант», как писатель Чехов, ибо по образованию, как и он, врач, образование получил в Медико-хирургической академии и работал земским врачом. Он не только лечил, но, видимо, и любил мужиков, т. к. видел в сельской общине альтернативу развитию капитализма в России. За что его сильно ругал Владимир Ульянов-Ленин, а Георгия Плеханова приводило в ярость любое упоминание о Василии Воронцове. К моменту встречи с Чеховым на Луке у Воронцова вышли две нашумевшие монографии: «Судьбы капитализма в России» (СПб., 1882) и «Очерки кустарной промышленности в России» (СПб., 1886). Кроме того, он уже был знаменит как публицист, свои статьи подписывал криптонимом В. В. О социологических работах Воронцова Ленин замечал, что они «подкрашивают и извращают действительность посредством маниловских фраз»³. Чехов тоже был склонен видеть в Воронцове этакого гоголевского персонажа: «Воронцов (Ве́в) мало-помалу разошёлся и даже — о ужас! — плясал вальс. Человечина угнетён сухою умственностью и насквозь протух чужими мыслями, но по всем видимостям малый добрый, несчастный и чистый в своих намерениях» (П II, 293).

Вернёмся, однако, к харьковскому профессору Тимофееву. В 1898 году в Киеве открылся Политехнический институт, и сюда стали стекаться все лучшие научно-технические умы Украины. С 1900 года Тимофеев — профессор Киевского политехнического института. Вместе с проф. В. О. Плотниковым он возглавляет научную школу по электрохимии неводных растворов. Но в 1908 году вдруг возвращается в Харьков. И дело вовсе не в том, что автор всемирно известных работ по изучению природы неводных растворов не нашёл себя в киевском политехе, славящемся своими лабораториями, оборудованными по последнему слову науки. А дело, видимо, в том, что в наступившую эпоху реакции ему могли

³ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е. Т. 2. 1895–1897. М.: Политиздат, 1967. С. 346.

сильно помешать заниматься наукой, припомнив, как 21 апреля 1906 года он был избран в первую Госдуму от общего состава выборщиков Киевского губернского избирательного собрания. А на следующий день вместе с другими прогрессивными депутатами заявил о сложении депутатских полномочий в связи с известными гонениями властей на первый российский парламент.

То был звёздный час политической карьеры вот теперь уж точно немолодого и, видимо, окончательно лысого профессора. Но сам факт его избрания, разумеется, говорил о многом: этот человек был популярен среди коллег, среди студентов, и его недовольство существующим порядком не было абстрактной «чеховской хандрой», он готов был к серьёзной политической работе — и работал бы, если бы власти не на один день согласились играть по европейским правилам.

Мы не знаем, а можем лишь предполагать, как бы к описанным политическим событиям отнёсся автор «Скучной истории», ведь он двух лет до них не дожил. Во всяком случае, требование к людям науки — не быть равнодушными к общим вопросам жизни — явно звучит в этой повести, написанной в Харьковской губернии, о чём и заявлено в пометке на её последней странице, заявлено прямо и демонстративно. Неудивительно поэтому, что именно в «Харьковских губернских ведомостях» (22 апреля 1893 года) появилась статья профессора Харьковского университета Николая Фёдоровича Сумцова (1854–1922) «по поводу одной публичной лекции»⁴.

О какой и чьей лекции идёт речь, в статье не сказано, но, видимо, лекция эта касалась «образа университетского профессора» с сочувственными ссылками на повесть Чехова. Разоблачить «ненастоящего» чеховского профессора, рождённого (как миф и персонаж) в Харьковской губернии и в Харькове же закончившего свой эпический путь, и взялся настоящий харьковский профессор.

Сумцов принадлежал к тому же чеховскому поколению интеллигентов, что и Тимофеев, и Воронцов. В 1888 году учёного-фольклориста Сумцова утверждают в должности экстраординарного, а в 1889 году — ординарного профессора Харьковского университета. Как видим, это как раз годы чеховских каникул в Харьковской губернии и активного общения писателя со здешней интеллигенцией. Именно в этот период зарождается ныне всемирно известная харьковская филологическая школа, активным членом и пропагандистом которой был Сумцов, а главой школы — его обожаемый, боготворимый учитель А. А. Потёбня, умерший в 1891 году. И если мы хотим понять смысл и пафос статьи Сумцова

⁴ Сумцов Н. Ф. О типе учёного в рассказе А. Чехова «Скучная история». (По поводу одной публичной лекции) // Харьковские губ. ведомости. 1893. № 102. 22 апр.

о повести Чехова, то читать статью эту надо начинать с конца, ведь Потебня — последнее слово статьи, на которое возразить нельзя. Да просто кощунственно было бы возражать... И всё, что остаётся читателю газеты, — прочесть подпись, которая в данном случае непременно должна начинаться с «проф.»: «Проф. Н. Ф. Сумцов».

Итак, может ли «Скучная история» служить сколько-нибудь надёжным источником для характеристики типичного «образа университетского профессора»? Вот вопрос, который ставит проф. Сумцов: «<...> автор говорит о старом профессоре понаслышке, по случайным студенческим воспоминаниям, отчасти по анекдотам». Причём анекдоты из студенческой юности автора «Скучной истории», лично ему незнакомого, Сумцов мог знать от общих знакомых, а таких было немало. Когда 29-летний Чехов всё лето 1889 года писал «Скучную историю» в Харьковской губернии, он там, как мы видели, общался с весёлой молодой компанией хозяев имения Линтварёвых и их многочисленных родственников и друзей. Чехов всегда любил обсуждать с друзьями сюжеты произведений, над которыми он в данное время работал, и наверняка в компании сегодняшних и вчерашних студентов (в том числе харьковских) по поводу образа главного героя «Скучной истории» было рассказано немало смешных случаев из жизни чудаковатых профессоров. Кроме того, Сумцов был хорошим знакомым харьковчанки Е. К. Сахаровой, бывшей актрисы московского театра Корша и приятельницы молодого Чехова. Сумцов даже написал положительную рецензию на картину её мужа-художника, и она в январе 1889 года посылала эту рецензию Чехову, прося по старой дружбе поместить выдержки в столичных газетах, что Чехов и сделал. От Сахаровой Сумцов, заинтересовавшись повестью Чехова, мог узнать о том, что Чехов учился у знаменитого проф. Г. А. Захарьина и сам же распускал о нём анекдоты посредством оперативной их публикации в самом популярном российском издании — юмористических «Осколках».

Однако между 1889 («Скучная история») и 1893 годом (статья Сумцова) сам Чехов решительно переменялся. Он тоже стал знаменитостью (хоть и не научной), преждевременно постарел и утратил юношескую задиристость. В день публикации статьи Сумцова он пишет Л. С. Мизиновой: «Милая Ликуся, те весьма неприятные ощущения (геморрой. — В. З.), которые в настоящее время испытывает брэнное тело моё, с полным правом позволяют мне считать себя действительным статским советником (т. е. всего на один чин ниже профессора из «Скучной истории»). — В. З.). Болезнь генеральская, но прескверная» (П V, 203). Это как раз то настроение, в котором можно понять раздражение Сумцова по поводу Катиного вопроса Николаю Степановичу, выраженное харьковским профессором следующим образом: «Находятся же люди, вроде

этой молодой женщины, которые думают, что учёные, знаменитые “из тайных советников” носят в кармане готовые ответы на общие вопросы о жизни и о счастье».

Вообще довольно равнодушный как к похвале критики, так и к её хуле, Чехов всегда внимательно прислушивался к отзывам представителей изображаемых им сословий о том, насколько точно они им изображены. Вот почему отзыв Сумцова, уже и тогда довольно известного в профессиональной среде критиков и литературоведов (а ныне по праву считающегося одним из классиков украинской филологии), не имел бы шансов заинтересовать автора «Скучной истории», если бы его автор не представлял в данном случае «сословие» не только критическое, но и критически Чеховым изображённое. Не исключено, что именно под влиянием статьи Сумцова Чехов задумал существенно переработать образ одного из своих профессоров 1889 года. Ведь одновременно с получившей большой общественный резонанс «Скучной историей» тихо прошла премьера чеховской пьесы «Леший». В ней из-за много о себе возомнившего профессора Серебрякова гибнет хороший человек. В середине 90-х годов Чехов переделал «Лешего» в «Дядю Ваню», где самоубийство «хорошего человека» оборачивается его пародийным покушением на убийство самого профессора, который тоже по-своему хорош и по-своему прав... Но было уже поздно: негативный «образ профессора» настолько закрепился за Чеховым, что и «Дядю Ваню» до сих пор понимают и ставят совершенно неадекватно авторскому замыслу.

Кстати, в «Скучной истории» есть и коллега профессора Серебрякова филолог Михаил Фёдорович (почти Мыкола Фёдорович — как по-украински звучит имя-отчество классика украинской филологии проф. Сумцова). Его странности, «небезопасные для его знакомых», — это всего лишь «постоянно шутливый тон, какая-то помесь философии с балагурством, как у шекспировских гробокопателей» (VII, 284). Гораздо более неприятные и в то же время как будто уже знакомые нам черты обнаруживаются «в лице “ломового коня” прозектора». Он «лет 35, уже плешивый и с большим животом» (VII, 259–260). Это именно то, что обращало на себя внимание и удивляло знакомых харьковского проф. Тимофеева в его внешнем облике. Но есть и «другая черта» — облика, так сказать, внутреннего: «фанатическая вера в непогрешимость науки и главным образом всего того, что пишут немцы» (VII, 260).

А теперь послушаем, что рассказали собирателю материала о дачной жизни Антона Павловича сумские старожилы: «Между молодым писателем и лысеющим профессором установились приятельские отношения. Чехов с большим интересом слушал рассказы Тимофеева о его научных командировках за границу,

о немецких профессорах и русских мужах науки. Рассказчик изображал их в лицах, на что был большим мастером»⁵.

Вот и материал для повести о старом профессоре, где заодно досталось и профессору молодому, т. е. самому «рассказчику в лицах». Нужно ли после этого удивляться, что имя проф. Тимофеева с тех пор как-то незаметно исчезает из числа имён чеховских приятелей? Впрочем, «имя им легион», таким приятелям, которые быстро выпадают из творческой биографии писателя как уже отработанный материал.

* * *

О типе учёного в рассказе А. Чехова «Скучная история» (По поводу одной публичной лекции)

А. Чехов — общепризнанный крупный талант; но этот талант не совсем ровный и не всегда последовательный. Краски у Чехова яркие, живы, превосходны; но наблюдательность иногда поверхностна; психологические и бытовые черты иногда фальшивы. Искусственная психология и бытовые погрешности в рассказах Чехова легко ускользают от внимания читателя вследствие художественной обработки рассказа, живости и бойкости языка, краткости и выразительности образов. Автору верят на слово и плывут по течению рассказа, не проверяя типов и эпизодов ни данными других литературных произведений, ни данными современной бытовой жизни.

«Скучная история» — один из образчиков неровности таланта Чехова, рассказ прекрасный в частностях и слабый в целом. В обрисовке профессора, тайного советника и кавалера Николая Степановича, его бесед со студентами и его лекций рассеяно много превосходных художественных эскизов, рассыпано много замечательно красивых картинок, на которые Чехов такой мастер. В литературе Чехов представитель художественной миниатюры. Но далее таких миниатюр Чехов не пошёл в рассказе «Скучная история», и его скучный профессор — деревянная или точнее тряпичная кукла с наклеенным на лбу ярлыком ума, ничем в сущности не доказанного не только в деятельности, но даже в разговорах о деятельности и о помышлениях. На каждом шагу в «Скучной истории» обнаруживается недостаточное и случайное знакомство автора с университетом, профессорским бытом и с обычными приёмами и настроением профессора на кафедре. Получается такое впечатление, что автор говорит о старом профессоре понаслышке, по случайным студенческим воспоминаниям, отчасти по анекдотам.

⁵ Сапухин П. А. А. П. Чехов на Сумщине. С. 19.

Прежде всего улыбку вызывает рассказ о «хранителе университетских преданий», швейцаре Николае, «который получил в наследство много легенд из университетской жизни, прибавил к этому богатству много своего добра, добытого за время службы... Он может рассказать о необыкновенных мудрецах, знавших *всё*, о замечательных тружениках, не спавших по неделям, о многочисленных мучениках и жертвах науки; добро торжествует у него над злом, слабый всегда побеждает сильного, скромный гордого, молодой старого. Нет надобности, — говорит Николай Степанович, — принимать все эти легенды и небылицы за чистую монету; но процедите их, и у вас на фильтре останется то, что нужно: наши хорошие традиции и имена истинных героев, признанных всеми». Всё это говорит серьёзно умный профессор Николай Степанович. Очевидно, он совсем не знает университетских швейцаров. Было бы гораздо проще и естественнее, если бы автор отметил воспоминания университетских швейцаров о щедрости и скупости профессоров, о способах ношения ими пальто и шуб, об их зонтиках и палках... а то университетские традиции! Для того чтобы дорожить университетскими традициями, разобраться в них и оценить их по достоинству — недостаточно прослужить в швейцарской много лет, занимаясь сниманием пальто и просушкой зонтиков гг. профессоров. Скучный и умный Николай Степанович забыл, что тут нужно немножко столь восхваляемой им науки, общего широкого образования и нравственной чуткости. Правда, Николай Степанович по специальности медик; но неужели медики привилегию хранения университетских преданий оставляют швейцарам? К тому же Николай Степанович состоит «членом *всех* (!) русских и трёх заграничных университетов» — не много для него чести, если потом о нём будет вспоминать лишь швейцар его анатомического кабинета.

Значение университетских швейцаров не ограничивается в «Скучной истории» хранением университетских преданий. «В нашем обществе, — продолжает Николай Степанович, — все сведения о мире учёных исчерпываются анекдотами о необыкновенной рассеянности старых профессоров и двумя-тремя остротами, которые приписываются то Груберу⁶, то мне, то Бабухину⁷. Для образованного общества этого мало. Если бы оно любило науку, учёных и студентов так, как Николай (имя швейцара), то его литература имела бы уже давно целые эпопеи, сказания и жития, каких, к сожалению,

⁶ Грубер Венцеслав Леопольдович (1814–1890) — выдающийся анатом, профессор Военно-медицинской академии (Санкт-Петербург).

⁷ Бабухин Александр Иванович (1828–1891) — известный гистолог, физиолог и эмбриолог, профессор Московского университета, один из учителей Чехова. Студентам, посетившим Чехова в Мелихове в 1897 году, автор «Скучной истории» так говорил о Николае Степановиче: «Это — лицо собирательное, хотя многое взято с Бабухина» (VII, 670).

оно не имеет теперь». Здесь швейцар уже является поучительным образцом для всего общества, причём «заслуженный профессор» Николай Степанович упустил из виду, что в обществе есть люди с университетским образованием, которые ознакомились с наукой и людьми науки не в передней университета.

Далее швейцару Николаю, по словам всё того же «умного» профессора, «известно всё, что происходит на четырёх факультетах, в канцелярии, в кабинете ректора, в библиотеке», «благодаря короткому знакомству со всеми университетскими швейцарами и сторожами». Далее оказывается, что швейцар Николай входит в разные подробности о кандидатах на вакантную ректуру, подробности «фантастические»; но при этом Николай Степанович оговаривает: «если исключить эти подробности, то в общем он почти всегда оказывается правым. Характеристики, делаемые им каждому из кандидатов, своеобразны, но тоже верны». Привожу все эти панегирики швейцару для характеристики ума и понимания Николая Степановича. При такой оценке швейцарских способностей остаётся только непонятным, почему сам Николай Степанович не уступит ему своей кафедры, и если тут мешает Николаю отсутствие специальной подготовки, то почему не избрать его в ректоры: всё знает, любит людей науки, рассуждает своеобразно, но верно — прекрасные условия для кандидатуры швейцара Николая в ректора, тем более, что, как далее оказывается, швейцар Николай знает, в каком году кто защищал диссертацию, поступил на службу, вышел в отставку или умер, — да это был бы ректор с целой готовой канцелярией в голове. Очевидно, что и швейцар Николай не такой хранитель университетских преданий, как обрисовал его Николай Степанович, да и сам Николай Степанович после такой характеристики своего «сослуживца, сверстника и тёзки» не может претендовать на звание умного и толкового человека, признающего *modus in rebus*⁸.

Встречается немало и других погрешностей в обрисовке Николая Степановича. Так, входя в аудиторию, наполненную студентами, для чтения лекции над трупом, Николай Степанович не знает, как будет читать, с чего начнёт и чем кончит, но затем «фразы длинной вереницей вылетают из его души — и пошла писать губерния»... Получается в сущности болтовня, «литературная» речь, «красивая» фраза, что, может быть, совсем не нужно для возбуждения внимания многочисленной аудитории, где наряду с серьёзно мыслящими молодыми людьми могут оказаться равнодушные, уставшие, с головой тяжёлой после беспокойно проведённой товарищеской вечеринки. И где же происходит это литературное упражнение? В аудитории (вероятно, при анатомическом театре) над трупом. Г. Чехов, постоянно прибегающий к «литературной» речи и к

⁸ «Est modus in rebus, sunt certi denique fines» (лат.) — «всему есть (должна быть) мера»: цитата из сатир Горация (кн. I, 1, 106).

«красивой» фразе, снабдил некстати красноречием и своего литературного манекена.

На меня неприятное впечатление производит ещё та страничка в рассказе Чехова, набросанная смело и художественно, где с оттенком презрения обрисован «ломовой конь» или «учёный тупица» — трудолюбивый и скромный прозектор Николая Степановича. Здесь сквозит грубая фельетонная насмешка над той же наукой, которой воскурятся фамиамы на других страницах «Скучной истории». Зачем требовать от этого «ломового коня» «сомнений и разочарований», когда он вполне честно работает в лаборатории и глубоко убеждён, что лучшая наука медицина, когда, по предположению самого Николая Степановича, этот «ломовой конь» приготовит несколько сотен препаратов необыкновенной чистоты, напишет много сухих очень приличных рефератов, сделает с десяток добросовестных переводов, «но пороха не выдумает»... Нехороший, право, человек этот Николай Степанович, и не умный и не добрый, когда он прилагает к своему ближайшему сотруднику такую несправедливую мерку. Ведь и порох выдумали такие труженики алхимики, как прозектор Николая Степановича. Затем, неужели для каждого учёного обязательны мировые открытия? И где в «Скучной истории» доказательства, что сам Н. С. выдумал на своём 62-летнем веку что-нибудь вроде пороха? Их нет, и упоминаемые в начале рассказа высокие чины и ордена, русские и даже иностранные, ничего не говорят об его научных трудах и открытиях. Может быть и самая знаменитость Николая Степановича создана теми ломовыми конями, которые работали в его лаборатории. Чёрной работы не видно, и ею пользуются не всегда те, которые её производили. На мой взгляд, Н. С. человек недалёкий, мелкий, несправедливый, одинаково равнодушный и к науке, и к своей семье, действительно скучный, и весь рассказ о нём был бы очень скучным, если бы Чехов не разукрасил его красивыми литературными картинками, среди которых есть и очень правдивые, напр., о вражде между женщинами — женой Ник. Ст. и Катей.

И к этому бесцветному и скучному герою в конце его жизни обращается одна молодая женщина с вопросом: что делать? Сначала ей даётся простой ответ — выйти замуж, а при настойчивом повторении вопроса Ник. Ст. отвечает: «Не знаю». Ничего фаустовского в этом «не знаю» — нет и быть не может. У Чехова выходит, что наш учёный в конце своей жизни при всей своей «науке» и «знаменитости» не мог дать подходящего совета страдающей молодой женщине, брошенной любовником, потерявшей ребёнка, как ей быть, что ей делать, чем наполнить пустоту своей жизни. И тут обнаруживается поверхностный взгляд на науку и людей науки. Очень жаль, что выдающийся современный писатель в художественную форму литературного рассказа облакает

такое требование, которое не поддаётся научному удовлетворению, и ставит вопрос, на который ни один анатомический театр, ни один тайный советник не может дать ответа. Было время, когда писали целые романы на тему «Что делать?», причем прописывались общие рецепты для жизни во всем её бесконечном разнообразии. С тех пор много воды утекло, а на берегах Невы⁹ всё ещё продолжают требовать скорых, общих и вполне понятных ответов на вопрос «что делать?»; но сами писатели при этом прямо не отвечают на него. Они бросают вопрос в какое-то неопределённое всероссийское пространство. Я однако сильно сомневаюсь, чтобы нашлись такие мудрецы, которые по совести взялись бы ответить на этот вопрос, и, главное, чтобы ответы — а ответов может быть бесконечное множество — были приняты вопрошающими, по крайней мере, к сведению, не говоря — к исполнению. Каждому по необходимости самому приходится давать себе ответ на такой вопрос, сообразно со своим умственным, нравственным и материальным цензом. Обращаться же к другим с вопросом «что делать?» малодушно, неразумно и, главное, бесполезно. Ни один ответ не уляжется в субъективные рамки вопроса. Жизнь человеческая слагается из тысячи мелочей, и разобраться в них весьма трудно; всегда можно взять не тот аккорд, не ту нитку и запутать свою собственную жизнь, при отличном знании её в мелочах. Кто же возьмёт на себя смелость давать ещё другим советы? Молодая женщина, бывшая актриса, любившая, страдавшая, на том только основании, что Николай Степанович читает лекции по медицине и считается «знаменитостью», подносит ему запутанный клубок своей жизни и требует, чтобы он его распутал сейчас, немедленно, а между тем из клубка там и сям уже торчат оборванные нити, виднеются узлы, утончения, готовые разорваться при первом прикосновении, везде и во всём путаница. При чём тут, спрашивается, наука? И зачем было утруждать больного Николая Степановича мучительным неразрешимым вопросом из тяжёлой житейской драмы? Находятся же люди, вроде этой молодой женщины, которые думают, что учёные, знаменитые «из тайных советников» носят в кармане готовые ответы на общие вопросы о жизни и о счастье.

Нужно сказать, что ни беллетристика, ни сцена не дают типа учёных людей; русские учёные, из среды которых вышло столько знаменитых деятелей на всех поприщах, в литературном воспроизведении являются обыкновенно в роли каких-то шаблонных педантов, почему-то всегда патлатых, в очках, с выговором в нос и нараспев. У Чехова нет такой грубой и пошлой карикатуры; но есть кое-какие остатки от неё в лице «ломового коня» прозектора

⁹ Подобно роману Н. Г. Чернышевского «Что делать?» (1863), повесть Чехова также впервые вышла в свет в Санкт-Петербурге, «на берегах Невы» — в журн. «Северный вестник», 1889, кн. 11.

и в лице филолога «не без странностей», «небезопасных для его знакомых». Действительная жизнь в этом отношении даёт гораздо более высокие и чистые типы, которые и сравнивать нельзя с литературными манекенами. Кто хочет познакомиться с русским учёным без литературной подкраски и тенденциозного освещения — пусть обратится к существующим в печати статьям о князе В. Ф. Одоевском¹⁰, к «Дневнику» Никитенка¹¹, к воспоминаниям об А. А. Потебне¹².

Проф. Н. Ф. Сумцов

Харьковские губ<ернские> ведомости. 1893. № 102. 22 апр.

ЛИТЕРАТУРА

Государственная Дума Российской империи: 1906–1917. М.: РОССПЭН, 2008. 735 с.

Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е. Т. 2. 1895–1897. М.: Политиздат, 1967. 677 с.

Сапухин П. А. А. П. Чехов на Сумшине. Сумы: Ред.-изд. отдел облупр. по печати, 1993. 107 с.

Сумцов Н. Ф. О типе учёного в рассказе А. Чехова «Скучная история». (По поводу одной публичной лекции) // Харьковские губ. ведомости. 1893. № 102. 22 апр.



¹⁰ Одоевский Владимир Фёдорович (1804–1869) — писатель и учёный, «русский Фауст», последний (62-й) представитель княжеского рода Одоевских.

¹¹ Никитенко Александр Васильевич (1805–1877) — историк литературы, цензор, профессор Санкт-Петербургского университета, действительный член Академии наук. «Выбился в люди» из крепостных. На протяжении многих лет вёл дневник, который служит первостепенным источником относительно литературной и общественной жизни середины XIX века.

¹² Потебня Александр Афанасьевич (1835–1891) — выдающийся филолог и философ, профессор Харьковского университета, член-корреспондент Императорской Санкт-Петербургской академии наук, создатель харьковской филологической школы. Н. Ф. Сумцов был одним из ближайших учеников и последователей А. А. Потебни.

**ПЕРВЫЕ ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ ПУБЛИКАЦИИ
О «ДОМЕ С МЕЗОНИНОМ»: РАССКАЗ А. П. ЧЕХОВА
В СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
Я. В. АБРАМОВА**

Аннотация. В современный культурный и научный контекст вводится не учтённая в литературе о творчестве А. П. Чехова статья российского просветителя, теоретика и практика культурнического течения в реформаторском народничестве Я. В. Абрамова (1858–1906) «Малые и великие дела» (1896), представляющая собою синтез литературно-критического анализа рассказа «Дом с мезонином» и социально-философской публицистики писателя-народника.

Ключевые слова: А. П. Чехов, Я. В. Абрамов, «малые дела», «великие дела», народники-культурники, интеллигенция и народ, «хождение в народ», автор и герой.

GOLOVKO, V. M.

FIRST LITERARY-CRITICAL PUBLICATIONS ABOUT *THE HOUSE WITH THE MEZZANINE*: CHEKHOV'S STORY IN THE SOCIAL AND PHILOSOPHICAL INTERPRETATION BY YA. V. ABRAMOV

Abstract. The article by a Russian educator, theorist and representative of the cultural movement in the Reformist Narodism Ya. V. Abramov, *Small and Great Deeds* (1896), which was not properly considered in the literature about the work of A. P. Chekhov, is introduced into the modern cultural and scientific context. The article is a synthesis of literary critical analysis of the story *House with the Mezzanine* and the socio-philosophical publicism of the populist writer.

Keywords: A. P. Chekhov, Ya. V. Abramov, “small deeds,” “great deeds,” populists-culturalists, Narodism, intelligentsia and people, “going to the people,” author and hero.

Рассказ А. П. Чехова «Дом с мезонином», появившийся в 1896 году на страницах № 4 журнала «Русская мысль», сразу привлёк внимание читателей и критиков к авторской трактовке актуальных вопросов русской общественной жизни. В центре дискуссий оказались обстоятельства непростой жизни народа, отношения к нему демократически настроенной интеллигенции, её

просветительской деятельности, реальной эффективности теории и практики «малых дел», пропагандировавшей идеологами реформаторского, легального народничества 1880-х — 1890-х годов. Социально-философские идеи в этот один из самых сложных исторических периодов России отражали противоборство разных концепций — от «постепеновства снизу» приверженцев эволюционного развития общества до радикальных программ сторонников революционных преобразований, делавших ставку на классовую борьбу и революционную инициативу пролетариата. На различных этапах общественного движения трёх последних десятилетий XIX века характер русской истории определяла деятельность революционного народничества 1870-х годов, реформаторского народничества 1880-х — первой половины 1890-х годов, а на стыке двух столетий — русских «последовательных марксистов»¹. В рассказе «Дом с мезонином» и повести «Моя жизнь» Чехов как художник анализировал состояние российского общества с точки зрения перспективности его преобразований в свете идей социального эволюционизма. Сюжетный материал для рассказа «Дом с мезонином» давала широкая практика второго «хождения в народ», теоретически обоснованная мыслителями и идеологами культурнического течения в реформаторском народничестве — И. И. Каблицом (Юзовым), Я. В. Абрамовым, С. Н. Кривенко и др.²

В числе первых на рассказ «Дом с мезонином» откликнулся один из самых видных общественно-литературных деятелей 1880-х — 1890-х годов, прозаик и публицист, литературный критик Яков Васильевич Абрамов³.

Формировавшийся в контексте развития и укрепления идей демократического просветительства, освоения опыта писателей-демократов 1860-х годов и европейской социалистической мысли⁴,

¹ *Абрамов Я. В.* Гамлеты — пара на грош. (Из записок лежебока) // Устои. 1882. № 12. С. 77.

² См.: *Мокшин Г. Н.* 1) Кто такие народники-культурники? // Вестник Воронеж. гос. ун-та. Сер. «История. Политология. Социология». 2016. № 3. С. 82–86; 2) Основные этапы истории культурного народничества // Вестник Российского ун-та дружбы народов. Сер. «История России». 2016. № 2. С. 20–29; 3) Основы культурного народничества Я. В. Абрамова // Идейно-творческое наследие Я. В. Абрамова в историко-культурной парадигме реформаторского народничества: кол. моногр. / Под общ. ред. В. М. Головки. Ставрополь: Изд-во Северо-Кавказского федерального ун-та, 2020. С. 104–114.

³ *Абрамов Я. В.* Малые и великие дела // Книжки «Недели»: Ежемес. лит. журнал. СПб.: Тип. М. Маркушева, 1896. Июль. С. 214–227. Далее при цитировании в скобках указана страница.

⁴ *Головки В. М.* 1) Книга в истории идейно-творческого самоопределения российского просветителя Я. В. Абрамова (на материале архивных разысканий). Статья 1. Роль книги в формировании творческой индивидуальности народнического идеолога и писателя Я. В. Абрамова // Текст. Книга. Книгоиздание: науч.-практич. журнал. 2020. № 22. С. 72–88; 2) Книга в истории идейно-творческого самоопределения российского просветителя Я. В. Абрамова

Абрамов к середине 1880-х годов определился на позициях культурнического течения в легальном народничестве. Позиции Абрамова, отмечает Г. Н. Мокшин, — «это культурничество в классическом его понимании: культурно-просветительская деятельность в отрыве от политики. Оно имеет сходство с революционным культурничеством П. Л. Лаврова. Общее у них — это стремление к развитию самосознания народа через распространение знаний, изменение его мышления, пока он сам не созреет для самостоятельного социального творчества»⁵. Имя П. Л. Лаврова здесь упомянуто не случайно. Как известно, в лагере революционного народничества Лавров отличался более взвешенным подходом к вопросу о социальных преобразованиях и аргументировал идею постепенного накопления прогрессивных сил для обновления народной жизни. Третий вариант программы его бесцензурного журнала «Вперёд!» был одобрен, например, И. С. Тургеневым, имевшим тесные дружеские и творческие отношения с Лавровым и материально поддерживавшим издание журнала. В данном случае об этом уместно вспомнить потому, что типологически обнаруживается немало точек соприкосновения в философии социального эволюционизма («постепеновства снизу») Тургенева, автора «Отцов и детей», «Пунина и Бабурина», «Дыма», «Нови», стихотворения в прозе «Порог», незавершённых романов о «жизнерадостном революционере» «Natalia Karpovna» и двух революционерах — французском и русском, с одной стороны, и Абрамова, призывавшего к медленной и терпеливой «работе в народе», — с другой⁶. Абрамов, занимавший особое место в народническом движении, отличался от многих его теоретиков, например, от И. И. Каблицы, в понимании капитализма как явления не случайного, в осознании социальной истощенности крестьянской общины, в решении вопроса о просветительской роли интеллигенции (не «учиться у народа», а «учить народ»). В этом он максимально приближался к позициям демократического просветительства Тургенева.

Начиная с 1885 года, когда после закрытия журнала «Отечественные записки», с которым он сотрудничал, а с конца

(на материале архивных разысканий). Статья 2. Социально-философские идеи европейских просветителей и социалистов в читательской рецепции Я. В. Абрамова середины 1870-х гг. // Текст. Книга. Книгоиздание: науч.-практич. журнал. 2020. № 23. С. 100–115.

⁵ Мокшин Г. Н. Основы культурного народничества Я. В. Абрамова. С. 106.

⁶ Головкин В. М. 1) Традиции демократического просветительства в теории социокультурного эволюционизма Я. В. Абрамова // Народники в истории России: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 2. Воронеж: Изд. дом ВГУ, 2016. С. 194–213; 2) «Постепеновство снизу» как выражение позиций демократического просветительства И. С. Тургенева // Вестник Моск. гор. пед. ун-та: Науч. журнал. Сер. «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2017. № 2 (26). С. 8–17.

февраля 1884 года по поручению М. Е. Салтыкова-Щедрина вёл отдел «Внутреннее обозрение», Абрамов стал ведущим публицистом «Недели» — самой популярной и тиражной газеты того времени. Именно со страниц этого периодического издания зазвучал голос Абрамова, призывавшего демократически настроенную интеллигенцию «идти в народ» «на великую культурную работу» (с. 227)⁷. Абрамов стал поистине «властителем дум» целого поколения, просветительская и культурная работа которого в народе получила изображение в литературе того времени, в том числе и в произведениях А. П. Чехова.

На что обращалось внимание в критических откликах на рассказ «Дом с мезонином»? Прежде всего, на постановку актуальных вопросов «о народном образовании и об отношении интеллигенции к широким демократическим массам»⁸. Была затронута главная идея программы «малых и великих дел» одного из самых ярких вдохновителей второго этапа «хождения в народ» — Я. В. Абрамова. Именно он не только призывал к просвещению народа, но и сам успел за свою короткую жизнь сделать многое в этом направлении. Абрамов писал и издавал руководства по изучению русского языка и математики в начальной школе. Он внёс заметный вклад в развитие народного образования и системы народных бесплатных библиотек России. Вместе с ближайшим другом — писателем-классиком В. М. Гаршиным⁹ и прогрессивными петербургскими педагогами подготовил обзор детской литературы 1880-х годов; с 1890 года в течение пятнадцати лет вёл «Хронику народного образования» и «Хронику народных библиотек» в журнале «Русская школа». Его первый опыт обобщения деятельности воскресных школ в России в отдельном издании на французском языке¹⁰ был представлен на Всемирной выставке 1889 года в Париже и удостоен бронзовой медали¹¹. Идея Абрамова об издании художественных биографий

⁷ См., напр.: *Абрамов Я. В.* 1) Правда ли, что нет дела? // Неделя. 1885. № 32. Стб. 1121–1125; 2) Самоуправление и интеллигенция // Неделя. 1885. № 40. Стб. 1379–1381; 3) Стоит ли работать в деревне? // Неделя. 1885. № 41. Стб. 1409–1412; 4) Ещё об интеллигентной безработице // Неделя. 1885. № 50. Стб. 1753–1756; 5) Забытое дело [о библиотеках] // Неделя. 1886. № 22. Стб. 729–732; 6) Интеллигенция в деревне // Неделя. 1886. № 13. Стб. 443–446; 7) Маленькие деятели [о народных учителях, фельдшерах и акушерках] // Неделя. 1886. № 6. Стб. 201–205; 8) О расселении интеллигенции // Неделя. 1887. № 37. Стб. 1169–1172; 9) Рост народной школы // Неделя. 1887. № 18. Стб. 577–580 и мн. др.

⁸ *Ладыженский В. Н.* Памяти А. П. Чехова // Современный мир. 1914. № 6. С. 114.

⁹ Я. В. Абрамов стал первым биографом В. М. Гаршина, инициатором и создателем первой коллективной книги об этом писателе-классике. См.: Памяти В. М. Гаршина. Художественно-лит. сб. СПб.: Тип. и фототипия В. И. Штейн, 1889. 330 с.

¹⁰ *Abramov Ja.* L'école du dimanche pour les femmes à Kharkov et le livre "Que faut-il dormir à lire au peuple?" Kharkov, 1889. 57 p.

¹¹ См.: [Б. а.] Заслуги Я.В. Абрамова // Северокавказская газета. 1910. № 6.

в серии «Жизнь замечательных людей» была реализована им совместно с издателем Ф. Ф. Павленковым. Абрамов был автором большого количества научно-популярных книг, брошюр и статей для народного чтения по самым разным областям знания, аналитиком земского движения в России¹², принимал активное участие как автор статей в составлении «Энциклопедического словаря», впервые изданного Павленковым в 1899 году¹³.

Рассказ Чехова «Дом с мезонином» привлёк внимание Абрамова не только как литературного критика, но и как идейного вдохновителя той «работы в народе», которую осуществляют Лида Волчанинова и земские деятели. На деятельность именно таких представителей интеллигенции делали ставку легальные народники, теоретики «малых дел» П. П. Червинский, И. И. Каблиц, Л. Е. Оболенский, С. Н. Кривенко, В. П. Воронцов и др. Абрамов, безусловно, относился к их числу¹⁴. Более того, именно он ставил вопрос о новом типе общественного деятеля данной эпохи, когда «всё переверотилось и только ещё укладывается» (Л. Н. Толстой), когда «народная жизнь переживала период» «разложения и сложения» (И. С. Тургенев). «У нас все или герои, или тряпки, — писал Абрамов в одной из программных статей. — Но пора бы народиться среднему типу — человека, способного на простое, честное дело. Нужда в таком человеке великая, и будущее принадлежит ему»¹⁵. Развивая традиции просветительства, идеи «постепеновства снизу», Абрамов шёл вслед за Тургеневым, автором «Нови» (1876), убеждённым в том, что пора «красивых, пленительных» Базаровых прошла и России необходим совсем другой тип общественного деятеля — тип «скромного», «полезного» народу «труженика», способного «добро делать помаленьку», из чего в результате «выйдет дело большое и хорошее»¹⁶. Исторической ситуацией востребованы «серые,

9 января. С. 2.

¹² См.: Венгеров С. А. Критико-биографический словарь русских писателей и учёных (от начала русской образованности до наших дней). Т. 1. Вып. 1–21. СПб.: Семёновская типо-литогр. (И. Ефрона), 1889. С. 21–28; Абрамов Яков Васильевич: Библиографический указатель (1880–2017 гг.) / Составление, предисл. и вспомога. указатели Г. Н. Мокшина. Воронеж: Изд. дом Воронеж. гос. ун-та, 2017. 212 с.

¹³ См.: Энциклопедический словарь Ф. Павленкова. Изд. 5-е. СПб.: Тип. СПб. Т-ва Печат. и Изд. дела «Труд», 1913. С. 4.

¹⁴ См.: Мокшин Г. Н. Проблема реконструкции теории «малых дел» в отечественном народниковедении // Народники в истории России: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 2. Воронеж: Изд. дом Воронеж. гос. ун-та, 2016. С. 20–36.

¹⁵ [Абрамов Я. В.] Стоит ли работать в деревне? // Неделя. 1885. № 41. Стб. 1412.

¹⁶ Тургенев И. С. Письмо А. П. Философовой 22 февраля (6 марта) 1875 г. // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. 11. М.; Л.: Наука, 1966. С. 32–33. Через 20 лет эту мысль буквально повторит общественно-литературный деятель умеренно-прогрессивного направления Р. И. Сементковский. См.: Сементковский Р. И. Общественные мотивы современных беллетристик // Исторический вестник. 1895. № 3. С. 812.

одноцветные, народные люди», «люди с идеалом», такие, как Соломин из «Нови»¹⁷. Тургенев имел в виду такую системную, «кропотливую работу» в условиях укрепления буржуазных отношений, которая обеспечивала бы развитие всех сторон общественной, народной жизни — экономики, культуры, образования, науки, социальной сферы, медицины, государственного устройства, законодательства и т. д. «Скромная деятельность» — это не универсальное, а исторически обусловленное средство «постепенного развития». «Эпоха только полезных людей», «усердных тружеников» неизбежно пройдёт, подчёркивал Тургенев, и лишь «тогда, когда этот период кончится, снова появятся крупные, оригинальные личности»¹⁸. Такие взгляды разделял и Абрамов.

Идеологическое ядро чеховского сюжета — конфликтный диалог сторонников «малых дел» и их противников — для народнического идеолога было привлекательно и по другой причине. Чехов и Абрамов были лично знакомы (П Ш, 118), смотрели на второе «хождение в народ» глазами своего поколения, были практически ровесниками, их «малой родиной» был регион Юга России, они формировались в одном социокультурном контексте. Они создали типологически близкие повести: «В степи» Абрамова (1881) и «Степь» (1888) Чехова, отобразившие наблюдения над жизнью простого народа и владельческими собственниками, «коммерсантами», населяющими степи Приазовья, северной Кубани и северо-западной части Ставропольской губернии. Абрамов высоко ценил Чехова как писателя, не раз обращался к его литературным произведениям, раскрывая на этом материале свои программные установки¹⁹. Статья «Малые и великие дела» не стала в этом смысле исключением, и анализ литературного произведения стал здесь основой репрезентации социально-философской концепции самого рецензента. Отклик на «Дом с мезонином» представляет собою синтез литературно-критического анализа рассказа и публицистических инвектив Абрамова как идеолога культурнического течения в легальном народничестве. Именно поэтому аргументация несостоятельности противников «малых дел», рассматриваемая на основе сюжетной линии «Лида Волчанинова — художник», является одной из

¹⁷ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч. Т. 12. М.; Л.: Наука, 1966. С. 298, 299.

¹⁸ Тургенев И. С. Письмо А. П. Философовой 11 (23) сентября 1874 г. // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. 10. М.; Л.: Наука, 1965. С. 295, 296.

¹⁹ См.: Абрамов Я. Наша жизнь в произведениях Чехова // Книжки «Недели». 1898. № 6. С. 130–168; Абрамов Я. Чеховские миниатюры // Приазовский край. Ростов н/Д., 1900. № 126. 13 мая. С. 2–3; Абрамов Я. Чеховский мир // Приазовский край. Ростов н/Д., 1904. № 206. 4 авг. С. 2; № 214. 13 авг. С. 2; № 229. 29 авг. С. 3; № 239. 8 сент. С. 2; № 260. 1 окт. С. 3; № 298. 10 нояб. С. 3; Абрамов Я. Памяти А. П. Чехова // Приазовский край. Ростов н/Д., 1905. № 159. 3 июля. С. 3.

основных целей автора статьи. Комментаторы рассказа «Дом с мезонином» в Полном (академическом) собрании сочинений и писем Чехова, рассматривая авторскую позицию в этом произведении, апеллируют к воспоминаниям современников писателя (в частности, к мнению М. В. Лаврова о «скептическом отношении Чехова к эффективности “малых дел” в деревне», поскольку «голодного крестьянина» «надо сначала “накормить”, а потом научить»), к выводам исследователей, «соотнесивших суждения писателя с некоторыми высказываниями Л. Толстого», убеждённого, что нельзя помогать народу, «не изменяя условий <...> жизни» (IX, 493). Все эти положения рассматриваются Абрамовым в статье «Малые и великие дела» как проблемы, поставленные автором рассказа, то есть рассматриваются на материале самого произведения. Комментаторы «Дома с мезонином» вынуждены признать, что «установить источники взглядов художника значительно труднее», чем источники позиции сторонников «малых дел». В этом могут помочь статьи Абрамова. В критике «малых дел» художником, оппонентом Лиды Волчаниновой, осуществляющей медицинскую помощь народу, занимающейся его просвещением, запечатлены позиции идейных противников народников-культурников, и в первую очередь Абрамова.

Его программа «великой культурной работы», его стратегия и тактика «работы в народе» вызывали резко негативное отношение тех общественных деятелей России, которые пропагандировали революционные методы борьбы с самодержавно-буржуазным строем. В советской историографии имя Я. В. Абрамова традиционно связывалось с социальными программами так называемого «либерального народничества», сам он объявлялся создателем теории «малых дел», которая трактовалась историками как «культуртрегерство», как «стремление отвлечь передовые силы общества от революционной деятельности, от “больших дел”», как попытка доказать, что «только на легальной почве, путем “тихой культурной работы” общество может двигаться к прогрессу». Обращения народнических идеологов к интеллигенции с «призывом идти в земские учреждения, работать учителями, врачами, чтобы служить народному благу», явилось, по мнению официальной исторической науки XX века, «одним из симптомов идейного кризиса народничества, его либерального перерождения и было связано с временным отливом общественного движения в период реакции 1880-х гг.»²⁰. Социально-философские концепции реформаторского народничества (в частности, Абрамова) дискредитировались сторонниками революционной демократии, социал-демократами,

²⁰ Твардовская В. А. «Малых дел теория» («абрамовщина») // Советская историческая энциклопедия. Т. 8. М.: Гос. науч. изд-во «Сов. энциклопедия», 1965. Стб. 980.

большевиками. Широкий размах второго «хождения в народ» вызвал ответную реакцию: «шестидесятник» Н. В. Шелгунов пытался создать Абрамову «репутацию главного теоретика “малых дел” (“восьмидесятничества”), якобы защищающего интересы нарождающегося мещанства»; «противник культурнической концепции общественных преобразований» социал-демократ П. Б. Струве за «теорией малых дел» и практикой «хождения в народ» закрепил термин «абрамовщина»²¹; В. И. Ленин отнёс Абрамова к числу тех народнических идеологов, которые, актуализируя вопрос о капитализме, выражали веру «в самобытность России, крестьянской общины и т. п.» и открыто «отрекались от наследства» «шестидесятников»²². Суть «абрамовщины» Шелгунов сводил к тому, «чтобы люди не занимались никакими так называемыми идейными вопросами и оставили бы в покое “идеи высшего порядка”». Сторонники Абрамова, по мнению Шелгунова, «просто выкорчёвывают общественное сознание, учат тому, чтобы не думать и не глядеть дальше своего носа...»²³

Выразителем «идей высшего порядка», о которых писал Шелгунов, упрекая Абрамова за ту «страстность», с какой его «фракция относится к недавнему движению <революционно-демократической> мысли, из которого она сама вышла и в которой она как бы видит себе помеху»²⁴, в рассказе Чехова, по логике автора статьи «Малые и великие дела», выступает художник, риторика которого изобилует рассуждениями о «широких проявлениях духовных способностей», о «правде и смысле жизни», о «высших существах» и «высших целях» (IX, 185–186), за которыми ничего не стоит. Что же касается демократизма Абрамова, то такие позиции складывались у него под влиянием не книжных идеалов, а самой жизни²⁵.

Термин «абрамовщина», закреплённый за «теорией малых дел» и ставший широко распространённым²⁶, с одной стороны, фиксирует факт массового движения участников «хождения

²¹ См.: Мокшин Г. Н. Предисловие // Абрамов Яков Васильевич: Библиографический указатель (1880–2017 гг.) / Составление, предисл. и вспомогат. указ. Г. Н. Мокшина. Воронеж: Изд. дом ВГУ, 2017. С. 8, 12. См.: Струве П. На разные темы // Мир Божий. 1901. № 6. С. 24, 27.

²² Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е. Т. 2. С. 530.

²³ Шелгунов Н. В. Очерки русской жизни. СПб.: Изд. О. Н. Поповой, 1895. Стб. 851, 1091–1092.

²⁴ Там же. Стб. 851.

²⁵ См.: Головкин В. М. Проблемы формирования мировоззрения и идейно-творческого самоопределения Я. В. Абрамова // Идеино-творческое наследие Я. В. Абрамова в историко-культурной парадигме реформаторского народничества: Кол. моногр. С. 50–103.

²⁶ Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Русский биографический словарь. М.: ЭКСМО, 2007. С. 6; Твардовская В. А. «Малых дел теория» («абрамовщина») // Советская историческая энциклопедия. Т. 8. М.: Гос. науч. изд-во «Сов. энциклопедия», 1965. Стб. 980.

в народ», вдохновлявшегося Абрамовым, а с другой — свидетельствует о негативном отношении к этому историческому явлению, поскольку имеет пейоративный оттенок. Оппоненты народников-культурников, то есть сторонники революционных форм общественных преобразований, как и чеховский герой-художник, были убеждены, что установка на просветительскую работу в народе, на распространение «мужицкой грамотности», на оказание народу всесторонней помощи в условиях укоренения буржуазного хищничества «лишь прибавляет новые звенья» к той «цепи великой», которой он «опутан», «служат только» его «порабощению» (IX, 185, 184). В современных исследованиях показана неправомерность маркировки теории «малых дел» именем Абрамова²⁷, прежде всего потому, что он не был создателем этой теории: о «муравьином труде» земских деятелей говорили в своих произведениях русские писатели задолго до Абрамова, например, Л. Н. Толстой в романе «Анна Каренина» (1873–1877), Н. Н. Златовратский в повести «Золотые сердца» (1877). Но дело не только в этом. Абрамов не абсолютизировал стратегию «малых дел», у него было своё перспективное видение модернизации России, была своя программа «великой культурной работы», мирного построения социализма. Последовательными защитниками «теории малых дел» были П. П. Червинский и И. И. Каблиц (Юзов), эту теорию активно поддерживали Л. Е. Оболенский, В. П. Воронцов, С. Н. Южаков, С. Н. Кривенко и др., с работами которых Абрамов был хорошо знаком и идеи которых разделял далеко не во всём. Главное, что идеалы демократического просветительства этого народнического мыслителя, интерпретированные в культурнической парадигме, имели мало общего с тем, что в общественном сознании закрепилось за термином «абрамовщина». Нет сомнений в том, что Абрамов перекликался с другими народническими теоретиками, ставившими вопрос о перерастании «малых дел» в «великие дела»²⁸. Его публицистика и литературная критика,

²⁷ Головки В. М. Яков Абрамов: самоактуализация в художественном творчестве. Ставрополь: Изд-во Ставропол. гос. ун-та, 2008. С. 42–47; *Мошкин Г. Н.* 1) Что такое «абрамовщина»? (К истории одного мифа о Я. В. Абрамове) // НаукаПарк. 2015. № 10 (40). С. 24–28; 2) Предисловие // Абрамов Яков Васильевич: Биобиблиографический указатель (1880–2017 гг.). С. 11–14.

²⁸ *Мошкин Г. Н.* 1) «Малые» или «большие» дела: легальные народники в поисках механизма общественных преобразований страны // Российская империя: стратегии стабилизации и опыты обновления. Воронеж: ВГУ, 2004. С. 230–242; 2) Культурническое народничество и социализм // Вестник ВГУ. Сер. «История. Политология. Социология». 2012. № 1. С. 129–132; *Валицкий Анджей.* Русский социализм и народничество. URL: https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:P9hb0oeoquwJ:https://andrewrosdolsky.blogspot.com/2017/01/blog-post_26.html+&cd=39&hl=ru&ct=clnk&gl=ru&client=opera (дата обращения: 03.02.2021).

в том числе и статья о рассказе Чехова «Дом с мезонином», насыщены не только социальной прогностикой идеолога-просветителя, но и отражают его представления о тех реальных путях достижения «лучшей будущности России» (И. С. Тургенев), которые противопоставлялись им революционным концепциям «последовательных марксистов». Имелись в виду те «марксисты», которых, по словам героя абрамовского рассказа «Гамлеты — пара на грош», «Маркс трижды проклял бы»²⁹. Таким образом, в непримиримом споре Лиды Волчаниновой и художника в рассказе Чехова объективно отразилась идейная борьба вокруг теории и практики «малых дел», и для объективного понимания идейного содержания произведения необходимо учитывать общественно-исторический контекст, в котором осуществлялась такая «работа в народе», те далеко не однозначные трактовки теории «малых дел», которые имели место в самом народническом лагере. Важно иметь в виду напряжённую идейную борьбу, с одной стороны, тех, кто суть демократического просветительства маркировал термином «абрамовщина», и народнических теоретиков, сторонников модернизации России, общественная практика которых выходила далеко за пределы традиционных представлений о целях и задачах «малых дел», — с другой. Абрамов относился к последним, потому его анализ чеховского рассказа нацелен на выявление позитивной логики формирования смысла этого произведения, тех перспектив общественного прогресса, которые имплицитно присутствуют в тексте. Объективно в спорах Лиды Волчаниновой и художника сталкиваются две социально-философские концепции — сторонников и противников эволюционного пути общественного развития.

Статья Абрамова «Малые и великие дела» — один из самых серьёзных, проблемных, содержательных откликов на чеховский рассказ. Показательно, что эта статья до сих пор не фиксировалась в научной литературе о Чехове, оказалась не учтённой авторами научного комментария к «Дому с мезонином» в академическом Полном собрании сочинений и писем А. П. Чехова, хотя от их внимания не ускользнули гораздо менее значимые и не столь оригинальные суждения других рецензентов и даже частные отклики читателей, сохранившиеся в некоторых архивах (IX, 493–496). Объясняется этот парадоксальный факт тем, что, во-первых, имя Абрамова, идейного оппонента марксистов, после 1917 года было предано забвению на долгие десятилетия, во-вторых, объективное изучение истории легального, реформаторского народничества началось лишь с конца 1970-х годов, а системный характер приобрело в 1990-е — 2000-е годы. Приоритет в

²⁹ Абрамов Я. В. Гамлеты — пара на грош. С. 77.

этой области принадлежит В. И. Харламову, В. В. Звереву и Г. Н. Мокшину³⁰. В настоящее время ситуация в отношении идейно-теоретического наследия Абрамова изменилась весьма существенно. В научной литературе не случайно утвердился тот факт, что в результате глубоких исследований современных учёных этот теоретик и практик народнического движения «превратился едва ли не в центральную для народничества и знаковую для народниковедов фигуру, вокруг которой ныне ведутся оживленные дискуссии историков»³¹. Оценка рассказа Чехова одним из главных вдохновителей второго «хождения в народ», его понимание исторической роли «малых дел» для современного чеховедения имеет принципиально важное значение.

Фактором, стимулирующим развитие основной линии диалога в «Доме с мезонином» (художник — Лида Волчанинова), является принципиально разное понимание «необходимости работать в народе», о чём, кстати, писал в письме к Я. В. Абрамову Г. И. Успенский ещё за десять лет до создания Чеховым этого рассказа³². Известно, что в трактовке роли «малых дел» в этом произведении отразилась личная практика самого Чехова, земская работа которого в тех же формах «малых дел» приводила писателя к выводам о недостаточности такой деятельности при решении глобальных вопросов народной жизни (см.: IX, 493). Всё это сказалось на формах выражения авторской позиции в рассказе «Дом с мезонином», которая была адекватно воспринята и интерпретирована Абрамовым в статье «Малые и великие дела».

Художник — один из главных оппонентов теории «малых дел» в чеховском рассказе — старается доказать, что «земство», «медицинские пункты, школы, библиотечки, аптечки при существующих условиях служат только порабощению», поскольку тактика «малых дел» ориентирована не на «вечное и общее», а на «временные, частные цели»: «причины <...> болезней» общества она не устраняет (IX, 184–186). Но именно такие причины всегда

³⁰ Харламов В. И. 1) Из истории либерального народничества в России в конце 70-х — начале 90-х годов XIX века: автореф. дис. ... канд. ист. наук. М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1980. 18 с.; 2) Публицисты «Недели» и формирование либерально-народнической идеологии в 70–80-х годах XIX в. // Революционеры и либералы России. М.: Наука, 1990. С. 163–185; Зверев В. В. 1) Реформаторское народничество и проблема модернизации России. От сороковых к девяностым годам XIX в. М.: Уникум-Центр, 1997. 372 с.; 2) Народники в истории России: книга для учителя. М.: Просвещение, 2003. 144 с.; Мокшин Г. Н. 1) Русское легальное народничество 60–90-х гг. XIX века. Очерки истории и историографии. Воронеж: Истоки, 2005. 180 с.; 2) Эволюция идеологии легального народничества в последней трети XIX — начале XX вв. Воронеж: Науч. книга, 2010. 299 с.

³¹ Мауль В. Я. «Территория народниковеда», или Новые подходы к изучению народничества // Вестник Рязан. гос. ун-та им. С. А. Есенина, 2020, № 1 (66). С. 129.

³² Успенский Г. И. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 13. М.: Изд-во АН СССР, 1951. С. 491.

оставались предметом рефлексии Абрамова, прозаика и публициста, в центре внимания которого находился «строй общественных отношений»³³. Примечательной особенностью статьи является то, что Абрамов, тонко воспринимая и ощущая специфику реалистического стиля, в системе которого опредмечивается множество точек зрения на сообщаемое в тексте, дифференцирует позиции *автора* как носителя творческой концепции произведения и *героя*, дискредитирующего теорию и практику «малых дел». Абрамов спорит не с автором, а с его героем, главным оппонентом Лиды Волчаниновой, занимающейся организацией «школ, аптек, библиотек» и т. д., как, впрочем, и с нею тоже. Он далёк и от апологетики «малых дел» героини рассказа, подчёркивая лишь тот факт, что её «работа на пользу ближних» (с. 217) приносит конкретные результаты. Но на первом плане в статье Абрамова остаются «гонители малых дел».

На «высокую» риторику художника, утверждающего, что «не грамотность нужна, а свобода для широкого проявления духовных способностей. Нужны не школы, а университеты» (IX, 186)³⁴, Абрамов, апеллируя к идее «восхождения от низших форм к высшим», не без основания заметил: «Почему “свободе проявления духовных способностей” может помешать, а не содействовать грамотность, и каким образом университеты могут возникнуть там, где нет начальных школ?» (с. 220). Но нигде в статье Абрамова практика «малых дел» не отождествляется со стратегией комплексной системной работы во имя «облегчения жизни <...> народа и просветления его сознания» (с. 227). «Малые дела», то есть «распространение технических знаний в народе, подъём производительности народного труда, народно-просветительная, организационно-врачебная и иного вида культурная деятельность земских учреждений», без которой «немыслимо движение <...> народа вперёд» (с. 214, 215), рассматривается публицистом с позиции историзма как деятельность, востребованная на данном этапе общественного развития и направленная на создание *условий* для изменения социального «строя жизни». Абрамов чувствовал, что в обрисовке Лиды Волчаниновой присутствует элемент авторского иронического отстранения, поэтому вовсе не противопоставлял эту героиню её оппоненту-художнику в качестве абсолютно позитивной альтернативы.

Разделяя позицию автора рассказа, рецензент указывал на главный недостаток тех, кто выступал против «малых дел»: отсутствие не только конструктивного начала в бинарной оппозиции «великие / малые дела», но и самой оппозиции как таковой, потому

³³ Абрамов Я. В. В поисках за правдой: Сб. рассказов / Вступ. стат. и примеч. В. М. Головки. Ставрополь; Кемерово: ООО «Технопринт», 2017. С. 98.

³⁴ О создании «народных университетов» как цели культурного развития ставил вопрос и А. П. Чехов. См.: *Ладыженский В. Н.* Памяти А. П. Чехова. С. 114.

что в их суждениях отсутствует содержательный комплекс концепта «великие дела». Говоря о «беспомощности» и даже вредности «малых дел», люди, подобные чеховскому художнику, по убеждению критика, ничего «великого не совершают»: «...Мы всё не видим тех великих дел, которые должны бы совершаться этим сортом людей, — пишет он. — Как ни скромна деятельность тех, которые занимаются “малыми делами”, она уже даёт результаты <...>; но что делают и чего достигают противники “малых дел”, этого до сих пор ещё никому не удалось заметить» (с. 216). В реальном отсутствии «громких дел» Абрамов (кстати, как и «постепеновец» И. С. Тургенев³⁵) усматривал особенности времени, общественно-исторической ситуации в России, когда «народная жизнь переживала воспитательный период внутреннего, хорового развития»³⁶, и именно потому «гонителям “малых дел”» он какую-либо перспективную, проектную альтернативу «настоящего момента», на первый взгляд, казалось бы, не противопоставляет. Но то, что «гонители» сами не «занимаются главным» делом, более того, собственное «ничегонеделание» позиционируют как «нечто идейное», как «результат высших соображений» (с. 218), — этот вывод он сделал из анализа прямых и косвенных авторских характеристик чеховского персонажа. Абрамов показывал, что Чехов «удачно передал характер громких и в то же время совершенно туманных <...> тирад», содержащих «мало смысла» и весьма далёких от «призыва, обращённого к <...> интеллигенции, — работать для удовлетворения реальнейших нужд <...> народа» (с. 217). Автор статьи «Малые и великие дела» упрекал противников «малых дел» за то, что они отказались от «исканий правды», что позиционированием своего «идейного» расхождения со сторонниками работы в «народно-просветительских учреждениях» лишь «прикрывают собственное убожество, собственную неспособность к чему бы то ни было» (с. 220). В изображении художника, в позиции которого интегрированы идеи «разных публицистов», сводивших практику «хождения в народ» к «абрамовщине», «постоянно фигурировавших в нападках на “малые дела”», автор, по мнению Абрамова, «оказался замечательно верен натуре»: «г. Чехов своим рассказом» показывает, «что господа эти ничего не делают, да и делать ничего не способны» (с. 221, 216). «... Их фырканье против “малых дел”, — продолжал рецензент, — оттого и

³⁵ И. С. Тургенев в 1875 году писал А. П. Философовой: «Пора у нас в России бросить мысль о “сдвигании гор с места” — о крупных, громких и красивых результатах; более, чем когда-либо и где-либо, следует у нас удовлетворяться малым, назначить себе тесный круг действия: мы умрём — и ничего громадного не увидим. С этим надо примириться...» // *Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. 11. М.; Л.: Наука, 1966. С. 33.* «Постепеновство снизу» великого писателя ничего общего не имело с теорией «малых дел», являлось конкретным проявлением философии универсального эволюционизма.

³⁶ *Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. 10. С. 296.*

происходит, что они сами ровно ни к какому делу не способны. <...> Выведенный г. Чеховым гонитель малых дел — человек, лишённый способности к какому-то ни было труду... ибо для <...> дела требуется вера в своё дело, а наш герой именно ни к какой вере не способен» (с. 216). «Обставить свою праздность какими-нибудь красивыми словами», прикрывая собственную «дряньность», людей, подобных художнику, — подчёркивал Абрамов, — вынуждает то, что рядом с ними находятся «труженики на народной ниве», которые «отдают себя работе на пользу ближних», то есть те, кто способен «к великой, требующей любви, самоотвержения и высоких качеств характера деятельности», кто «беззаветно отдаёт себя служению народным нуждам» (с. 217, 222, 215). Противопоставляя «людей, работающих над просвещением народа», закладывающих «основы культурной работы», носителям «философии» «высших соображений», Абрамов доводил до логического конца аргументацию Лиды Волчаниновой («Отрицать больницы и школы легче, чем лечить и учить». — IX, 187) и художника, на словах поборника «исканий <...> правды и смысла жизни», «высших целей существования» людей, приближающихся к Богу (IX, 186, 188): «И в самом деле, кто мешает этим господам искать правды и Бога? При чём тут аптечки и библиотечки, чем они мешают такому исканию правды? <...> Отчего же они не занимаются своими великими делами? Почему <...> они собственным примером, делом не покажут, что же нужно вместо “аптечек и библиотечек”?» (с. 220, 215, 218. Выделено Я. В. Абрамовым. — В. Г.). Анализируя позицию автора «Дома с мезонином» в изображении идейного антагониста Лиды Волчаниновой, критик делал вывод: «В этом маленьком рассказике <...> талантливый художник изобразил с замечательной рельефностью тип гонителя “малых дел”, изобразил беспощадно, со всеми истинными качествами этого типа и показал наглядно всю пустоту и бессмысленность этих модных нападок на то, что, казалось бы, должно вызывать к себе только глубокое уважение» (с. 215). Этот аспект литературно-критической интерпретации «Дома с мезонином» перекликался с отзывами многих рецензентов того времени, но, в отличие от них, Абрамов акцентировал внимание не столько на «бездеятельности» героя Чехова и «сухости», прямолинейности, ограниченности Лиды Волчаниновой, сколько на «ужасе того положения вещей, при котором “миллиарды людей живут хуже животных”», и как следствие — на проблемах «обращения человека <...> в более высокий тип» и достижения «свободы проявления его духовных способностей» (с. 219–223). Он даже солидаризировался с героем Чехова, утверждавшим, что надо людям «дать <...> возможность “подумать о душе”», реализовать «призвание каждого человека в духовной деятельности» (с. 223). Именно этим целям, подчёркивал критик, и служат в данный момент люди, участвующие в «великой культурной работе», «поразительное

незнакомство» с «сущностью и условиями» которой «обнаруживают» те, кто «презрительно величают» её «малыми делами» (с. 223). Это принципиально отличает их от чеховского художника и подобных ему, которым «нет решительно никакого дела до того, что люди страдают» (с. 220).

Поскольку подобная деятельность, с точки зрения Абрамова, обусловлена конкретно-исторически, то она не является универсальной формой решения основной «задачи человеческой цивилизации», суть которой «в том и состоит, чтобы освободить человека от материальных условий существования и дать простор его духовным способностям» (с. 224). «Дело заключается в том, — конкретизировал свою позицию Абрамов, — чтобы найти путь, каким всего вернее можно достичь этой цели» (с. 224). Противники «малых дел» «более верного пути» (с. 224) не знают и не видят.

Абрамов, конечно, был хорошо знаком с идеологией и программами русских марксистов, которые можно было бы рассматривать как альтернативу эволюционной концепции «малых и великих дел». Первый перевод «Капитала» вышел в 1872 году, одним из переводчиков основного труда К. Маркса был Г. А. Лопатин, как и Я. В. Абрамов — ставрополец. Лопатин и Абрамов не просто хорошо знали друг друга: их многое объединяло на почве идейных исканий. Судя по рассказу 1882 года «Гамлеты — пара на грош», писатель сопоставлял оригинальные идеи марксизма с их интерпретацией последователей Маркса в России. Хорошо изучив теорию марксизма, Абрамов не рассматривал в качестве продуктивной идеи социального прогресса идеологию революционных демократов и русских «последовательных марксистов» с их установкой на «переустройство жизни на новых началах» путём «скорейшего приведения человечества в состояние пролетариата» — для того, чтобы народ понял, «где причины зла»³⁷, и поднялся на революционную борьбу. Такое знание ещё больше укрепляло народнического деятеля в надеждах на мирный постепенный прогресс, на подготовку через практику «малых дел» (программа-минимум, количественное накопление условий) «великих дел» (программа-максимум, качественное обновление) и на достижение «счастья человечества» — социализма, который просветитель воспринимал как «реальную действительность»³⁸.

Таким образом, Абрамов вовсе не выступал лишь с проповедью «малых дел»: в статье «Малые и великие дела» он акцентировал внимание на том, что при решении глобальных проблем «правды и смысла жизни» нельзя абсолютизировать тактику «малых дел»: «Не будем <...> останавливаться на удивительном способе

³⁷ Абрамов Я. В. Гамлеты — пара на грош. С. 77.

³⁸ [Б. а.] Доклад Я. В. Абрамова // Северный Кавказ. 1905. № 154. 1 дек. С. 3.

отыскивания правды и смысла жизни: слишком очевидно, что отыскать то и другое далеко не так легко и возможно и не при помощи тех же приёмов, как починить дорогу» (с. 225). Как видим, Я. В. Абрамов мыслил широко и перспективно, масштабно, имея в виду «высокие цели», или, говоря словами его идейного оппонента Н. В. Шелгунова, — «идеи высшего порядка»³⁹. Шелгунов в указанной выше книге, появившейся за год до публикации «Дома с мезонином» и статьи «Малые и великие дела», отказывал защитникам «малых дел» в «мышлении <...> при котором каждый, кроме своего маленького, делаемого им, дела, знает и понимает, какое место и оно, и он сам занимают в общем строе гражданской жизни»⁴⁰. Абрамов в ответ на это откровенно иронично писал: «В самом деле, оказывается, что люди попали на ненастоящий путь; они занимаются пустяками, мелочами, временным, а главное-то и забыли, о главном-то и не думают, главным не занимаются» (с. 218). Он подчёркивал, что «главное» для него — решение «задачи человеческой цивилизации», заключающейся в построении социально справедливого общества на основе идеалов гуманизма, и мыслилось это как результат постепенного, мирного развития и совершенствования всех сторон народной жизни во имя достижения «правды» и «свободы».

Это был своего рода ответ не только *противникам* «малых дел», которые данную теорию сделали олицетворением «абрамовщины», но и её *проповедникам*, фетишизирующим «муравьиный труд», не имеющим видения перспектив «великих дел», «великой культурной работы». Абрамов отмечал, что в рассказе «Дом с мезонином» Чехов, погружённый в проблемы современности, дал «надлежащую характеристику и оценку» тем самоотверженным деятелям, людям «высоких качеств», которые обеспечивают «движение нашего народа вперёд», и одновременно показал неспособность таких «проповедников», как герой-художник, к «разрешению великой общественной проблемы» — «необходимости облегчения труда путём технического улучшения его приёмов и посвящения возникающего отсюда досуга на всеобщее занятие науками и искусствами и в особенности на отыскание “правды и смысла жизни”» (с. 226). А это «возможно только путём распространения образования» (с. 226). Абрамов показывал, что автор «Дома с мезонином» дистанцировался от своего героя, как, впрочем, и от ортодоксального практицизма Лиды Волчаниновой. По сути, рассказ «Дом с мезонином» был для великого просветителя хорошим поводом указать не только на «ничегонеделание» и отсутствие «смысла» в громких словах идейных антагонистов интеллигенции,

³⁹ Шелгунов Н. В. Очерки русской жизни. СПб.: Изд. О. Н. Поповой, 1895. Стб. 1091.

⁴⁰ Там же. Стб. 1092.

«работавшей над просвещением народа» (с. 218, 220), но и на цели программы-максимум, которые могли не видеть, не осознавать «скромные деятели», подобные Лиде Волчаниновой. Однако их программа-минимум, связанная со «служением народу», является, с его точки зрения, частью «великой культурной работы», одной из форм «решения проблем народной жизни» (с. 223, 225). Такая работа способствует реализации важнейших задач социально-нравственного совершенствования общества и конкретной личности.

Критик определял авторскую позицию в рассказе на основе анализа логики воплощения идейного замысла в художественной целостности произведения, в процессе рассмотрения эстетических законов формирования содержания в нём, принципов компоновки и соотношений точек зрения субъектов речи и сознания⁴¹. Слова чеховского художника о «стремлении науки и искусства не к временным, не к частным целям, а к вечному и общему» приобретают у Абрамова *иной* смысл: абстрактная «мудрость» «героя-проповедника» в системе аргументаций публициста наполняется конкретным содержанием «жизненного дела», частью которого является «распространение образования» и реальная помощь народу.

По убеждению Я. В. Абрамова, такая деятельность должна соотноситься с перспективами развития «человеческой цивилизации», с задачами изменения самого «строя жизни» в ходе реализации программ «постепеновства снизу», то есть касаться *всех сечений* современного социума.

ЛИТЕРАТУРА

Абрамов Яков Васильевич: Биобиблиографический указатель (1880–2017 гг.) / Составление, предисл. и вспомогат. указ. Г. Н. Мокшина. Воронеж: Изд. дом Воронеж. гос. ун-та, 2017. 212 с.

Абрамов Я. В. В поисках за правдой: Сб. рассказов / Вступ. ст. и примеч. В. М. Головки. Ставрополь; Кемерово: ООО «Технопринт», 2017. 192 с.

Абрамов Я. В. Гамлеты — пара на грош. (Из записок лежебока) // Устой. 1882. № 12. С. 52–79.

Абрамов Я. В. Ещё об интеллигентной безработице // Неделя. 1885. № 50. Стб. 1753–1756.

Абрамов Я. В. Забытое дело // Неделя. 1886. № 22. Стб. 729–732.

Абрамов Я. В. Интеллигенция в деревне // Неделя. 1886. № 13. Стб. 443–446.

Абрамов Я. В. Маленькие деятели // Неделя. 1886. № 6. Стб. 201–205.

Абрамов Я. В. Малые и великие дела // Книжки «Недели»: Ежемес. лит. журнал. СПб.: Тип. М. Маркушева, 1896. Июль. С. 214–227.

⁴¹ Я. В. Абрамов, анализируя произведение А. П. Чехова, выделял на содержательном и формальном уровнях сферу автора-повествователя, не отождествляя, как уже было отмечено выше, данного субъекта речи и сознания с биографическим автором.

- Абрамов Я. В.* Наша жизнь в произведениях Чехова // Книжки «Недели». 1898. № 6. С. 130–168.
- Абрамов Я. В.* О расселении интеллигенции // Неделя. 1887. № 37. Стб. 1169–1172.
- Абрамов Я. В.* Памяти А. П. Чехова // Приазовский край. Ростов н/Д., 1905. № 159. 3 июля. С. 3.
- Абрамов Я. В.* Правда ли, что нет дела? // Неделя. 1885. № 32. Стб. 1121–1125.
- Абрамов Я. В.* Рост народной школы // Неделя. 1887. № 18. Стб. 577–580.
- Абрамов Я. В.* Самоуправление и интеллигенция // Неделя. 1885. № 40. Стб. 1379–1381.
- Абрамов Я. В.* Стоит ли работать в деревне? // Неделя. 1885. № 41. Стб. 1409–1412.
- Абрамов Я. В.* Чеховские миниатюры // Приазовский край. Ростов н/Д., 1900. № 126. 13 мая. С. 2–3.
- Абрамов Я. В.* Чеховский мир // Приазовский край. Ростов н/Д., 1904. № 206. 4 авг. С. 2; № 214. 13 авг. С. 2; № 229. 29 авг. С. 3; № 239. 8 сент. С. 2; № 260. 1 окт. С. 3; № 298. 10 нояб. С. 3.
- [Б. а.] Доклад Я. В. Абрамова // Северный Кавказ. 1905. № 154. 1 дек. С. 3.
- [Б. а.] Заслуги Я. В. Абрамова // Северокавказская газета. 1910. № 6. 9 янв. С. 3.
- Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А.* Русский биографический словарь. М.: ЭКСМО, 2007. 928 с.
- Валицкий Анджей.* Русский социализм и народничество. URL: https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:P9hb0oeoquwJ:https://andrewrosdolsky.blogspot.com/2017/01/blog-post_26.html+&cd=39&hl=ru&ct=clnk&gl=ru&client=opera (дата обращения: 03.02.2021).
- Венгеров С. А.* Критико-биографический словарь русских писателей и учёных (от начала русской образованности до наших дней). Т. 1. Вып. 1–21. СПб.: Семёновская типо-литогр. (И. Ефрона), 1889. 992 с.
- Головко В. М.* Проблемы формирования мировоззрения и идейно-творческого самоопределения Я. В. Абрамова // Идейно-творческое наследие Я. В. Абрамова в историко-культурной парадигме реформаторского народничества: кол. моногр. / Под общ. ред. В. М. Головки. Ставрополь: Изд-во Сев.-Кавк. федерал. ун-та, 2020. С. 50–103.
- Головко В. М.* «Постепеновство снизу» как выражение позиций демократического просветительства И. С. Тургенева // Вестник Моск. гор. пед. ун-та: Науч. журнал. Сер. «Филология. Теория языка. Языковое образование». 2017. № 2 (26). С. 8–17.
- Головко В. М.* Книга в истории идейно-творческого самоопределения российского просветителя Я. В. Абрамова (на материале архивных разысканий). Статья 1. Роль книги в формировании творческой индивидуальности народнического идеолога и писателя Я. В. Абрамова // Текст. Книга. Книгоиздание: науч.-практич. журнал. 2020. № 22. С. 72–88.
- Головко В. М.* Книга в истории идейно-творческого самоопределения российского просветителя Я. В. Абрамова (на материале архивных разысканий). Статья 2. Социально-философские идеи европейских

просветителей и социалистов в читательской рецепции Я. В. Абрамова середины 1870-х гг. // Текст. Книга. Книгоиздание: науч.-практич. журнал. 2020. № 23. С. 100–115.

Головко В. М. Яков Абрамов: самоактуализация в художественном творчестве. Ставрополь: Изд-во Ставропол. гос. ун-та, 2008. 180 с.

Головко В. М. Традиции демократического просветительства в теории социокультурного эволюционизма Я. В. Абрамова // Народники в истории России: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 2. Воронеж: Изд. дом ВГУ, 2016. С. 194–213.

Зверев В. В. Народники в истории России: Книга для учителя. М.: Просвещение, 2003. 144 с.

Зверев В. В. Реформаторское народничество и проблема модернизации России. От сороковых к девяностым годам XIX в. М.: Уникум-Центр, 1997. 372 с.

Ладыженский В. Н. Памяти А. П. Чехова // Современный мир. 1914. № 6. С. 111–119.

Ленин В. И. Полн. собр. соч. Изд. 5-е. Т. 2. М.: Изд-во полит. лит., 1967. 678 с.

Мауль В. Я. «Территория народниковеда», или Новые подходы к изучению народничества // Вестник Рязан. гос. ун-та им. С. А. Есенина. 2020. № 1 (66). С. 124–130.

Мошкин Г. Н. «Малые» или «большие» дела: легальные народники в поисках механизма общественных преобразований страны // Российская империя: стратегии стабилизации и опыты обновления. Воронеж: Воронеж. гос. ун-т, 2004. С. 230–242.

Мошкин Г. Н. Культурническое народничество и социализм // Вестник Воронеж. гос. ун-та. Сер. «История. Политология. Социология». 2012. № 1. С. 129–132.

Мошкин Г. Н. Основные этапы истории культурного народничества // Вестник Рос. ун-та дружбы народов. Сер. «История России». 2016. № 2. С. 20–29.

Мошкин Г. Н. Основы культурного народничества Я. В. Абрамова // Идейно-творческое наследие Я. В. Абрамова в историко-культурной парадигме реформаторского народничества: кол. моногр. / Под общ. ред. В. М. Головки. Ставрополь: Изд-во Сев.-Кавк. федерал. ун-та, 2020. С. 104–114.

Мошкин Г. Н. Проблема реконструкции теории «малых дел» в отечественном народниковедении // Народники в истории России: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 2. Воронеж: Изд. дом Воронеж. гос. ун-та, 2016. С. 20–36.

Мошкин Г. Н. Русское легальное народничество 60–90-х гг. XIX века. Очерки истории и историографии. Воронеж: Истоки, 2005. 180 с.

Мошкин Г. Н. Что такое «абрамовщина»? (К истории одного мифа о Я. В. Абрамове) // НаукаПарк. 2015. № 10 (40). С. 24–28.

Мошкин Г. Н. Эволюция идеологии легального народничества в последней трети XIX — начале XX вв. Воронеж: Науч. книга, 2010. 299 с.

Мошкин Г. Н. Кто такие народники-культурники? // Вестник Воронеж. гос. ун-та. Сер. «История. Политология. Социология». 2016. № 3. С. 82–86.

Памяти В. М. Гаршина: Худож.-лит. сб. СПб.: Тип. и фототип. В. И. Штейн, 1889. 330 с.

Сементковский Р. И. Общественные мотивы современных беллетристик // Исторический вестник. 1895. Т. LIX. № 3. С. 803–815.

Струве П. На разные темы // Мир Божий. 1901. № 6. С. 23–27.

Твардовская В. А. «Малых дел теория» («абрамовщина») // Советская историческая энциклопедия. Т. 8. М.: Гос. науч. изд-во «Сов. энциклопедия», 1965. Стб. 980.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. 10. М.; Л.: Наука, 1965. 736 с.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Письма. Т. 11. М.; Л.: Наука, 1966. 724 с.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Соч. Т. 12. М.; Л.: Наука, 1966. 584 с.

Успенский Г. И. Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 13. М.: Изд-во АН СССР, 1951. 704 с.

Харламов В. И. Из истории либерального народничества в России в конце 70-х — начале 90-х годов XIX века: автореф. дис. ... канд. ист. наук. М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1980. 18 с.

Харламов В. И. Публицисты «Недели» и формирование либерально-народнической идеологии в 70–80-х годах XIX в. // Революционеры и либералы России. М.: Наука, 1990. С. 163–185.

Шелгунов Н. В. Очерки русской жизни. СПб.: Изд. О. Н. Поповой, 1895. 1098 стб.

Энциклопедический словарь Ф. Павленкова. Изд. 5-е. СПб.: Тип. СПб. Т-ва Печат. и Изд. дела «Труд», 1913. 1561 с.

Abramov Ja. L'école du dimanche pour les femmes à Kharkov et le livre "Que faut-il dormir à lire au peuple?" Kharkov, 1889. 57 p.





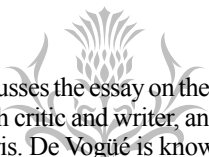
**В ЗЕРКАЛЕ ФРАНЦУЗСКОЙ КРИТИКИ:
ВИКОНТ ДЕ ВОГЮЭ О ЧЕХОВЕ**

Аннотация. В статье анализируется эссе французского критика и писателя виконта де Вогюэ о творчестве А. П. Чехова, опубликованное в 1902 году во французском журнале *Revue des deux mondes*. Де Вогюэ известен прежде всего как автор «Русского романа» (1886), который способствовал большой популярности русской литературы во Франции. В статье подробно анализируются взгляды Вогюэ на чеховские рассказы и пьесы, а также причины его критического к ним отношения.

Ключевые слова: французская критика, виконт де Вогюэ, А. П. Чехов, «Русский роман», натурализм, нигилизм, буддизм, полифония.

KASTLER, LUDMILA

**IN THE MIRROR OF THE FRENCH CRITICISM:
VICOMTE DE VOGÜÉ ON CHEKHOV**



Abstract. The article discusses the essay on the works of Anton Chekhov, written by Vicomte de Vogüé, a French critic and writer, and published in 1902 in the journal *Revue des deux mondes* in Paris. De Vogüé is known mostly as the author of *Roman russe (The Russian Novel)* (1886), which contributed significantly to the popularity of Russian literature in France. The article closely analyses de Vogüé's perspective on the stories and plays by Chekhov, as well as his critical approach to them.

Keywords: French criticism, Vicomte de Vogüé, Anton Chekhov, *The Russian Novel*, naturalism, nihilism, Buddhism, polyphony.

1

Виконт Эжен Мельхиор де Вогюэ (1848–1910), французский дипломат, писатель и литературный критик, прославился благодаря книге «Русский роман», опубликованной им в 1886 году в парижском издательстве «Плон»¹. Приехав в Россию в 1877 году в качестве секретаря французского посольства в Санкт-Петербурге, де Вогюэ очень быстро продвинулся в изучении русского языка, тем более что вскоре он женился на фрейлине императрицы А. Н. Анненковой. Оставив через несколько лет дипломатическую карьеру, он полностью посвятил себя литературной деятельности. Из всех его

¹ *Eugène-Melchior de Vogüé. Le Roman Russe. Paris, Librairie Plon, 1886.*

книг именно «Русский роман» имел самый большой успех и принёс широкую известность автору, подобно тому, как книга «Россия в 1839 году» способствовала славе маркиза де Кюстина. Недаром два года спустя после появления «Русского романа» виконт де Вогюэ, которому в то время было всего сорок лет, был избран членом Французской академии.

В этом знаковом произведении Э. М. де Вогюэ подробно, полемически заострённо, ярко и занимательно интерпретирует творчество столпов русской литературы XIX века — Пушкина, Гоголя, Тургенева, а также Достоевского и Толстого. Эти авторы уже были известны французскому читателю благодаря переводческой и культурологической деятельности известных посредников между русской и французской культурами, таких как Проспер Мериме, Луи Виардо, Иван Тургенев и другие. Известный современный литературовед Жан Луи Бакес заметил по этому поводу: «“Русский роман” возник не внезапно; он не разразился как гром среди ясного неба. Его ждали; он был подготовлен заблаговременно»². Появление «Русского романа» стало закономерным итогом растущего интереса французов к России, к её истории, культуре и литературе. Можно утверждать, что именно Вогюэ внёс наиболее весомый вклад в создание русского мифа, который формировался во Франции в течение двух веков, начиная с философов-просветителей XVIII века, в особенности, Вольтера и Дидро, и кончая многочисленными путевыми заметками, очерками, рассказами о путешествиях в Россию, опубликованными в XIX веке такими известными писателями как Жермена де Сталь, Оноре де Бальзак, Александр Дюма-отец, Теофиль Готье, Луи Виардо и другими³. Выдержав множество переизданий при жизни автора, а затем и в XX веке, «Русский роман» способствовал не только популярности русской литературы во Франции, но и в какой-то степени установлению определённой моды на Россию, укреплению русофильских настроений среди французской образованной публики, что в итоге приведёт к культурному сближению России и Франции, а также их политическому и военному союзу в конце XIX века.

2

Ещё до издания «Русского романа» Вогюэ публиковал многочисленные статьи о русской литературе в известном журнале

² Jean-Louis Backès. Eugène-Melchior de Vogüé et *Le Roman russe* // L'Appel de l'étranger. Traduire en langue française en 1886. Tours, PUF, 2015. P. 213. URL: <https://books.openedition.org/puf/11399?lang=en> (дата обращения: 03.09.2021).

³ См.: Claude de Grève. Le voyage en Russie. Anthologie des voyageurs français aux XVIIIe et XIXe siècles. Paris, Robert Laffont, 1990.

*Revue des Deux Mondes*⁴ («Ревю де Дё Монд» — «Обозрение двух миров»), что и послужило основой его знаменитой книги. После её публикации он продолжал печататься в *Revue des Deux Mondes*, в частности, в 1901 году в журнале вышла его обширная статья о Максиме Горьком, а год спустя он опубликовал статью о творчестве Антона Чехова. Кроме того, он находил время и на написание предисловий к постоянно публикующимся во Франции новым переводам русских авторов, например, Некрасова, Крылова, Тютчева, иными словами, он играл роль настоящего проводника русской культуры во Франции. Деятельность Воюэ по продвижению русской литературы во Франции хорошо вписывается в современную теорию культурного трансфера. Концепт культурного трансфера, который ввёл в научный обиход французский исследователь М. Эспань, подразумевает выявление взаимосвязей и взаимопроникновений национальных культурных пространств, изучение механизмов культурных переносов, их последующих трансформаций⁵. Виконт де Воюэ был не просто страстным любителем русской словесности, у него существовала целая концепция, для чего следует изучать русскую литературу и перенимать её отдельные элементы, которую он сформулировал в предисловии к «Русскому роману»⁶.

Основной идеей его литературоведческих воззрений была следующая: для того чтобы нормально развиваться, национальная литература должна взаимодействовать с другими культурами и литературными традициями и подпитываться ими, поскольку интеллектуальный мир — это огромное общество взаимной помощи и поддержки. Эту идею Воюэ образно иллюстрирует примером из истории французской литературы, когда в начале XVI века она находилась, по его словам, в «полной агонии»:

«Когда начался Великий век, литература агонизировала среди слащавостей отеля Рамбуйе; Корнель отправился пополнять съестные припасы в Испанию, Мольер то же самое делал в Италии. Мы обладали тогда прекрасным здоровьем и двести лет прожили за счёт собственных ресурсов. С приходом девятнадцатого века

⁴ Журнал существует до сих пор, а его архивы, начиная с 1829 г., даты его основания, по 1944 г. доступны бесплатно в Интернете. URL: <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/archives/> (дата обращения: 03.09.2021).

⁵ Эспань М. (*Michel Espagne*). О понятии культурного трансфера. Предисловие // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. М.: ИМЛИ РАН. 2009. С. 7–18.

⁶ «Русский роман» никогда не был полностью переведён на русский язык. Тем не менее, на сайте Пушкинского Дома можно найти очень хороший перевод предисловия де Воюэ к «Русскому роману», который был осуществлён С. Ю. Васильевой под редакцией и с комментариями П. Р. Заборова, известного исследователя взаимосвязей русской и зарубежных литератур. URL: http://lib.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=v_Ru3Mf-mJ0%3D&tabid=10459 (дата обращения: 03.09.2021).

появились новые нужды, национальная копилка опять иссякла; мы позаимствовали кое-что у Англии, потом у Германии, и наша литература, снявшись с мели, как известно, переживала самое прекрасное возрождение. Но вот для неё снова настали тяжёлые времена, снова она голодна и малокровна: тут весьма кстати оказались русские; и если мы ещё способны переваривать пищу, то скоро восстановим свою кровь за их счёт. <...> Да будет угодно небу, чтобы русская душа могла ещё много сделать для нашей!»⁷

Возникает вопрос: почему Вогюэ считал, что во второй половине XIX века для французской литературы вновь наступили тяжёлые времена? Дело в том, что автор «Русского романа» был очень раздражён размахом, который приобрёл в то время натурализм, и надеялся, что французский роман сможет от него избавиться под влиянием духовности русской литературы. Недаром он всегда подчёркивал свой французский патриотизм. Как отмечает известный славист Мишель Никё, де Вогюэ опирается на русскую литературу, чтобы вести борьбу против современного нигилизма, «против холодной, бессердечной, пессимистической французской литературы реалистического или натуралистического направления (во главе с Флобером) во имя христианского идеализма. В русской литературе критика привлекают жалость, сострадание, любовь к ближнему, духовная жажда “правды” — истины и справедливости»⁸.

Пьер Паскаль, знаменитый французский славист (1890–1983), в предисловии к переизданию «Русского романа» в 1971 году высказал мнение, что, помимо литературных и духовных намерений, которые вдохновили Вогюэ на его написание, автор преследовал также и политические цели, а именно: подготовить пути к франко-русскому союзу⁹. Не будем забывать, что Вогюэ поначалу трудился на дипломатическом поприще. Его литературная и посредническая деятельность, безусловно, способствовала улучшению образа России в глазах французского общественного мнения. Как известно, уже в 1891 году Франция и Россия заключили политическое соглашение, дополненное год спустя военной конвенцией, а в 1895 году было обнародовано официальное сообщение о заключении франко-русского союза¹⁰.

В своём желании разделить восхищение русской духовностью Вогюэ много пишет о русской душе. Считается, что именно автор

⁷ Там же. С. 35.

⁸ Никё М. (*Michel Niqueux*). Посол русской литературы во Франции // *Littérature — Литература*. 2004. URL: http://parij.free.fr/01-Litterature/articles/14_litt.htm (дата обращения: 03.09.2021).

⁹ См.: *E. M. de Vogüé. Le Roman Russe, suivi d'une étude sur Maxime Gorki. Préface de Pierre Pascale, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971. P. 26.*

¹⁰ *Пушкарёв С. Г. Обзор русской истории*. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953. С. 439–440.

«Русского романа» создал миф под названием «русская душа», хотя это выражение использовалось и другими знатоками России и русского общества. Например, известный французский историк Анатоль Леруа-Больё посвятил одну из глав первого тома своего фундаментального труда «Царская империя и русские» формированию русского национального характера. В частности, он даёт интересное описание особенностей русской души, которые, по его мнению, во многом были обусловлены природой и климатом¹¹. Монография Леруа-Больё в трёх томах, изданная в 1881–1889 годах, ставшая плодом его многолетней работы и неоднократных путешествий в Россию, также способствовала русофильским настроениям во Франции и её сближению с Россией в конце XIX века.

3

В русском мифе, сложившемся не без активного участия виконта де Вогиюз, имя А. П. Чехова ещё не фигурирует. Сейчас это кажется странным, поскольку в 90-х годах XIX века Чехов был очень заметной фигурой в литературной и театральной жизни России. В наше время рецепция творчества Чехова во Франции совершенно иная, чем это было в начале XX века. Так, известный французский славист Жорж Нива в своей книге «К концу русского мифа» (1988) рассматривает Чехова как часть русского мифа наряду с Гоголем, Пушкиным, Герценом (у Вогиюз это был Тургенев), Достоевским и Толстым. Эссе о Чехове он включил в первую часть книги, озаглавленную «Основатели мифа»¹².

Во Франции Чехов как прозаик получил известность только в начале XX века, когда его рассказы и повести стали постепенно переводить на французский язык. Его драматургия станет известна значительно позже. Исключительным правом на перевод произведений Чехова владел Дени Рош, который познакомился с Чеховым ещё при его жизни. Чеховские пьесы в переводе Роша были опубликованы лишь в 1922 году в издательстве «Плон» в составе полного собрания сочинений Чехова на французском языке в 18 томах (1922–1934)¹³. Как отмечает в небольшой, но ёмкой книге о Чехове французская исследовательница К. Амон-Сирежоль, переводы Д. Роша были слишком литературными и зачастую не совсем точными, но надо было ждать окончания действия его

¹¹ *Anatole Leroy-Beaulieu. L'Empire des tsars et les Russes. Paris, Robert Laffont. Pp. 121–122.*

¹² *Georges Nivat. Vers la fin du mythe russe. Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988. P. 98.*

¹³ *Зырянова М. В. История переводов пьес А. П. Чехова на французский язык // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2010. С. 200–203. URL: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/lingvo/2010/02/2010-02-38.pdf> (дата обращения: 03.09.2021).*

эксклюзивного права в 1951 году на перевод пьес Чехова, чтобы появились другие версии на французском языке¹⁴.

После избрания академиком де Вогюэ много занимался собственным литературным творчеством, написал несколько романов и новелл. При этом интереса к России не терял, о чём свидетельствует изданный им в 1893 году сборник новелл «Русские сердца» (*Cœurs russes*), написанных по впечатлениям о пребывании в России в 1880-х годах и развивающих его любимую тему русской души. Автор «Русского романа» старался также поддерживать имидж знатока русской литературы и знакомить французскую публику с новыми талантливыми авторами, которыми стремительно пополнялась русская литература. В частности, как мы отмечали, он опубликовал в журнале *Revue des Deux Mondes* два больших текста, сначала о Максиме Горьком¹⁵, а потом об Антоне Чехове¹⁶. Особенно полемичной оказалась статья о Чехове.

К этому времени уже вышли первые переводы чеховских рассказов на французский язык, при этом Вогюэ, хорошо владеющий русским языком, ссылается и на русскоязычные издания¹⁷. В начале статьи он сравнивает Антона Чехова с его молодым «соперником» Максимом Горьким и признаёт, что именно Чехов предложил литературный жанр короткого рассказа. Он отмечает, что «миниатюрист» Чехов известен в России и как драматург, пьесы которого имеют большой успех у зрителей, особенно московских. Отмечая гибкость и плодовитость русского писателя, французский критик считает, что талант Чехова как новеллиста проявляется в более широком диапазоне, чем у «певца бродяг», как он называет Горького: в чеховских рассказах участвуют представители всех слоёв российского общества и описываются разнообразные особенности провинциальной жизни. Чехов, по его мнению, входит в число тех виртуозов короткого рассказа, которым при отсутствии фабулы удаётся набросать небольшую картину нравов или предугадать осложнения какой-то интимной драмы при помощи лишь нескольких штрихов, будь то мимолётное впечатление, незначительный эпизод или фрагмент разговора. Для убедительности французский критик прибегает к яркой метафоре: «как если бы во тьме мы высекли огонь в подходящем месте, откуда огонёк высвечивает на мгновение глубины невидимой толпы»¹⁸.

¹⁴ *Christine Hamon-Siréjols*. Anton Pavlovitch Tchekhov. La Cerisaie. Paris, PUF, 1993. P. 14.

¹⁵ *Vicomte de Vogüé*. Maxime Gorky. L'œuvre et l'homme // *La Revue des deux mondes*. Août 1901. Pp. 660–695.

¹⁶ *Vicomte Eugène-Melchior de Vogüé*. Anton Tchekhof // *La Revue des deux mondes*. Janvier 1902. Pp. 201–216. URL: <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/anton-tchekhof/> (дата обращения: 03.09.2021).

¹⁷ *Ibid.* P. 201.

¹⁸ *Ibid.* P. 202. Перевод мой. — *Л. К.*

После довольно одобрительного вступления Вогюэ переходит к критическим высказываниям. Он упрекает русского писателя в излишнем пессимизме и уподобляет его фотографу, который направляет свой фотоаппарат исключительно на человеческие страдания. Он вспоминает фотографа-любителя из его пьесы «Три сестры» (по всей видимости, Федотика), который в момент тяжёлого расставания и грустных прощаний без конца восклицает: «Стойте, ещё один снимок!» Далее автор развёртывает метафору и сравнивает творчество Чехова с кинематографом, находя их сходство в иллюзии движения и жизни¹⁹.

Критик также ищет следы влияния, которое оказывали на Чехова его предшественники, и это, безусловно, Гоголь, Толстой и в гораздо меньшей степени Тургенев. Он сравнивает чеховские рассказы о крестьянской жизни, переведённые Д. Рошем и опубликованные в сборнике под названием «Мужики» (*Les Moujicks*), с «Записками охотника» столь любимого им Тургенева, и, конечно, не в пользу Чехова. Как же далеки, на его взгляд, «опустившиеся существа», описанные Чеховым, от тургеневских Хоря и Калиныча²⁰.

Французский критик обнаруживает определённую близость между Чеховым и Мопассаном, заметив, что анализируемый им русский автор часто цитирует своего французского коллегу. Небольшой чеховский рассказ «Старость» кажется ему взятым из сборника Мопассана, он даже называет Чехова имитатором Мопассана. При этом Вогюэ сожалеет, что, по всей видимости, Чехов не читал «мудрое предисловие» Мопассана к роману «Пьер и Жан», в котором тот высказывает очень верную с точки зрения критика сентенцию: «Каждый из нас создаёт себе иллюзию о мире: поэтическую, сентиментальную, радостную, меланхоличную, скверную или мрачную, в зависимости от своей натуры. Великие художники — это те, кто внушает человечеству их личную иллюзию». Здесь Вогюэ воображает также возможный ответ Чехова: «не иметь иллюзий относительно этого мира, это ещё одна форма иллюзии, безусловно, самая грубая и самая грустная», — и добавляет: «И, возможно, он был бы прав»²¹.

Прежде чем перейти к чеховской драматургии, критик очень подробно анализирует повесть «Дуэль», которую он называет романом (во французском языке отсутствует эквивалент русской повести). По его мнению, эпиграфом к этому произведению Чехова и одновременно его кратким изложением могла бы послужить фраза Лаевского: «для нашего брата-неудачника и лишнего человека всё спасение в разговорах». Анализ «Дуэли» заканчивается эмоциональным комментарием: «И снова плодовитый тургеневский

¹⁹ Ibid. P. 203.

²⁰ Ibid. P. 204.

²¹ Ibid. P. 205. Перевод мой. — Л. К.

Рудин, воскресший в своих бесчисленных сыновьях, но с меньшим простодушием и не столь хорошим настроением»²².

Подобные персонажи населяют, по мнению критика, и чеховский театр. Они переносят свои философствования на сцену. Вогюэ упрекает их в бездействии: подверженные фатализму, они только и делают, что ноют и разглагольствуют о своём положении. Критик читал «Чайку», «Дядю Ваню» и «Три сестры» на русском языке, к тому времени они не были переведены на французский. Спектаклей по этим пьесам ему посмотреть не довелось, и он искренне удивляется и не понимает, почему они имели у московской публики большой успех. Ведь Чехов, по его мнению, приглашает зрителей увидеть, как в зеркале, самое скучное и заурядное в их повседневной жизни и доказывает, что из этого болота невозможно выбраться. Подробно излагая содержание этих трёх пьес и опираясь на многочисленные цитаты, которые он сам перевёл с русского на французский, критик приходит к выводу, что театр Антона Чехова основывается на философии глубокого уныния по отношению к настоящему времени, смягчённого смутным миллениаризмом, иными словами, надеждами на грядущие изменения и мерцающей верой в неопределённый прогресс.

Из чеховских пьес Вогюэ предпочитает «Дядю Ваню», а из персонажей — профессора Серебрякова, который производит на него сильное впечатление своей правдивостью. Цитируя призыв этого персонажа «Надо дело делать, господа», автор статьи заключает: русский сад такой огромный (между прочим, «Вишнёвый сад» будет написан только через год), что чеховские герои, чьи мечты слишком грандиозны, не могут объять необъятное и не знают, с чего начать. В качестве комментария он считает уместным процитировать (перейдя на латиницу) сакраментальный русский вопрос: *Chto diélat?*²³

В конце статьи Вогюэ приходит к неожиданным выводам и обобщениям. Он считает, что сорок лет спустя после отмены крепостного права, породившей большие надежды в русском обществе, можно было бы ожидать радостного просветления писательской мысли. Однако эффект оказался противоположным: она стала более мрачной. Новые писатели — более хмурые и сбитые с толку, чем их предшественники. Критик разочарован тем, что вместо сближения между славянским и латинским духом, какое чувствовалось в творчестве признанных европейцев Пушкина и Тургенева, усилились глубокие расхождения. Это началось с первых произведений Толстого, а затем продолжилось у его последователей — Чехова и Горького²⁴.

²² Ibid. P. 208. Перевод мой. — Л. К.

²³ Ibid. P. 212.

²⁴ Ibid. P. 214.

Чем больше Вогюэ думает об этом, тем больше он утверждает в мысли, которая преследовала его с тех пор, как он стал заниматься русской литературой: «если есть какой-то исторический и философский полюс, к которому естественно тянется дух этого народа, то это буддизм»²⁵. Он уточняет, что речь идёт не о религии буддизма, а об особом интеллектуальном и моральном расположении духа. Для Вогюэ буддизм и нигилизм взаимосвязаны. Анализируя литературные произведения того же Толстого, а также Горького и Чехова, он приходит к выводу: «несмотря на некоторые конвульсивные призывы к жизни и к действию, нигилизм всё больше и больше устраняет сам принцип жизни»²⁶. Вогюэ усматривает противоречие между нигилизмом в русской литературе того времени и безусловным экономическим прогрессом России, достижениями в науке и огромными успехами в различных областях искусства. Невероятная жизненная энергия русских совершенно не сочетается, по его мнению, с печатью буддистского отречения.

Автор заканчивает статью риторическим вопросом: возродится ли русский богатырь из сказок и легенд со всей спящей в нём энергией и огромными жизненными запасами?²⁷ И здесь он цитирует самый конец пьесы Чехова «Три сестры»: сначала последнюю реплику монолога Ольги «Если бы знать, если бы знать!», а затем Чебутыкина, «превосходного русского старого образца»: «Тара... ра... бумбия... сижу на тумбе я... Всё равно! Всё равно!» Вогюэ не может удержаться от интерпретации этого примера. Согласно его мнению, когда чебутыкины выражаются таким образом, это означает на их языке: «Говорите, говорите... что бы ни произошло, я верю в себя!»²⁸

4

Виконт де Вогюэ остался в истории Франции как автор «Русского романа», который до сих пор читают и изучают французские слависты, а также любители русской литературы XIX века. Его статья о Чехове не так известна в наше время, она почти не цитируется во французских исследовательских работах, посвящённых чеховскому творчеству. В российском же чеховедении текст французского критика продолжает привлекать внимание исследователей. Так, интересный анализ размышлений де Вогюэ о Чехове предложила Л. Е. Бушканец в контексте суждений о Чехове зарубежных критиков. Исследовательница отмечает, что статья Вогюэ о Чехове была переведена на русский язык при жизни

²⁵ Ibid. Перевод мой. — Л. К.

²⁶ Ibid. Перевод мой. — Л. К.

²⁷ Ibid. P. 216.

²⁸ Ibid. Перевод мой. — Л. К.

писателя и стала предметом многочисленных откликов и споров русских литературных критиков того времени²⁹. В 2017 году в сборнике работ по материалам Четвёртых Скафтымовских чтений был опубликован перевод Н. Васина (1903 г.) очерка Вогюэ о Чехове, дополненный мнениями русских критиков. Эта ценная для чеховедов публикация была подготовлена А. Г. Головачёвой с её предисловием и примечаниями³⁰.

В статье Э. М. де Вогюэ невозможно не заметить, что её автор с некоторым предубеждением относится к творчеству А. П. Чехова, к тем рассказам, повестям и пьесам, которые он прочитал на русском языке и в переводе на французский. В «Русском романе» мы констатировали, что его стиль, острый и полемичный, не всегда позволяет согласиться с автором, но поддерживает живой интерес к его нетривиальному мнению. Попытаемся выяснить причины довольно скептического отношения французского критика к Чехову.

Прежде всего отметим, что Вогюэ познакомился с творчеством Чехова не так полно, что неудивительно, ведь чеховское литературное и драматургическое наследие весьма обширно. Он не упоминает о таких значимых рассказах и повестях русского писателя, как «Степь», «Чёрный монах», «Палата № 6», «Дама с собачкой» или «Студент», который Чехов считал своим лучшим рассказом³¹. К тому же, как отмечалось выше, переводы на французский язык Д. Роша не всегда были удачными, хотя пьесы Чехова и некоторые его рассказы Вогюэ прочитал в оригинале. По всей видимости, те примеры, которые приводит критик из повести «Мужики», послужили ему для того, чтобы проиллюстрировать тот самый натурализм, с которым Вогюэ боролся во французской литературе, ради чего он и затеял издание «Русского романа». Чехов, прекрасно знавший французскую литературу, был в самом деле какое-то время увлечён теорией натурализма Золя. Впрочем, как отмечает В. Б. Катаев, это увлечение длилось недолго: «Натурализм, <...> самое авторитетное течение в европейской литературе, лишь краешком вошёл в мир Чехова»³². Если говорить о влиянии Мопассана на Чехова, о котором пишет Вогюэ, то Чехов действительно испытывал искреннее восхищение своим французским собратом. Его постоянный диалог с французской

²⁹ Бушканец Л. Е. А. П. Чехов и де Вогюэ: русский писатель глазами иностранного критика // Текст. Произведение. Читатель: Мат-лы междунар. науч.-практич. конф. 3–4 июня 2012 г. Пенза — Казань — Решт: Науч.-изд. центр «Социосфера», 2012. С. 45–49.

³⁰ Мельхиор де Вогюэ. Антон Чехов. Критический очерк. Подгот. текста, предисл., примеч. А. Г. Головачёвой // Чехов и Достоевский: Сб. науч. работ по мат-лам Четвёртых междунар. Скафтымовских чтений. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. С. 139–161.

³¹ Сухих И. Н. Чехов А. П. // Русские писатели XI — начала XX века. Библиографический словарь. М.: Просвещение, 1995. С. 458.

³² Катаев В. Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 189.

литературой, несомненно, многому его научил. Вместе с тем «русский Мопассан», как в начале XX века называли Чехова, вобрал уроки мэтров французской прозы (не только Мопассана, но и Доде, Флобера, Золя и других), превзошёл их в искусстве повествования, как заметил В. Б. Катаев, ссылаясь на мнения крупнейших прозаиков XX века³³.

Сдержанное отношение Э. М. де Вогиюэ к творчеству А. П. Чехова может объясняться и тем, что он не любил жанр короткого рассказа, мастером которого был Чехов, что признаёт и сам критик. Его прежде всего интересовал жанр романа, недаром собственное главное произведение он назвал «Русский роман». Кстати, его эссе о М. Горьком, датированное 1901 годом, написано с гораздо большей симпатией. Отчасти это можно объяснить тем, что Горький был автором не только рассказов и очерков, но и опубликовал к тому времени роман «Фома Гордеев», который французский критик подробно анализирует. Наконец, Вогиюэ не оценил и импрессионистский стиль прозы Чехова. Имея консервативные пристрастия в литературе, французский академик не приветствовал новаторские тенденции.

Что касается чеховского театра, Вогиюэ не видел ни одного спектакля по пьесам Чехова, он только внимательно их читал и очень удивлялся их большому успеху на сцене. Заметим, что пьесы создаются всё-таки для того, чтобы быть поставленными. Их восприятие со сцены совершенно другое, чем при чтении, ведь существует особая магия театра, театральная иллюзия, условность, всё то, что Николай Евреинов называл театральностью³⁴. Судя по всему, театр не был приоритетным видом искусства для Вогиюэ. Для него на первом месте всегда стояла литература. Так, в эссе о его любимом Тургеневе в «Русском романе» нет ни слова о тургеневской драматургии, которая оказала определённое влияние на чеховский театр. Как отметила Е. И. Стрельцова, до Тургенева «пьесы писателей были единичным явлением. После него у Островского, затем у Чехова — это целостный драматургический мир, пьесы — пространства жизни, изменчивой до бесконечности»³⁵. Де Вогиюэ не оценил и эстетику дворянских усадеб, где происходит действие чеховских пьес, так похожих на столь любимый им тургеневский мир. Странно, что знаток «русской души» не обнаружил её ни у трёх сестёр, ни у Сони, ни у няни, которая всех жалеет. В пьесах Чехова

³³ Там же. С. 190.

³⁴ *Nicolas Evreinoff, Notes et réflexions // Catalogue de l'exposition Nicolas Evreinoff: 1879 — 1953. Paris. Bibliothèque Nationale. 1981. Pp. XIII–XX.*

³⁵ *Стрельцова Е. И. Код памяти. Тургенев и Чехов в резонантном пространстве русского театра // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: Сб. ст. по мат-лам Междунар. науч. конф. Шестые Скафтымовские чтения. К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. 2020. С. 328.*

его раздражают бесконечные разговоры персонажей, он считает, что там мало действия, но он не замечает такой важной особенности, как подтекст.

Самая главная претензия французского критика к Чехову — это его «нигилизм». Впрочем, он также говорил и о нигилизме Л. Толстого и М. Горького. Слово «нигилизм» он употреблял именно в том смысле, который придал ему сам Толстой в религиозно-философском трактате «Моя вера» (1884)³⁶. В «Русском романе» он приводит цитату из Толстого: «35 лет я прожил нигилистом в настоящем значении этого слова, то есть не социалистом и революционером, как обыкновенно понимают это слово, а нигилистом в смысле отсутствия всякой веры»³⁷. Для консервативного католика, коим был виконт де Вогюэ, отсутствие веры (иными словами, атеизм) было совершенно неприемлемо.

В конце статьи о Чехове автор неожиданно говорит о склонности русских к буддизму, но не как к религии, а как к мировоззрению. Он не даёт подробных объяснений, но, судя по его примерам из чеховских пьес, он видит там некую связь с буддизмом, и прежде всего в том, что чеховские персонажи не склонны к действию. Достаточно ли этого для того, чтобы утверждать, что Чехов был склонен к буддизму? Мы знаем, что буддизмом живо интересовался Лев Толстой. Об этом писал в своём эссе «Освобождение Толстого» (1937) Иван Бунин, который и сам интересовался буддизмом. Интерес к восточным учениям и религиям был характерной чертой духовной жизни в России на рубеже XIX–XX веков. О буддизме у Чехова написано не так много. Так, Е. Д. Толстая в книге «Поэтика раздражения», исследуя генезис «Чайки», пишет об использовании Чеховым поэтических текстов Бальмонта в «пьеске» Треплева. Она отмечает, что Бальмонт черпал вдохновение в буддизме, «повальном увлечении эпохи»³⁸. Вряд ли Чехов поддался этому увлечению, он предпочитал сохранять свою независимость, но он мог это как-то отразить, например, иронически. С другой стороны, Чехов умел, как замечает Елена Толстая, «рассыпать» по пьесе отдельные мотивы, которые и создавали знаменитую чеховскую атмосферу или, по её словам, «импрессионистскую бутафорию»³⁹.

Не будем забывать и о чеховской полифонии. О многоголосии, свойственном пьесам Чехова, говорит, в частности, Б. И. Зингерман в книге «Театр Чехова и его мировое значение»⁴⁰. Конечно, полифония

³⁶ Толстой Л. Н. В чём моя вера (1884). URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/religiya/moya-vera/v-chem-moya-vera-1.htm> (дата обращения: 03.09.2021).

³⁷ E.-M. de Vogüé. Le Roman russe, op. cit. P. 260.

³⁸ Толстая Е. Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х — начале 1890-х годов. М.: РГГУ, 2002. С. 250.

³⁹ Там же. С. 251.

⁴⁰ Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М.: РИК Русанова, 2001. С. 388.

у Чехова совсем другая, чем у Достоевского. В чеховских пьесах если и есть идеологические высказывания, то они достаточно размыты. Тем не менее, чеховские персонажи часто спорят друг с другом по важным темам. Например, в «Дяде Ване» Астров озабочен такой экологической проблемой, как разрушение природы человеком. Войничский, погружаясь в алкоголизм, оправдывается в духе эскапизма («Когда нет настоящей жизни, то живут миражами»), а потом устраивает настоящий экзистенциальный бунт. В финальном монологе Сони слышатся отзвуки стоицизма и христианского смирения. В пьесе «Три сестры» также звучат голоса, выражающие различные философские или религиозные позиции: миллениаризм («Через двести-триста лет настанет новая счастливая жизнь») Вершинина, абсурдизм и нигилизм Солёного, стоицизм Ольги. И если уж говорить о буддизме, то его выразителем в пьесе является как раз столь понравившийся французскому критику Чебутыкин: «Это только кажется... Нас нет, ничего нет на свете, мы не существуем, а только кажется, что существуем... И не всё ли равно!»

Творчество А. П. Чехова настолько богато смыслами, многоголосо, созвучно самым разным течениям, что его невозможно вместить в рамки единственной концепции. К сожалению, виконт де Вогюэ, как и многие современники Чехова, не сумел понять значимость русского писателя и драматурга и тем более угадать его универсальность, которая будет признана позже.

В целом в очерке Вогюэ о Чехове чувствуется определённое разочарование. «Русский роман», который задумывался как интеллектуальный проект, ориентированный на культурное сближение Франции и России, без всякого сомнения, достиг своей цели. Культурный трансфер состоялся, вызвав во Франции огромный интерес к русскому психологическому роману. Но Чехов и Горький, пришедшие на смену Толстому и Достоевскому, не вписывались в концепцию «духовной» русской литературы, которая, как надеялся Вогюэ, будет и впредь благотворно влиять на французскую. В новых русских писателях он не увидел и продолжателей западных традиций. Здесь можно было бы заметить, что Чехов был одним из предшественников новых европейских течений, в частности, театра абсурда и экзистенциализма.

Антон Павлович Чехов получил известность во Франции в 1920–1930-х годах благодаря театральным постановкам Жоржа Питоева и публикации (почти) полного собрания сочинений в переводе Дени Роша. В 1940–1950-х годах популярности Чехова способствуют выходцы из первой волны русской эмиграции во Франции — режиссёр и переводчик Андре Барсак, режиссёр Саша Питоэфф, сын Людмилы и Жоржа Питоевых, драматург и переводчик Артур Адамов, а также Эльза Триоле, Нина Гурфинкель, Евгения Каннак и другие переводчики русского происхождения. Они стали

проводниками русской культуры во Франции и, в особенности, творчества А. П. Чехова⁴¹. Во второй половине XX века Чехов считается безусловным классиком и как драматург, и как прозаик. Э. М. де Воюэ не мог предположить, когда писал статью о Чехове, что пьесы русского драматурга войдут когда-то в репертуар самого престижного французского театра «Комеди Франсез», а их автор обретёт во Франции своего верного читателя и восторженного зрителя, что все его пьесы будут неоднократно переводиться на французский язык, их будут ставить самые известные французские режиссёры. В современной Франции Чехов рассматривается как универсальный автор, затрагивающий экзистенциальные мотивы и обращающийся к глобальным проблемам современного человека. Вместе с тем Чехов воспринимается и как часть того «русского мифа», продвижению которого способствовал в своё время виконт де Воюэ.

ЛИТЕРАТУРА

Бушканец Л. Е. А. П. Чехов и де Воюэ: русский писатель глазами иностранного критика // Текст. Произведение. Читатель: Мат-лы междунар. науч.-практич. конф. 3–4 июня 2012 г. Пенза — Казань — Решт: Науч.-изд. центр «Социосфера», 2012. С. 45–49.

Воюэ М. де. Антон Чехов, Критический очерк. Подгот. текста, предисл., примеч. А. Г. Головачёвой // Чехов и Достоевский: Сб. науч. работ по мат-лам Четвёртых междунар. Скафтымовских чтений (Саратов, 3–5 октября 2016 г.). М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, 2017. С. 139–161.

Воюэ Э. М. де. Предисловие к книге «Русский роман» / Пер. с фр. С. Ю. Васильевой под ред. и с коммент. П. Р. Заборова // Пушкинский Дом. URL: http://lib.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=v_Ru3Mf-mJ0%3D&tabid=10459 (дата обращения: 03.09.2021).

Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М.: РИК Русанова, 2001. 432 с.

Зырянова М. В. История переводов пьес А. П. Чехова на французский язык // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2010. С. 200–203. URL: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/lingvo/2010/02/2010-02-38.pdf> (дата обращения: 03.09.2021).

Кастлер Л. А. Русские эмигранты первой волны как проводники русской театральной культуры во Франции // Эмиграция как текст культуры: историческое наследие и современность: Сб. науч. ст. Будапешт, Киров, 2020. С. 290–300.

Катаев В. Б. Чехов плюс... Предшественники, современники, преемники. М.: Языки славянской культуры, 2004. 392 с.

Нике М. Посол русской литературы во Франции // Littérature —

⁴¹ См.: *Кастлер Л. А.* Русские эмигранты первой волны как проводники русской театральной культуры во Франции // Эмиграция как текст культуры: историческое наследие и современность: Сб. науч. ст. Будапешт, Киров, 2020. С. 298–299.

Литература. 2004. URL: http://parij.free.fr/01-Litterature/articles/14_litt.htm (дата обращения: 03.09.2021).

Пушкарёв С. Г. Обзор русской истории. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1953. 509 с.

Стрельцова Е. И. Код памяти. Тургенев и Чехов в резонантном пространстве русского театра // А. П. Чехов и И. С. Тургенев: Сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. Шестые Скафтымовские чтения. К 200-летию со дня рождения И. С. Тургенева. М.: ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. 2020. С. 321–333.

Сухих И. Н. Чехов Антон Павлович // Русские писатели XI — начала XX века. Библиографический словарь. М.: Просвещение, 1995. С. 453–459.

Толстая Е. Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х — начале 1890-х годов. М.: РГГУ, 2002. 366 с.

Толстой Л. Н. В чём моя вера (1884). URL: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/religiya/moya-vera/v-chem-moya-vera-1.htm> (дата обращения: 03.09.2021).

Эспань М. О понятии культурного трансфера. Предисловие // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия) / Под ред. Е. Дмитриевой, В. Земскова, М. Эспаня. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 7–18.

Backès J.-L. Eugène-Melchior de Vogüé et *Le Roman russe* // *L'Appel de l'étranger*. Traduire en langue française en 1886. Tours, PUF, 2015. P. 213. URL: <https://books.openedition.org/puf/fr/11399?lang=en> (дата обращения: 03.09.2021).

Evreinoff N. Notes et réflexions // Catalogue de l'exposition *Nicolas Evreinoff: 1879–1953*. Paris, Bibliothèque Nationale, 1981. Pp. XIII–XX.

Hamon-Siréjols Ch. Anton Pavlovitch Tchekhov. La Cerisaie. Paris, PUF, 1993. 125 pp.

Grève de C. Le voyage en Russie. Anthologie des voyageurs français aux XVIIIe et XIXe siècles. Paris, Robert Laffont, 1990. 1292 pp.

Leroy-Beaulieu A. L'Empire des tsars et les Russes. Paris, Robert Laffont, 1990. 1392 pp.

Nivat G. Vers la fin du mythe russe. Essais sur la culture russe de Gogol à nos jours. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988. 403 pp.

Vogüé de E.-M. Anton Tchekhof // *La Revue des deux mondes*. Janvier 1902. Pp. 201–216. URL: <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/anton-tchekhof/> (дата обращения: 03.09.2021).

Vogüé de E.-M. Le Roman Russe. Paris, Librairie Plon, 1886. 409 pp.

Vogüé de E.-M. Maxime Gorky. L'œuvre et l'homme // *La Revue des deux mondes*. Août 1901. Pp. 660–695.



БОРИС ЗАЙЦЕВ — ТЕАТРАЛЬНЫЙ КРИТИК ЧЕХОВСКИХ ПЬЕС



Аннотация. Борис Зайцев в большей степени известен читателям как писатель, драматург, мемуарист, литературный критик. Тем необычнее он как театральный критик знаковых постановок пьес Чехова в Париже 1939 и 1954 гг. В рецензиях Зайцева возникают живые образы французского чеховского театра в соотнесении с воспоминаниями автора о первых премьерях драм Чехова в Художественном театре в Москве. Для Зайцева в них неразрывно слиты «художество», «жизнь и история», а в игре на сцене — лирическая чеховская нота и ностальгическое чувство к старой России. Особое внимание он уделил «искусству актёра» — К. С. Станиславского и Михаила Чехова.

Ключевые слова: Б. К. Зайцев и А. П. Чехов, театральная критика, Московский Художественный театр, чеховский театр во Франции, К. С. Станиславский, Михаил Чехов.

GAPONENKOV, A. A.

BORIS ZAYTSEV AS A THEATER CRITIC OF CHEKHOV'S PLAYS



Abstract. Boris Zaytsev is well known among readers as a writer, playwright, author of memoirs and literary critic. It is quite unusual to think of him as a theater critic of Chekhov's iconic plays staging in Paris in 1939 and 1954. In Zaytsev's reviews there are alive images of French Chekhov theater against the author's recollection of Chekhov's dramas firstly premiered in the Moscow Art Theatre. In Zaytsev's perception, they merge *art, life and history*, and in acting he sees lyrical Chekhov note and feels nostalgic about the old Russia. Zaytsev places particular emphasis on K. S Stanislavsky and Mikhail Chekhov's *acting skills*.

Keywords: B. K. Zaytsev and A. P. Chekhov, theater criticism, Moscow Art Theatre, Chekhov theater in France, K. S. Stanislavsky, Mikhail Chekhov.

«Милые призраки» — так озаглавил писатель и драматург Борис Константинович Зайцев рецензию на парижские постановки «Вишнёвого сада» и «Трёх сестёр» в 1954 году (газета «Русская мысль», 17 декабря 1954, № 720). Название это восходит к одноимённой пьесе Леонида Андреева, в которой он попытался воскресить для театра образ молодого Достоевского, окружённого

своими персонажами (под другими именами). «Милые призраки» — воскрешённые памятью драматургические персонажи А. П. Чехова, которые ещё в ранней молодости Зайцев увидел впервые на сцене Художественного театра в Москве и встретился с ними вновь в Париже. И это произошло не однажды.

В 1939 году весной Зайцев смотрел постановку «Чайки» во французском театре «Матюрэн» (работа русско-французского режиссёра и актёра Георгия (Жоржа) Питоева, урождённого армянина из Тифлиса). В отзыве на спектакль в журнале «Русские записки» (1939, № 16) писатель совмещает два взгляда на чеховскую пьесу — *тогда* в родной Москве и *сейчас* в эмигрантском Париже: «Юношей, сорок лет назад, я московскую премьеру видел. Мы были спектаклем очарованы. Когда занавес опустился, зрительный зал вначале молчал. За сценой участвующие умирали со страху. Одна из актрис упала в обморок. Но молчание оказалось драгоценным. Оно разразилось радостной бурей»¹; «Странное чувство — через сорок лет после премьеры в Москве сидеть во французском театре “Матюрэн”, ожидая поднятия занавеса — в семидесятый раз — над “Mouette”! Равнодушным нельзя остаться»².

«Чайка» не имела большого успеха у широкой публики, тем более иностранной. Свидетельства Зайцева как зрителя-драматурга подтверждают точку зрения многих мемуаристов и критиков московского спектакля: «Во всяком случае, очень не понравилась сама чайка (Нина Заречная — Роксанова) и... Станиславский (Тригорин). Роксанова просто оказалась плоха, тут спору нет. При всей мягкости своей Чехов настаивал даже, чтобы у неё отняли роль. Со Станиславским сложнее. Тригорина он дал очаровательного — но автор видел его иным. Чехову хотелось Тригорина попроще <...> Он оставался Станиславским»³. Артист действительно был мало похож на беллетриста 1890-х годов⁴.

Уникален своей исторической достоверностью отзыв Зайцева о парижской премьере. Жорж Питоев на свой страх и риск решился создать новый образ чеховского персонажа на сцене в своём

¹ *Зайцев Бор.* Чайка // Русские записки: ежемесячный журнал под редакцией П. Н. Миллюкова. Париж, 1939. № 16. С. 93. Этот текст не вошёл в собрание сочинений писателя.

² Там же. С. 94.

³ Там же. С. 95.

⁴ Есть ещё одно высказывание Б. Зайцева о постановке «Чайки» в Художественном театре: «Нам, юным, казалось всё это замечательным. Пусть мы были юны. Но жизнь и история оказались за нас. “Странная” пьеса с “декадентским” монологом удержалась. Театр укрепился. <...> Люди моего века видели и восхищались скромным, сдержанным и изящным искусством истинных художников — наше счастье, нам повезло. Наши дети могут нам только на слово верить». *Зайцев Б. К.* Памяти Художественного театра // *Зайцев Б. К.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 9 (доп.). Дни. Мемуарные очерки. Статьи. Заметки. Рецензии. М.: Русская книга, 2000. С. 251. Первая публикация: Русская мысль. 1948. 29 окт. № 81.

исполнении: «Сомнамбуличность, вялость, некоторую болезненность Тригорина при физической крепости (и меньшей эlegantности, чем у Станиславского) он дал отлично. То, что Тригорин говорит, это тихий и вежливый бред, он одержим, безволен и вовсе не так прельщает, как Станиславский, но по-своему убедителен»⁵. Актёр был уже тяжело болен, ему оставалось жить несколько месяцев. «Трогательна и вполне к себе располагает»⁶ Людмила Питоева в роли Нины Заречной. До этого она, пленительная и непосредственная, выходила на сцену в «Дяде Ване» (Соня), «Трёх сёстрах» (Ирина). Современникам больше всего запомнилась её Жанна д'Арк по пьесе Б. Шоу «Святая Иоанна». Она пережила мужа на 12 лет. Питоевы были удивительной театральной парой, их называли «святыми лицедеями». Они действительно открыли Чехова французскому зрителю.

При переводе с одного языка на другой пропадает чеховский ритм высказывания, юмор воспринимается по-другому. Тот или иной персонаж обретает национальную специфику, в данном случае французскую: «Самая же “французская” фигура “Чайки” это Сорин. Покойный Лужский играл его рыхлым и слабым, довольно трогательным русским... — скорее барином-интеллигентом, чем судейским. Луи Салу даёт сердитого француза, старомодного, бородатого, с причудливыми “клочковатостями” в шевелюре, резкого (но тоже несчастного), — не то профессор, проваливающий студентов, не то жёлчный рантье. Фигура замечательная и настолько же нерусская, насколько не-итальянцем был Станиславский в комедии Гольдони и не-французом в Мольере»⁷. Луи Салу больше запомнился во Франции как киноактёр.

Не в пользу московской постановки «Чайки» и лучше актёра Вишневого Эмиль Дрэн в образе доктора Дорна. «Самая “русская” фигура во французском спектакле»⁸ — Маша Шамраева (Элен Мансон).

В зрительном зале Зайцев увидел много интеллигентных юношей, публика «скромная и культурная»⁹. Стоит заметить, что речь идёт о предвоенном поколении молодых людей: «Пьер Гэ — Треплев — тоже французский, собрат молодых людей зрительного зала в роговых очках, но прост и убедителен»¹⁰. Как известно, роль Треплева в Художественном театре исполнял Мейерхольд: «был резче, болезненней, неудачник сильнее из него выпирал и — странно для Художественного театра! — Мейерхольд театральной и крикливее. Этот “круглее” (внутренно), человечней. Более вызывает к себе сочувствие»¹¹.

⁵ Зайцев Бор. Чайка. С. 95.

⁶ Там же. С. 96.

⁷ Там же. С. 95–96.

⁸ Там же. С. 96.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.



«Воздух» времени созвучен новому сценическому воплощению «Чайки». Зайцев относится к символизму пьесы, «новым формам» скептически: «Время диких уток, чаек прошло. В целом же пьеса не проигрывает, живучесть её (а значит — внутренняя правда) очень велика, и некоторые стороны воспринимаются сильнее. <...> Больше *жалеешь* сейчас людей — и тех, кто у Чехова изображён, и (через них) всех вообще. <...> В “Чайке” он милосерден ко всем своим подданным — и тем более милостив, чем более они несчастны. Это чувствует русский зритель, это ощущает и французский. “Чайка” есть ветвь мира. Мир так нуждается в милосердии! И так нуждается в духовной поддержке! Когда мы были моложе, то воспринимали “Чайку” (преимущественно) артистически. Теперь у мира больше ран. И сами мы, и ближние наши, хотя бы другой национальности, — все мы острее и *моральнее* воспринимаем эту пьесу»¹². Не так много времени отделяет эти слова от начала всемирной бойни.

Общая оценка спектакля Зайцевым подсказана ощущением зрителей предвоенного поколения: «Хорошо! Очень хорошо. Пусть парижские люди слышат настоящий русский голос. Бьющиеся с жизнью французские юноши, незадачливые писатели, ненужные интеллигенты, обманутые девушки, отравленные жизнью женщины — им даёт “Чайка” глоток свежего воздуха»¹³.

Отзыв Б. Зайцева завершается лирическим финалом и неожиданным напоминанием о смерти Лики Мизиновой: «После спектакля выходишь на улицу Матюрэн. Луна над Парижем. Толпа разбредается. Проходя мимо сквера у бульвара Османн, где *Chapelle expiatoire*, по меланхоличности места этого, в тёплой весенней ночи вспоминаешь Чехова, могилу его в Ново-Девичьем монастыре. Вспоминаешь, что всего несколько месяцев назад в землю парижского кладбища легла та, кто для Чехова была в жизни Чайкой»¹⁴.

Прошло 15 лет, и каких! В 1954 году к 50-летию со дня смерти А. П. Чехова в Париже были представлены два спектакля по его пьесам. «Вишнёвый сад» был поставлен великим мимом Жаном-Луи Барро и его супругой Мадлен Рено. «Три сестры» воплотились на сцене усилиями режиссёра и артиста Александра (Саши) Питоева, сына Жоржа и Людмилы Питоевых. Ему было 19 лет, когда отец его ставил «Чайку».

Б. Зайцев откликнулся на столь знаменательное художественное событие рецензией под названием «Милые призраки». В сознании рецензента всё время возникает Художественный театр в Москве, первые постановки чеховских пьес, Антон Павлович Чехов 17 января 1904 года — «еле живой на сцене, среди венков, приветствий, аплодисментов, Москва прощалась, конечно, и с ним, да и с целой

¹² Там же. С. 97.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

эпохой»¹⁵. В «Вишнёвом саде» Зайцеву запомнились на сцене декорации сияющего утра, цветущих белых ветвей в окнах. У Барро было совсем по-другому, более авангардное, но это тоже было прощание (по счастью, сохранилась аудиозапись спектакля).

Французский режиссёр и артисты играли подлинную комедию и «правильно взяли тон произведения — “Вишнёвый сад” вышел истинным прощанием (каким он и был)»¹⁶. Роль Раневской исполняла Мадлен Рено, которая была старше своего мужа на 10 лет: «Французская Раневская так же жизненна, добра и бестолкова, и недобродетельна, как русская. <...> Чехов оказался гораздо более международен, чем можно было думать. Та же история с Гаевым, Фирсом, Гаев превосходен, и это французский барин. Как и Лопухин — французский *pouveau riche* <нувориш, выскочка>»¹⁷. Не удалось передать «ни по-русски, ни по-французски» образы Епиходова, Симеонова-Пищика и Яши.

Барро неожиданно сыграл Петю Трофимова. Образ «вечного студента» как нельзя лучше подходил ему: «консерватор по неутолимой жажде знаний и корням, глубоко уходящим в землю. Революционер по научной точности фантазии и по страстному желанию превзойти себя. Сам себе господин в свободе выбора»¹⁸. Вместе с женой Барро прошёл школу «Комеди Франсез», невербального театра, увлекаясь мимическим искусством, основал театральную компанию «Рено-Барро». «Пред парижскими зрителями, в модном театре явилась немодная Россия и вызвала сочувствие. <...> Всё-таки публика была взволнована. Театр вздыхал и улыбался там, где надо. По-актёрски говоря: “доходило”. И хотя Чехов разумной своей стороной кое-где старался кольнуть бестолковщину русско-интеллигентскую, неразумная сторона говорила о близком конце, языком безмолвным, но и внятным. В меланхолии расставания — поэзия. К моему удивлению, французский театр даже сгустил её и усилил»¹⁹. «Усилил» музыкой (Пьер Булез). Удивительно, но авангардное в спектакле ушло на второй план.

О пьесе «Три сестры» Зайцев писал «прохладно» в беллетристической биографии «Чехов». Его так не волновали рассуждения Вершинина о счастливой жизни «через двести, триста лет», слова Тузенбаха, порывы Ирины: «В молодости я “Трёх сестёр” видел в Художественном Театре — и, конечно, вся сила спектакля в этих прощаниях навсегда, неудачах, несбываемом счастье, в том удивительном сочувствии к

¹⁵ Зайцев Б. К. Милые призраки // Зайцев Б. К. Собр. соч.: В 10 т. Т. 9 (доп.). Дни. Мемуарные очерки. Статьи. Заметки. Рецензии. М.: Русская книга, 2000. С. 326.

¹⁶ Там же. С. 326.

¹⁷ Там же. С. 327.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

обойдѣнным и незадачливым, чем полон Чехов и что со сцены затопляет зрителя»²⁰.

Спектакль Compagnie Pitoëff в Théâtre de L'Oeuvre, что на rue Cléry, «пронзительный и трогательный»²¹, всколыхнул в Зайцеве «что-то давнее, милое — будто сам стал моложе»²². Скромная по парижским меркам труппа произвела на рецензента такое впечатление, что он пересмотрел своё отношение к «Трѣм сѣстрам». Актѣров упрекали в том, что они на сцене очень молоды. Станиславский — Вершинин был старше. «Но ничего! Питоев мне очень понравился. И вовсе он не бессмысленно молод. Говорит свои детские фантазии с такой ясной светлой улыбкой, что понятным делается, почему он заговаривает Машу не одними только жалкими словами. В нём есть привлекательность. Для этой роли самое страшное, если в Вершинине нет обаяния»²³.

Прелестной оказалась и совсем юная Татьяна Мухина в роли Ольги (французская актриса и театральная режиссѣр): «Вся её простота, скромность, затаѣнная горечь неудавшейся жизни — всё подано превосходно. Я сидел близко и видел отлично её русские — огромные и выразительные — глаза, иногда блестели они, в них слеза, но в меру. Русский нос, рот, вся повадка, манера ходить и держаться, только говорит по-французски»²⁴. Ирина в спектакле — испанская Кармен: «лѣгкий огонь одушевляет её и несѣт — испанская душа русской близка, только температура выше»²⁵. Кульгин — Эмильфорк в питоевском театре «трогательней и живее Вишневого»²⁶ в Художественном. «Доктор Чебутыкин премил, грим русский, опьянение французское. Весьма располагает»²⁷. В «Трѣх сѣстрах» много военных, и на сцене «оказался очень симпатичный смотр старой русской армии»²⁸, артиллерийских офицеров.

Ностальгия по старой России совмещается в сознании и чувствах рецензента с лирической чеховской нотой: «Чехов всегда сочувствовал побеждѣнным, а не победителям — не признанный им самим христианский подход (к человеку и его судьбе). Эти люди мало могли сделать в жизни, приготовить кирпичей или заработать денег, но чем-то (собою попросту) её и украшали. Не из одних же роботов и дельцов должна она состоять»²⁹. Милые призраки — нестяжатели.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. С. 329.

²² Там же. С. 328.

²³ Там же.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же. С. 329.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же.

²⁸ Там же. С. 330.

²⁹ Там же.



Реплика Маши о том, что лучшие люди в городе военные, исторически справедлива: «Все эти Родэ, Федотики, Солёные, Вершинины и Чебутыкины никаких героев из себя не представляют, просто располагающие к себе бесхитростные, простодушные, часто несчастные люди, иногда с затаённой глубокой нежностью (Чебутыкин), без всякого хамства или жестокости. И нестяжатели. Как нестяжательна была Россия»³⁰.

Русско-немецкий философ Ф. А. Степун, обозревая литературный путь Зайцева к его восьмидесятилетию, высоко оценил беллетристическую биографию «Чехов». Книга сразу же после её выхода подверглась критическим стрелам и по концепции чеховского творчества, и по частным биографическим вопросам. Не так однозначно это сочинение воспринимают и сегодня. Степун выявил в новой биографии главное и убедительное: «по отношению к Чехову это подчёркивание религиозной темы кажется на первый взгляд не вполне оправданным, но при более глубоком проникновении в зайцевское понимание Чехова оно всё же убеждает»³¹. Среди литературных предшественников Чехова особо отмечен Достоевский: «Думаю, что не будет преувеличением сказать, что, по мнению Зайцева, Чехов ближе к Достоевскому, чем к Тургеневу. Оправдывает он это сближение раскрытием в творчестве Чехова им самим неосознанных, но глубоких в нём религиозных корней»³². Степуну открылся новый, не столь привычный образ Чехова, который «верен»: «Но Зайцев считает, что, отдавая дань требованиям своей эпохи, Чехов в глубине своей души всё же не был атеистом, а лишь казался таковым. <...> Все мы читали и перечитывали Чехова. Но тот Чехов, который раскрылся Зайцеву и которого он написал, мало кому виделся. Да и сейчас против этого нового образа многие протестуют...»³³ Аргументируя свою позицию, Степун говорит о православии отца Чехова, любви писателя к церковному пению, хотя подчёркнуто «неудачное религиозное воспитание»³⁴; особенно отмечены такие произведения, как «Скучная история», «Степь» (образ отца Христофора Сирийского), «Дуэль» (военный врач Самойленко), «В враге», «Студент», «Архиерей».

В статье «Искусство актёра», опубликованной в газете «Возрождение» (Париж, 11 декабря 1931), Зайцев создал театральный портрет Михаила Чехова, племянника Антона Павловича. Причём Михаил Чехов здесь дан в соотношении с актёрским обликом К. С. Станиславского.

В Станиславском-актёре при всём богатом таланте перевоплощения и огромности театральной личности Зайцев

³⁰ Там же.

³¹ Степун Ф. А. Сочинения. М.: РОССПЭН, 2000. С.740.

³² Там же. С. 744.

³³ Там же. С. 746.

³⁴ Там же. С. 745.



видит недостаточность духовных устремлений, общего «духовного фона» образа. Он вспоминает его Григорина в первых представлениях «Чайки» (голос, движения, глаза): «Бесмысленно очаровательная улыбка, длинные руки, всегда несколько вверх глядящие глаза слабого и распущенного беллетриста, избалованного и усталого...»³⁵ Чехову Станиславский был «верен», ближе к автору. Однако ему не доставало «человеколюбия чеховского»³⁶. Изменения актёрского искусства Станиславского Зайцев рисует как длинный путь, естественный рост «от некоего изящества с лирическим оттенком — к большей яркости, густоте и скульптурности», причём «комедийная сторона»³⁷ нарастала, а с ней и «плотская изобразительность», овеществление в постановках Чехова, Ибсена, Мольера, Гольдони, Островского. В «Хозяйке гостиницы» Гольдони милые венецианцы вдруг становятся поразительно русифицированными, со всеми своими русскими бытовыми чертами. А в «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского мастер пересоздавал пьесу, усиливая комические эффекты (образ генерала, по задумке актёра и режиссёра трубившего на сцене и вызывавшего хохот в зале). Писатель оценивает Станиславского по образу гениев Возрождения как «учителя, художественного воспитателя» всего «истинно театрального»³⁸ в Москве начала XX века.

Из школы мастера вышел несравненный талант актёра Михаила Чехова, в своём развитии, как считает Б. Зайцев, пошедшего дальше своего наставника. Выразителен портрет Станиславского-зрителя на премьере «Ревизора», в котором Михаил Чехов — Хлестаков — «покорил Москву» смехом, обаянием: «Закваска-то его, станиславская. В его духе найдены жесты, продуманы и передуманы, выброшены все “штампы”, даны движения и интонации...»³⁹ Но к этому прибавлено новое — особый ритм и «тонкая акробатика». Михаил Чехов уже в Париже в театре Мажестик инсценировал рассказы своего великого дяди. Зайцев находил игру Чехова-младшего более непосредственной и глубокой («он светлее и добрее»⁴⁰ в искусстве), чем у Станиславского. Как известно, театральные эксперименты молодого режиссёра Михаила Чехова, не всегда удачные, простирались к *интернационализации*, замене слова в спектакле собственно действием и жестами. На что Зайцев в 1931 году отреагировал пожеланием: «во всех случаях пусть уж Михаил

³⁵ Зайцев Б. К. Дневник писателя. М.: Русский путь, 2009. С. 149.

³⁶ Там же. С. 151.

³⁷ Там же. С. 150.

³⁸ Там же. С. 151.

³⁹ Там же. С. 152.

⁴⁰ Там же. С. 153.



Чехов, племянник Антона, играет на русском языке, не стыдись слов, фраз. Не так он их плохо и произносит!»⁴¹

Таким образом, театральная критика Б. Зайцева вобрала в себя отзывы (критические, мемуарные и художественные) о постановках пьес Чехова. Эти малоизвестные и очень разнородные в жанровом отношении тексты помогают воссоздать страницы истории чеховского театра в Москве и Париже.

ЛИТЕРАТУРА

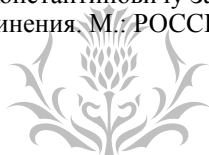
Зайцев Б. К. Искусство актёра // *Зайцев Б. К.* Дневник писателя. М.: Русский путь, 2009. С. 149–154.

Зайцев Б. К. Милые призраки // *Зайцев Б. К.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 9 (доп.). Дни. Мемуарные очерки. Статьи. Заметки. Рецензии. М.: Русская книга, 2000. С. 326–330.

Зайцев Б. К. Памяти Художественного театра // *Зайцев Б. К.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 9 (доп.). Дни. Мемуарные очерки. Статьи. Заметки. Рецензии. М.: Русская книга, 2000. С. 250–252.

Зайцев Бор. Чайка // Русские записки: ежемесячный журнал под редакцией П. Н. Милюкова. Париж, 1939. № 16. С. 93–97.

Степун Ф. А. Борису Константиновичу Зайцеву — к его восьмидесятилетию // *Степун Ф. А.* Сочинения. М.: РОССПЭН, 2000. С. 735–746.



⁴¹ Там же. С. 154.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ МЕМУАРЫ КАК ФОРМА ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ



Аннотация. В статье мемуары рассматриваются не как источник сведений по истории театра, но как форма театральной критики. Именно критическое начало подчиняет себе отбор того, о чём рассказывает мемуарист (то, что входит составной частью в его концепцию), интерпретацию прошлого. В связи со сложной репутацией Чехова-драматурга мемуары театральных деятелей или представителей публики создавались для решения нескольких задач: выяснения истории становления репутации Чехова как драматурга; утверждения роли того или иного театра или деятеля в становлении славы Чехова; самооправдания в случае прошлых «ошибок», например, неприятия «Чайки». Одни и те же события в связи с этим «вспоминаются», а по сути — конструируются, по-разному, иногда противоположным образом.

Ключевые слова: Чехов А. П., мемуары, репутация, субъективность, театральная критика.

BUSHKANETS, L. YE.

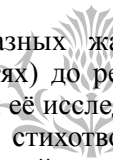
THEATER MEMOIRS AS A FORM OF THEATRICAL CRITICISM



Abstract. The article considers memoirs not as a source of information of the theater history, but as a form of theater criticism. It is the critical principle that subordinates the selection of what the memoirist tells about (what is an integral part of his concept), the interpretation of the past. Due to Chekhov's ambiguous reputation as a playwright, memoirs of the theatrical figures or representatives of the public were created to solve several tasks: clarifying the history of Chekhov's reputation as a playwright, asserting the role of a particular theater in the formation of Chekhov's fame and self-justification in the case of past "mistakes", for example, rejection of *The Seagull*. The same events in this regard are "remembered", and in fact are constructed in different ways, sometimes in the opposite way.

Keywords: Chekhov A. P., memoirs, reputation, subjectivity, theater criticism.

Театральная критика функционирует в разных жанрах, от заметки, зарисовки (сейчас и в социальных сетях) до рецензии и большого обозрения. Но на периферии внимания её исследователей оказываются не менее интересные жанры: стихотворения о спектаклях, столь распространённые в периодической печати рубежа



XIX–XX веков, «впечатления» героев романов (так, герои романов П. Д. Боборыкина часто бывали на спектаклях в Московском Художественном театре), карикатуры и анекдоты, записи в письмах и дневниках. А часто именно в таких необычных источниках отражалось то, о чём неудобно публично сказать в солидной рецензии, то, о чём поговаривали в публике или за кулисами.

Среди такого рода материалов — мемуары.

Мемуары выполняют несколько функций. Их первичная социальная функция — сохранение памяти о прошлом. Мемуары пишутся много после описываемых событий, и в этом многие исследователи и читатели видят их недостаток: многое уходит из памяти, «выпавшие» ситуации заполняются с помощью воображения. Но у мемуаров есть важное достоинство: они создаются тогда, когда уже понятно историческое значение того или иного явления, когда жизненный сюжет уже завершён и смысл отдельных событий, его составляющих, стал более или менее ясен. Потому мемуары вписаны в процесс становления репутации (т. е. осмысления исторического значения) литературного, театрального и прочих явлений.

Каждый конкретный мемуарный текст появляется не случайно, а в «свою» эпоху, когда мемуарист чувствует общественную необходимость в «его» образе прошлого. И субъективность мемуарного текста при таком подходе не только должна рассматриваться как неизбежная, но и как представляющая самостоятельный интерес. А. Г. Тартаковский подчёркивал, что субъективная позиция мемуариста неотделима от положения автора в системе породившей мемуары действительности, а потому и её изучение имеет «первостепенную важность для познания той общественно-психологической и идейной среды, в которой они возникли»¹, что мемуары всегда принадлежат времени, когда они написаны, а не времени, о котором они рассказывают: через мемуариста преломляются социальные, мировоззренческие, литературно-эстетические, общественно-политические установки современного ему общества, отдельных его групп. Даже такая позиция мемуариста, которая приводит к фактическим ошибкам или «заблуждениям», является ценным историко-литературным материалом. Как отмечал В. Э. Вацуро, «факт и позиция — вот два стержня мемуарной литературы»². С точки зрения современного источниковедения, любая рассказываемая история является реконструкцией прошлого и даже конструированием прошлого, более того, нарратив о прошлом обречён быть мифом о прошлом, который создаётся субъектом со своей сферой ценностей, т. е. со своими

¹ Тартаковский А. Г. 1812 год и русская мемуаристика. М.: Наука, 1980. С. 32–33.

² Вацуро В. Э. Пушкин в сознании современников // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1974. Т. 1. С. 25.

философскими, идеологическими и моральными предпочтениями.

Именно потому мемуары, посвящённые театру, неизбежно становятся формой театральной критики. Разве что оценочное суждение в них дано не прямо (хотя и это может быть), а через создаваемый образ прошлого, миф о театральном прошлом, сложившийся в контексте театральных споров, театральной жизни, различных историй театра.

К «театральным» мемуарам о Чехове относятся воспоминания актёров, режиссёров, театральных критиков, поскольку тема «Чехов и театр» неизбежно становится для них главной, но это также и мемуары зрителей, где вспоминаются впечатления от спектаклей по пьесам Чехова. В целом это мемуары чуть более пятидесяти авторов³, некоторые из которых были записаны с их слов другими лицами⁴.

Театральные мемуары поднимали целый ряд важных для понимания Чехова театрально-критических проблем.

Первый круг вопросов — значение драматургии Чехова для его литературной репутации в целом (что важнее для его славы — проза или драматургия?), значение драматургии различных периодов его творчества (что важнее для его славы — ранние водевили или пьесы, поставленные в МХТ?).

В 1880-е — 1910-е годы театральной публики в России было не меньше, чем читателей: театром интересуется городская интеллигенция, это не только учителя и врачи, но и чиновники, в театр ходят и городские обыватели, рабочие; в университетских городах (например, в Харькове, Казани и др.) оvation актёрам организует студенчество. Театральный зритель в начале XX века был весьма подготовлен, разбирался в репертуаре, предъявлял высокие требования к мастерству актёра, к антрепренёрам, выбирал «свой театр». Особенно сильным было влияние театра на жизнь провинции, где именно театр иногда был единственной формой общественной и культурной активности (к концу века театров было, по разным подсчетам, от 200 до 300). В провинции были собственные значительные антрепризы, на провинциальной сцене гастролировали артисты императорской сцены. Поэтому театральные впечатления зрителей в том случае, когда автор был не только беллетристом, но и драматургом, могли оказаться гораздо более важными при

³ Фридкис Л. М. Описание мемуаров о Чехове. М.: Academia, 1930. 152 с.; Библиография воспоминаний об А. П. Чехове / Сост. Э. А. Полоцкая // Литературное наследство. М.: АН СССР, 1960. С. 881–928; Воспоминания и дневники XVIII–XX вв.: Ук. рукописей / Ред. и предисловие С. В. Житомирской. М.: Книга, 1976. 621 с.

⁴ Так, Л. Сулержицкий собрал рассказы актёров о Чехове: Сулержицкий Л. А. Из воспоминаний об А. П. Чехове в Художественном театре // Русское слово. М., 1910. 17 янв.; Сулержицкий Л. А. Из воспоминаний об А. П. Чехове в Художественном театре // Альманахи изд-ва «Шиповник». Пг., 1914. Кн. 23. С. 149–193.

формировании его литературной репутации, чем впечатления читателей его прозы. И у Чехова зрителей было едва ли не больше, чем читателей (например, члены императорской семьи смотрели на сцене чеховские водевили — но не были его активными читателями).

Уже с 1880-х годов водевили Чехова были известны всем, даже членам императорской семьи. Редкая барышня не начинала разговора с Чеховым со слов: «А я играла в Вашем “Медведе”» (или в «Предложении») на любительской сцене.

В мемуарах, опубликованных сразу после смерти Чехова, продолжилась и даже с новой силой развернулась полемика о том, какие его пьесы действительно составили его славу.

Несмотря на то, что воспоминания эти не перепечатывались, фрагменты их использовались в работах историков театра и исследователей драматургии Чехова; записанные мемуаристами чеховские высказывания активно цитировались.

Так, на них опирался С. Д. Балухатый. В 1889 году после «Иванова» и во время работы над «Лешим» Чехов много размышлял о драматургии: «Написанная тотчас после работы над “Ивановым”, новая пьеса Чехова демонстрировала приёмы письма, радикально отличные от приёмов в предшествующей пьесе, причём их выражение получило у автора при написании “Лешего” отчётливые и крайние формулировки. Сохранился ряд свидетельств в воспоминаниях о Чехове, относящихся к лету 1889 г., времени написания “Лешего”, вводящих нас в то понимание природы и роли в пьесе “натуралистического” фона, которое станет обязательным для Чехова при строении им второй своей драмы <...> Приведёнными словами утверждалась Чеховым для времени писания “Лешего” та “натуралистическая” тенденция, которую он противопоставлял условному реалистическому стилю драм его времени, считая её методом обновления драмы, и которая определила в дальнейшем характер композиционных и стилистических элементов его собственных пьес. Ко времени писания “Лешего” эта тенденция отчётливо определена и принята автором. К ней присоединилось авторское требование для сцены новых лиц и оригинального сюжета. Говоря о лицах сработанной пьесы, Чехов отмечал: “Вылились у меня лица положительно новые; нет во всей пьесе ни одного лакея, ни одного вводного комического лица, ни одной вдовушки”. Или: “Вывожу в комедии хороших, здоровых людей, наполовину симпатичных”. “Люди все живые, знакомые провинции”. Сюжет пьесы Чехов определял в виде — “сложной концепции”. К этому времени относится требование Чехова для драмы: “Сюжет должен быть нов, а фабула может отсутствовать”»⁵.

⁵ Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л.: Academia, 1927. 186 с. (Вопросы поэтики: Непериодическая серия, издаваемая Отделом Словесных Искусств. Вып. IX.). С. 50–51.

Балухатый (и другие исследователи) преимущественно в данном случае цитируют Д. М. Городецкого (Приложение 1) и И. Я. Гурлянда (Приложение 2)⁶.

Даниил Михайлович Городецкий — журналист, ялтинский издатель, редактор местной газеты и книготорговец. С Чеховым познакомился в Ялте в 1889 году⁷. Тогда же в Ялте с Чеховым познакомился Илья Яковлевич Гурлянд, позже литератор консервативного направления, с 1907 года редактор правительственного издания «Россия», оказывавший влияние на правительственные сферы.

Чехов много говорил в компании, которая его сопровождала в Ялте, о литературе, драме, театре, и многие его высказывания были записаны мемуаристами примерно одинаково. Так, И. Я. Гурлянд передаёт данную Чеховым характеристику реалистической манеры драматургии: «Пусть на сцене всё будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни...» Похоже воспроизведена эта мысль и у Городецкого.

Эти мемуары оказали большое влияние на интерпретацию пьес Чехова конца 1880-х годов и понимание эволюции его как драматурга в целом.

Между тем мемуары интересны не только как источник отдельных цитат.

Это театральная критика в форме мемуаров.

И. Я. Гурлянд, опубликовавший воспоминания в журнале «Театр и искусство» А. Кугеля, давшего особенно резкие оценки постановке «Чайки» в 1896 году и не принявшего все постановки Чехова в Художественном театре, вполне совпадает с тенденцией журнала в оценке драматургии Чехова после «Иванова», в частности, комедии «Леший»:

«В Ялту А. П. привёз уже совсем отделанными два первые акта и конец четвёртого. Третий акт ему решительно не давался, так что были дни, когда он говорил, что, кажется, пошлёт своего “Лешего” к лешему. Одна сцена этого акта рисовалась ему вполне: сцена с пощечиной.

— Роль я даю Соловцову, — говорил он. — Специалист на такие сцены. Вспоминаю, что на спектакле эта сцена оказалась самой слабой.

⁶ *Арс. Г. [Гурлянд И. Я.]. Из воспоминаний об А. П. Чехове // Театр и искусство. 1904. № 28, 11 июля. С. 520–522.*

⁷ *Д. Гор [Городецкий Д.]. А. П. Чехов. Воспоминания // Русская правда. 1904. № 191. 3 июля; Д. Гор [Городецкий Д.]. Между «Медведем» и «Лешим». Из воспоминаний об А. П. Чехове // Биржевые ведомости. 1904. № 364 или: Огонёк. 1904. № 28 и 29.*

Когда в немногих словах А. П. рассказал общий план “Лешего”, я заинтересовался одним: почему центром пьесы является человек, влюблённый в леса.

— Наболевший вопрос, — коротко ответил Чехов и прекратил разговор.

Теперь я понимаю, в чём было дело. Чехов всегда рвался к тому, чтобы внести в свою поэзию отзвуки современности, но чуткая душа его не позволяла безмятежно идти следом за всеми теми выкриками, которые неслись с разных сторон. Он инстинктивно многого сторонился, многому не верил, но его давила нескладица действительной жизни. И приходилось придумывать.

Разве не придуманностью звучат монологи доктора в “Дяде Ване”, монологи студента и Лопухина в “Вишнёвом саде”?

Но я отвлекся. “Леший”, повторяю, не дался автору, хотя пьеса была очень глубоко и интересно задумана.

И хотя Гурлянд отмечает тягу Чехова к театру: «Сколько я заметил, уже тогда сложилась у Чехова уверенность, что его истинное призвание — театр. Он подолгу и охотно говорил о технике драматургии, о своих замыслах в этой области и проч.», — главная задача мемуариста ясна: показать, что проза давалась Чехову лучше. И все собственно мемуарные подробности служат этой главной задаче.

На материале тех же самых впечатлений о ялтинском лете 1889 года Д. Городецкий выстроил целую концепцию. Он восстанавливает отношение публики к пьесам Чехова, пытается объяснить парадоксы популярности водевилей на фоне более сложных пьес и отношение не критики, но публики к чеховскому новаторству в области драмы: широкая театральная публика с огромным трудом привыкала в чеховским открытиям, а одноактные комедии и водевили давались ей гораздо легче. Хотя, в отличие от Гурлянда, Городецкий полагает, что слава Чехова — это всё же слава драматурга.

В Приложении 3 полностью печатаются воспоминания С. Рассохина, записанные Д’Ор (И. Л. Оршером), свидетельствующие о желании напомнить о своём участии в славе Чехова-драматурга чеховского издателя.

Вторая проблема — значение того или иного театра как интерпретатора пьес Чехова.

В 1900-е годы слава Чехова практически полностью была славой его как драматурга Художественного театра. Именно Художественный театр привлёк к Чехову новую группу реципиентов — своих зрителей, преимущественно молодёжь (именно они, кстати, были основной частью публики на похоронах Чехова). Этот парадокс удивлял П. Д. Боборыкина: «Не скрою от читателя, что до того вечера, когда я увидел “Чайку” в Художественном театре, я смотрел на неё с довольно сильными оговорками. <...> Эта сторона его

писательства как бы оставляла автора рассказов и повестей на заднем плане, но в то же время его московские успехи подняли и его общую известность и создали симпатию ещё более широкой публики, особенно молодёжи. Вряд ли когда бывало так, чтобы изобразитель “лишних” людей, “нытиков”, молодёжи без будущего и без всякой деятельности в борьбе за жизнь и идеи сделался так дорог именно молодому поколению. И когда? Почти накануне революционного взрыва 1905 г., когда оказалось, что далеко не все среди молодёжи были чеховские герои. Тут действовало обаяние таланта и та исключительная любовь, с какой новая “идейная” сцена ставила его пьесы. Ничего подобного ни один из его сверстников не знал в своей карьере драматурга. Видеть его триумф на подмостках — в его присутствии — мне не привелось. Но в публике те, кто не увлекался вещами Чехова, как драматическими произведениями, — оказывались в абсолютном меньшинстве. Даже и те, кто (как один мой корреспондент выразился в письме ко мне за границу по поводу “Вишнёвого сада”), находили, что “тут нет никакой пьесы” — всё-таки смотрели его вещи с интересом и забывали все их сценические недостатки из-за обаяния и общего тона, отдельных лиц и языка их⁸.

Своё изумление Боборыкин отдал одному из героев романа «Исповедники»: «Подите посмотрите на пьесу, на которую сбегается вся молодёжь. Полубопытствуйте. Фурорный успех! А что вы в ней находите? Это как бы сплошная неврастения. Что за люди! Что за разговоры! Что за жалкая болтовня! Зачем они все топчутся передо мной на сцене? Ни мысли, ни диалога, ни страсти, ни юмора, ничего! Может быть, такая белиберда и встречается в жизни, да нам-то до неё какое дело? А подите — полюбуйте: зала набита битком, молодёжь млеет и наслаждается всем этим жалким распадом российской интеллигенции. И вы должны восхищаться. Если вы не ходили на такую пьесу трёх-четырёх раз кряду, вы — отсталый иерихонец»⁹.

Мемуары позволяют реконструировать важные причины такого огромного воздействия на зрителя, поскольку именно зритель, а не критика, обусловили такой успех — и критика вынуждена была подчиниться. Это суггестивность воздействия спектакля. Драматург С. Найдёнов вспоминал о том, что увидел Чехова первый раз 22 сентября 1901 года: «Самое, что я когда-либо видел на сцене, то “Три сестры” Чехова. Присутствие автора в театре воодушевляло артистов. Казалось, все были тронуты участью трёх сестёр и жестокой нелепостью жизни и каждый внутри спрашивал себя: “Для чего жить”. Ах, если бы знать, если бы знать. Тоска Чехова по жизни влилась в зрителя, и каждому хотелось иного, другого чего-то, но только не своей жизни. И Чехов, стоя на сцене, неуклюже раскланиваясь,

⁸ Боборыкин П. Д. Встречи с Чеховым (Из запаса памяти). Машинописная копия. РГАЛИ. Ф. 549. Оп. 1. Ед. хр. 327. 18 л.

⁹ Боборыкин П. Д. Исповедники // Вестник Европы. СПб., 1902. № 1. С. 64.

в синей парочке, в галстукe зонтиком, держа сложенные руки на животе, и был близким, родным для всех <...> А “три сестры” стоят ещё под деревом у решётчатого забора в застывших позах несчастных одиноких женщин. Музыки уходящих из города военных уже не слышно, но её ещё слышат эти застывшие в своих позах три сестры и я, зритель балкона не первого ряда. У старшей сестры спускается с плеча шаль и лежит на земле, как переломленное крыло птицы, ей никогда уже не уехать из своего глухого городка. У Маши прядь непокорных волос повисла на лице, это придаёт ей вид отчаяния, младшая веселее, но у неё глаза полны слёз... Они молчат, но мелодия слёз последних монологов трёх сестёр ещё сжимает сердце чеховской лирической тоской... <...> Эта лирическая чеховская тоска — не тоска отчаяния, не тоска искреннего пессимиста, не настроение уныния души, когда всё противно и жить не хочется, — эта особенная чеховская оптимистическая тоска, от которой и плакать и жить хочется... хочется работать <...> И после вести о смерти автора её, несмотря на всю печаль преждевременной утраты, почувствовалось счастье человека в процессе творчества жизни вечной... Какое-то оптимистическое горе... какая-то опустошённая тоска. И горечь, и утешение <...> Московский Художественный театр и Чехов были для меня в то время одним творческим лицом, и я так писал и думал тогда о театре в своём дневнике: “Театр не школа, а друг людей, писатель и артисты — друзья человечества, жизнь страшно осложнилась, внутренний мир их полон противоречий, и мы не понимаем даже самых близких людей по духу. Показывать внутренне скрытые пружины действий людей под мелочами жизни, указывать мировую сущность человеческой души — вот задача театра и современного драматурга <...> Только один Художественный театр в Москве и его трактование Чехова на сцене отвечает вопросам жизни интеллигента, а другие русские театры могут удовлетворить только жителей медвежьих углов”», — заключает Найдёнов свои отрывочные лирические записки¹⁰.

Критические фрагменты мемуарных источников помогают воссоздать особую «гипнотическую» атмосферу спектаклей, во многом обусловившую невиданный успех постановок в публике.

Чехов следил за тем, как публика принимает его пьесы в Московском Художественном театре¹¹. Порадовала его и реакция севастопольской публики на гастроли МХТ: «Чехов сидел в последнем ряду партера, ноздри его чуть расширялись, и видно было, что он сильно волнуется. Автора вызывали бесконечное число раз. Наконец он появился на сцене, беспомощный, удивительно

¹⁰ Найдёнов С. А. Чехов в моих воспоминаниях. Машинописный автограф. РГАЛИ. Ф. 549. Оп.1. Ед. хр. 343.

¹¹ См.: Гальперин М. Воспоминание о Чехове // Киевлянин. Киев, 1904. № 186. 7 июля.

скромный, и кланялся немножко боком. И публика, умевшая до сих пор волноваться лишь за картами, застонала от восторга»¹².

У многих современников Чехова успех его пьес в Художественном театре вызывал сложные чувства. А. Суворин, не простивший Чехову расхождения с ним, утверждал, что постановки в МХТ имели случайный успех, сами пьесы этого не заслуживают: «К успеху своих произведений он был очень чувствителен и при всей своей искренности и прямоте не мог этого скрывать. Когда после первых двух актов “Чайки” на Александринском театре он увидел, что пьеса не имеет успеха, он бежал из театра и бродил по Петербургу неизвестно где. Сестра его и все знакомые не знали, что подумать и посылали всюду, где предполагали его найти. Он вернулся в третьем часу ночи. Когда я вошёл к нему в комнату, он сказал не строгим голосом: “Назовите меня последним словом (он произнёс это слово), если когда-нибудь я ещё напишу пьесу”. На другой день он уехал в Москву ранним утром с каким-то пассажирским или товарным поездом. Потом он оправдывался, говоря, что он подумал, что это был неуспех его личности, а не пьесы, и называл некоторых известных петербургских литераторов, которые якобы высокомерно с ним заговорили в антракте, видя, что его пьеса падает. На представления следующих своих пьес он почти не ходил. Когда он написал “Три сестры”, то жалел потом, что не написал на эту тему повесть, что тема скорей для повести, чем для драмы»¹³.

Так, с мемуаров Суворина, написанных чуть ли не в первые часы после известия о смерти Чехова и опубликованных сразу же, начинается мемуарная полемика о значении Художественного театра в репутации Чехова. И его мысль продолжил сотрудник «Нового времени» Н. Ежов, утверждавший в скандально известных мемуарах: слава рубежа 1880-х — 1890-х годов совершенно изменила Чехова, он возомнил о себе не как о литераторе в удаче, а как о гении, чего на самом деле не было, и сразу упал как писатель. В «Попрыгунье» Ежов увидел «низменные страсти», «мелочность и злобную мстительность». Поездку на Сахалин, странную пьесу «Чайка» он объяснял метаниями из стороны в сторону: писатель, сам себя произведший в гении, искал гениального сюжета, нововременские успехи показались ему мизерными, он потерял свой путь, затем сильно полевел, но и от этого как талант не выиграл. Чехов-драматург Ежову абсолютно несимпатичен, обращение к драматургии объяснено выгодой этого занятия: «Чехов любил заработать побольше, любил большие гонорары...»¹⁴

¹² Лазаревский Б. Повести и рассказы. Т. 2. М.: Изд-во Зензинова, 1906. С. 10.

¹³ Суворин А. Маленькие письма. DXV // Новое время. СПб., 1904. 4 июля.

¹⁴ Ежов Н. А. П. Чехов: Опыт характеристики // Исторический вестник. СПб., 1909. № 8. С. 499–519.

Основные черты Чехова-человека Ежов вывел из его мещанского происхождения (подумайте, какой Ежов марксист оказался, иронизировал один из критиков). При этом, для большей убедительности, он опирался на такой близкий Чехову и «Новому времени» источник, как воспоминания Александра Чехова. «Но если мы вспомним детство Чехова, его торговлю в лавочке отца, его прежнюю бедность, — писал Ежов, — мы многое поймём в обиходе Чехова <...> Когда он продал Марксу свои сочинения за 75 тыс. рублей, все почему-то закричали: “Чехов мало взял!” Но Чехов недаром был по природе купец».

Это был своеобразный ответ на тему «и что это потянуло Чехова писать драмы?», обсуждавшуюся в мемуарах и в критике. Воспоминания Н. Ежова перепечатывались в последние годы, но вот характерные штрихи, показывающие, как из чеховской иронии выросли «серьёзные» заключения мемуариста, возникают в мемуарах Ф. А. Червинского¹⁵ (Приложение 4), кстати, дающих ещё несколько важных наблюдений над чеховскими театральными представлениями.

На этом фоне очень важно было окончательно «прикрепить» имя Чехова к МХТ. И здесь опять-таки особую роль сыграли именно воспоминания К. С. Станиславского, Вл. И. Немировича-Данченко, В. И. Качалова и многих других, а также построенные во многом на мемуарных источниках и собственных воспоминаниях работы одного из первых историографов Художественного театра Н. Е. Эфроса.

В воспоминаниях «художников» сложился некий общий для них всех образ Чехова как чудака, говорящего отрывочными фразами («Послушайте, у него же жёлтые ботинки»), использующего странные слова-паразиты («послушайте», «же», «Прекрасно!», «Чудесно!»). Например: «И после всю жизнь его радовало всё, что красит человеческую жизнь: “Послушайте! это же чудесно”, — говорил он в таких случаях, и детски чистая улыбка молодила его»¹⁶. Чехов «говорил, как писал, короткими фразами, подумав, несколько скупой и очень определённо»¹⁷. Отсюда в его речи было много пауз, мемуаристы передавали их обилием многоточий. Станиславский записал: «“Вы же, говорят, чудесно играете мою пьесу “Медведь”. Послушайте, сыграйте же. Я приду смотреть, а потом напишу рецензию”. Помолчав, он добавил: “И авторские получу”. Помолчав ещё, он заключил: “1 р. 25 к.”»¹⁸.

¹⁵ Червинский Ф. А. Встречи с А. П. Чеховым // Понедельник «Народного слова». М., 1918. № 4. 13 мая.

¹⁶ Станиславский К. С. А. П. Чехов в Художественном театре // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 375.

¹⁷ Новиков И. А. Две встречи // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 425.

¹⁸ Станиславский К. С. А. П. Чехов в Художественном театре. С. 374.

Чеховские короткие фразы часто в воспоминаниях кажутся не связанными друг с другом, воспринимаются парадоксальным перескоком мысли. Чехов часто предлагал слушателю начальные и конечные этапы своих размышлений, пропуская середину и предоставляя собеседнику самому её восстановить. Возможно, эта личная его особенность связана с появлением подтекста в его драматургии, однако примеры такого рода диалогов воспроизведены в мемуарах актёров и режиссёров МХТ несколько утрированно: «Вы же прекрасно играете, — сказал он, — но только не моё лицо. Я же этого не писал». — «В чём же дело?» — спрашивал я. — «У него же клетчатые панталоны и дырявые башмаки». Вот всё, что пояснил мне А. П. на мои настойчивые пристаивания. «Клетчатые же панталоны, и сигару курит вот так...» — он неискусно пояснил слова действием. Больше я от него ничего не добился. И он всегда так высказывал свои замечания: образно и кратко. Они удивляли и врезались в память. А. П. точно задавал шарады, от которых не отделаешься до тех пор, пока их не разгадаешь <...> Антон Павлович просмотрел весь репертуар театра, делал свои односложные замечания, которые всегда заставляли задумываться над их неожиданностью и никогда не понимались сразу. И лишь по прошествии известного времени удавалось сжиться с этими замечаниями. Как на пример такого рода замечаний могу указать на упомянутое мною выше замечание о том, что в последнем акте «Дяди Вани» Астров в трагическую минуту свистит»¹⁹.

Реплики Чехова обычно сопровождалась сдержанными жестами. Одна из привычек писателя была описана Станиславским: «[Чехов] мне казался гордым, надменным и не без хитрости. Потому ли, что его манера запрокидывать назад голову придавала ему такой вид, — но она происходила от его близорукости: так ему было удобнее смотреть через пенсне. Привычка ли глядеть поверх говорящего с ним, или суетливая манера ежеминутно поправлять пенсне делали его в моих глазах надменным и неискренним, но на самом деле всё это происходило от милой застенчивости, которой я в то время уловить не мог»²⁰.

Те же мемуаристы закрепили в сознании читателей такую особенность речи Чехова, как использование частицы «же»: «**Послушайте же**, — шептал он ему убедительно, плотно притворяя дверь, — скажите **же** ему, что я не знаю его, что я **же** никогда не учился в гимназии. У него **же** повесть в кармане, я **же** знаю. Он останется обедать, а потом будет читать... Нельзя **же так**. Послушайте...»²¹. Или: «Я репетировал Тригорина в «Чайке» <...>. «**Знаете**, — начал Антон Павлович, — удочки должны быть, **знаете**,

¹⁹ Там же. С. 381, 396.

²⁰ Там же. С. 373–374.

²¹ Там же. С. 374.

такие самодельные, искривленные. Он **же** сам их перочинным ножиком делает... Сигара хорошая... Может быть, она даже и не очень хорошая, но непременно в серебряной бумажке... — Потом помолчал, подумал и сказал: А главное, удочки...” И замолчал. Я начал приставать к нему, как вести то или иное место в пьесе. Он похмыкал и сказал: “Хм... да не знаю **же**, ну как — как следует”. Я не отставал с расспросами. “Вот, **знаете**, — начал он, видя мою настойчивость, — вот когда он, Тригорин, пьёт водку с Машей, я бы непременно так сделал, непременно. — И при этом он встал, поправил жилет и неуклюже раза два побряхтел. — Вот так, **знаете**, я бы непременно так сделал. Когда долго сидишь, всегда хочется так сделать...” — “Ну, как же всё-таки играть такую трудную роль”, — не унимался я. Тут он даже как будто немножко разозлился. “Больше **же** ничего, там **же** все написано”, — сказал он²².

Эту особенность почему-то запечатлели только люди, связанные с МХТ. И. Новиков специально подчеркнул: «Кстати, когда передают речь Чехова, всегда пестрит частица “**же**”, которую он будто бы прибавлял чуть не к каждому слову; получается впечатление сугубо провинциального местного говора, почти комического. Правда, пишут это люди, знавшие Чехова долго и хорошо, но если и была в его речи такая особенность (я её вовсе не ощутил), то, во всяком случае, передающие слова А. П. ею злоупотребляют²³. Об этом писал и А. Лазарев-Грузинский: «С легкой руки артистов Художественного театра, которые оригинальности ради нередко каждый тип на сцене снабжают каким-нибудь необычайным говорком, во многих воспоминаниях Чехов заговорил удивительным языком, каким он никогда не говорил в действительности: “я же... вы же видите... послушайте же” и т. д. Чехов любил обращение “батенька”, любил слово “знаете” — и только <...> В разговоре Чехова, как драгоценные камни, сверкали оригинальные сравнения, но, в общем, он говорил превосходным, правильным языком, да не мог такой мастер слова мямлить и твердить что-то несурзное: “Я же... послушайте же...” — и т. д.»²⁴.

Так МХТ создал образ Чехова-чудака, которого разгадал и понял только этот театр.

Замечательным примером создания такого мемуарного образа служат воспоминания А. Л. Вишневого (Приложение 5), при этом «послушайте» в речи Чехова — это не просто мемуарная деталь, причём утрированная, но деталь именно общего для

²² Качалов В. И. <Из воспоминаний> // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 421.

²³ Новиков И. А. Две встречи // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 425.

²⁴ Лазарев-Грузинский А. С. А. П. Чехов // А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. С. 118–119.

«художественников» образа — чудака-полуребёнка, репутацию которого спас и укрепил «взрослый», МХТ, в этой детали есть что-то снисходительное по отношению к Чехову.

Малоизвестные мемуары В. Дорошевича²⁵ (Приложение 6) также являются, по сути, формой театральной критики: они восстанавливают важные эпизоды взаимоотношений Чехова и МХТ. В них, например, промелькнуло то, о чём не говорили в связи с чествованием Чехова на первом представлении «Вишнёвого сада»: «Антон Павлович Чехов был болен и слаб. Он не хотел этого чествования. Он был скромн в кругу самых близких друзей. Если было три посторонних человека, — он становился застенчив. Но его убедили. Время было такое. 1904 год. Надо было пользоваться каждым случаем произвести: — Смотр силам. Надо было объединить общество. — Поднимать настроение». И хотя чествование получилось искренним, задумано оно в МХТ было не только ради Чехова.

Третья проблема, которая обсуждается мемуаристами, — роль того или иного из них или кого-либо из театральных деятелей в становлении репутации Чехова как драматурга. Особенно интересные концепции выстраивают на мемуарном материале те авторы, которые оправдывают себя: теперь, когда установилось представление о роли Чехова как драматурга в мировом театре, им, которых теперь общество обвиняет в «травле» драматурга (забывая о том, что критические дискуссии и борьба идей — естественный и нормальный ход развития театра), приходится объяснять свои позиции.

Главный сюжет в связи с этим — известный провал «Чайки» на сцене Александринского театра в 1896 году. В мемуарах в связи с этим пришлось «оправдываться» Е. П. Карпову, актёрам Александринского театра, наиболее агрессивно настроенным критикам, например, А. Р. Кугелю.

Кугель был не только постоянным критиком Чехова, но и внимательным читателем мемуаров о нем: «Целую неделю читаю “мемуары” о Чехове. Мемуар — это как будто звучнее, чем воспоминания». И подробно рассмотрел три «мемуара», глубиной изложения не соответствующих столь громкому названию, — писательницы О. Чюминой²⁶, Н. Ежова и М. Меньшикова. О. Чюмина, например, сообщила, что в «изящном костюме из синей английской фланели Чехов имел вполне бодрый вид», и фельетонист, восхищённый столь метким наблюдением, рекомендовал всем дамам-писательницам шить себе костюмы из синей фланели, чтобы

²⁵ *Дорошевич В. М.* Десять лет (О Чехове) // Русское слово. 1914. 17 янв.

²⁶ О. Чюмина — поэт. Её воспоминания не были учтены Ф. Фридесом и Э. Полоцкой: *Чюмина О.* Памяти Чехова // Новости и биржевая газета. СПб., 1904. № 189. 11 июля. С. 2. В них она рассказывает о встрече с Чеховым на набережной в Ялте, причём Чехов хорошо выглядел в новом синем костюме.

цвет лица казался лучше. Опасность такого рода воспоминаний в том, что они создают впечатления, будто на катафалке покоится дурак²⁷. Многие воспоминания вызвали у Кугеля те же впечатления: «Читал я, читал все воспоминания о Чехове, которые сыпались, как из рога изобилия цветы <...> и подумал: Чехов выразил желание, чтоб над могилой его не говорили речей, а насчёт воспоминаний дал маху — забыл! Речь — она всё короче: да и много ли на свежем воздухе, да и при нынешней собачьей погоде наговоришь?» — а вспоминать-то можно с прохладцей, изо дня в день²⁸. Спустя шесть лет он же признался: «Когда он умер, образовалась пустота, и все поняли, какое сердце биться перестало и какой светильник разума угас, и стало вокруг тихо и странно неловко. Тогда только поняли, кто ушёл от нас и как мало ценили его при жизни и как мало запечатали его в сердце и в памяти. И всякий раз, как я собираюсь написать что-нибудь из моих личных встреч с Чеховым, я испытываю смущение и, как хотите, стыд, что так мало следил за этим человеком, так мало принимал от него, так поверхностно вникал и так мало запоминал»²⁹.

В его воспоминаниях «Листья с дерева»³⁰ (Приложение 7) есть и страницы, посвящённые Чехову. Кугель писал их, хорошо зная мемуары о Чехове, прочитав его письма. А главное, он понимал, что на его собственной репутации навсегда лежит тёмное пятно за статьи о провале «Чайки». Потому ему надо было умно выстроить свою защиту. Для этого Кугель заявил, что «Чайку» и сейчас не считает достойной чеховского таланта в полной мере, но зато: «И насколько — извиняюсь за некоторую, быть может, смелость своего суждения — он не слишком самостоятельный новеллист, или, вернее сказать, самостоятелен во второстепенном и частном новеллы — настолько его “Дядя Ваня”, “Три сестры” и “Вишнёвый сад” как драматическая поэзия в высокой степени своеобразны и оригинальны». Для этого Кугель выстроил концепцию личности Чехова с его чрезмерным самолюбием, отстранённостью, холодностью, а свою позицию как театрального критика характеризовал как позицию объективного исследователя. Так в мемуарах о Чехове Кугель продолжил театрально-критическую полемику и настаивал на своей правоте.

Театральные мемуары не существуют в изолированном пространстве. Они рождаются в атмосфере театрально-критических

²⁷ *Квидамъ [Кугель А. Р.]* Воспоминания: Пародия // Русское слово. М., 1904. 15 июля.

²⁸ Воспоминания М. Меньшикова попали в этот ряд потому, что напечатаны в газете «Новое время» — оппоненте газеты «Русское слово», на самом деле они глубоки и интересны. Первый вариант воспоминаний Н. Ежова 1904 г. особыми достоинствами не отличается — но и особыми недостатками тоже. Претензии А. Кугеля важны не как справедливый отклик на конкретные тексты, а как интересные наблюдения в целом.

²⁹ *Кугель А. Р.* Два слова о Чехове // Утро России. М., 1910. 17 янв.

³⁰ *Кугель А. Р.* Листья с дерева. М.: Время, 1926.

споров. Потому каждая деталь в них подчинена той общей цели, которую сознательно или несознательно ставил перед собой мемуарист — зритель, критик, драматург, актёр или режиссёр. Мы любим вырывать из контекста и цитировать в своих целях те или иные фразы или, особенно часто, «слова Чехова». Но эти самые «слова» являются важным элементом аргументации мемуариста, а сам текст, открыто или менее явно, является «репликой» автора воспоминаний в большом разговоре о театре, его истории.

Приложение 1.

Д. М. Городецкий. Из воспоминаний о А. П. Чехове³¹

Летом 1889 года А. П. Чехов гостил в Ялте. Он был уже тогда автором двух сборников, один из которых получил академическую премию; года четыре как печатался в большой распространённой газете и «прошёл» уже в толстый петербургский журнал — «Северный вестник». Между тем популярность Чехова основывалась главнейшим образом — странно сказать — на его водевиле «Медведь», в том сезоне впервые увидевшем сцену.

Так создаётся слава.

Досадно было на эту публику, слушая, как она склоняла «Медведя». Досадно было на неё и обидно за талантливого молодого писателя.

— Чехов... да... ах, как прелестно написан его «Медведь», — вздыхала барышня.

— У нас в клубе давали «Медведя», — объявляла дама, — и я играла вдову.

— А я — помещика, чёрт меня возьми! — добавлял господин. — Восторг, а не водевиль!

Или:

— Скажите, какой это Чехов: автор «Медведя»?

— «Медведь» — да, ведь это одно вдохновение!

— Любой современной комедии стоит: даром что водевиль!

— Прибавьте: и драмы!

— А «Иванов» Чехова? Видели, небось?

— Да... конечно... но... знаете... ведь это собственно не пьеса...

Литературная вещь — да, но не пьеса.

«Иванов» в большой публике успеха не имел. Ходили смотреть на эту пьесу потому, что о ней говорили. Говорили же о ней больше

³¹ Городецкий Д. Из воспоминаний о А. П. Чехове // Огонёк (Иллюстрированное обозрение), журнал общественных и полит. наук и изящных искусств. Прилож. к «Биржевым ведомостям». 1904. № 29. С. 227–230.

всего потому, что в ней Давыдов — несравненный комик Давыдов — взялся играть драматическую роль.

Это было так же смело со стороны артиста, как со стороны писателя — дать пьесу, не считаясь с принятыми условиями «сценичности». Но и участь — та же.

Отзывы были в таком роде, как и о пьесе:

— Да, конечно, это таки комик, а не драматический артист.

А так, «Иванов» и «Медведь» — вот о чём говорили, называя имя Чехова. «Иванов» был предметом любопытства и споров, «Медведь» был предметом восторгов и не сходил в столицах и провинции с афиш. Кажется, не было такого глухого угла, где бы не ставили эту вещицу, и не было таких любителей, которые бы не пробовали изображать «медведя-помещика» и неутешную «вдову».

Успех «Медведя» легко объясняется свежестью той вещицы по тому времени, её неподдельным и брызжущим юмором. Разговоры, вызванные Ивановым», тоже понятны. Но всё-таки хотелось сказать публике, не шедшей дальше тогдашних чеховских пьес:

— Господа, да неужто же вы не читали «Рассказов» Чехова? Неужто не имели в руках книжку «В сумерках»? Неужто не знаете «Степи»? Ведь это большое, большое дарование, обещающее приблизиться к Гоголю и Тургеневу. А вы всё толкуете одно — про «Медведя».

Скажут: курортная публика — с неё взять нечего. Это не так. В Ялте прожигатели и прожигательницы жизни составляют всё-таки половину элемента. Другая половина — сливки русской интеллигенции, собравшиеся со всех концов России. Но и эта образованнейшая часть публики познакомилась с Чеховым раньше всего по сцене. Рассказы Чехова выдвинули его имя и создали ему почётную известность в читающей публике; но широкий успех и популярность вышли из театра.

У «Медведя» и материальные дела были очень хороши. Говорили потом, что он даёт Чехову от 500 до 1000 руб. в год. Сам Чехов, конечно, этой вещице значения не придавал и говорил о ней с улыбкой. Она и написана была, кажется, за один присест. Но зато он очень интересовался «Ивановым» и часто возвращался к разговорам на эту тему.

Неуспех, постигший в общем итоге пьесу, рядом с признанием её литературности и с любопытством, возбуждённым её новыми приёмами, объяснялся, по мнению Чехова, привычкой к устарелым формам.

— Требуют, чтобы были герой, героиня, сценические эффекты. Но ведь в жизни люди не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости. И вот надо, чтобы это было видно на сцене. Надо создать такую пьесу, где бы люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде, играли

в винт... но не потому, что так нужно автору, а потому, что так происходит в действительной жизни.

Теперь, после «Чайки», «Дяди Вани», «Трёх сестёр», «Вишнёвого сада», мы знаем, что хотел сказать Чехов. Но в то время немногие, даже из ценивших Чехова, понимали его мысль.

— Значит, натурализм в духе Золя? — спрашивали его.

— Не надо ни натурализма, ни реализма. Не надо подгонять ни под какие рамки. Надо, чтоб жизнь была такая, какая она есть, и люди такие, какие они есть, не ходульные.

— Что же, думаете писать новую пьесу? — спросил я однажды Чехова.

— Ну, нет... скоро едва ли... неудобно с театром возиться.

Я не стал добиваться объяснения этих слов, но они объяснились сами собой.

Как-то Чехов поехал навестить Стрепетову, которая проводила лето не то в Симеизе, не то в Кореизе. Надо запомнить, что Стрепетова в минувший сезон играла в «Иванове» Сару (еврейку, посылую жену) и имела большой успех.

Стрепетова всегда была известна как интересная собеседница и живой человек.

— Что же, — спросил я Чехова, — хорошо провели время?

Но у Чехова было «хмурое» лицо.

— Хорошо-то было бы хорошо... На берегу моря уху варили... С попом интересным познакомился³²... Вот только нехорошо, что о театре говорили... всё настроение испортили.

Опять я не добивался, видя, что Чехову неприятно продолжать. Я знал, что Стрепетова, человек редкой душевной красоты и чистоты, имеет привычку резко выражаться. На этой почве, может быть, что-нибудь и произошло.

Через несколько дней после этого Чехов, видимо, под влиянием поездки к Стрепетовой, сказал мне:

— Довольно!.. Надо бросить всякие театры и заняться своим делом — повествовательной беллетристикой. Эти актёры уверены, что благодетельствуют тебя. Пьеса, — видите ли — ничего не стоит, — они создают ей успех!..

Я передаю подлинную мысль и — насколько возможно — даже подлинные слова Чехова, имея в виду, насколько они интересны для сравнения его взглядов на взаимоотношения автора и актёра тогда — в пору «Иванова» и впоследствии — в период «Художественного театра».

Что Чехов театра не бросил — это известно. В ту же зиму у Абрамовой шёл его «Леший» — и не имел никакого успеха, даже внешнего. И даже любопытства не возбудил. Поставили — и сняли с репертуара. И Чехов покинул область серьёзного театра на 6–7 лет,

³² Священник ялтинской аутской церкви о. Василий Соколов, теперь покойник (прим. мемуариста).

пробавляясь «Калхасами», «Трагиками поневоле» и т. п. мелочами.

Что Чехов, покинув театра, не покинул своей мысли создать здесь что-нибудь новое, доказала «Чайка». Но она с треском провалилась в Петербурге, и неизвестно, сколько времени она лежала бы, подстреленная, на берегу Невы, если бы её не подобрал московский «Художественный театр».

И кто же знает, если бы не спасли «Чайку», что сделалось бы с чеховскими пьесами? Может быть, Чехов именно поэтому, из благодарности к заслугам своих друзей, и прощал им тот дух искажения, который они вносили в некоторые частности.

О том, какое значение имел «Художественный театр» для чеховских пьес, писалось так много, что возобновлять об этом разговор нет надобности. Позволю себе только вернуться к вышеприведённым словам Чехова: «Надо создать такую пьесу, где б люди приходили, уходили, обедали, разговаривали о погоде... говорили глупости»... За Чеховым дело не стало — он пьесу создал. Однако этого мало было. Как ни хмурился Чехов на Стрепетову, но для пьесы актёр — многое. Надо было, чтоб нашлись такие актёры, которые, изображая, как люди уходят, обедают, играют в карты, — делали это жизненно, интересно, мозаично-правдиво. И когда такие актёры явились, получилось настроение, и «театр Чехова» сделался осуществившимся фактом.

Закончу «Медведем», с которого начал.

Чехов мало говорил об этой пьеске, но любил её. Она была его «Маскоттой» и, пожалуй, имела в его литературной деятельности вообще и драматической в частности символическое значение. Чехов так же, как и его степной помещик, явился в дом неутешной вдовы — литературы незванным и непрошеным, без рекомендательного письма и не вовремя. Его не хотели принимать, грозили вывести его (при помощи критиков и рецензентов) за неприличные манеры (отсутствие «направления»), призывали к барьеру (к ответственности перед «идеалом»). Но Чехов не смущался и продолжал своё дело. Он шёл напролом со всей прямоотой медведя и непосредственностью степного человека, поражая чуткостью к жизни и правдивостью изображений.

И неутешная вдова — литература сдалась...

Приложение 2.

Арс. Г. <И. Я. Гурлянд>. Из воспоминаний об А. П. Чехове³³

Когда стоишь у свежей могилы, мысль сосредоточивается на совсем особых вопросах, и нет силы настолько разобратся

³³ Арс. Г. [Гурлянд И. Я.]. Из воспоминаний об А. П. Чехове // Театр и искусство. 1904, № 28, 11 июля. С. 520–522.

в прошлом, чтобы немногими словами очертить самую суть воспоминаний о человеке, которого похоронил. Выбиваются вперед мелочи, частности, не находишь им надлежащего места в общем и как-то расплывается даже то представление о покойном, которым много лет вполне удовлетворялся и с которым сжился.

Но всё равно. Многие знали покойного А. П. Чехова и ближе, и лучше меня. Из их рассказов и записок постепенно сложится законченный образ. Я отмечу только несколько чёрточек, интересных, главным образом, потому, что они относятся, может быть, к самой интересной поре жизни А. П. Чехова.

В 1889 году вторую половину лета А. П. Чехов проводил в Ялте. Тогда только что определился громадный успех его сборника «В сумерках». Пьеса «Иванов» несомненно понравилась в Петербурге, несколько больших рассказов («Степь», «Именины», «Жена»), показали, что А. Чехонте окончательно вырос в А. П. Чехова. Покойному было тогда едва 30 лет, он чувствовал себя молодым, здоровым, сильным, материальное положение его не оставляло желать лучшего. И он смотрел в будущее весело и бодро; охотно отзывался на разговоры о литературе (впоследствии он избегал их), работал спокойно и энергично.

Помню, как сейчас, его приезд. Я ждал его на пристани. Хотя море, казалось, было тихо и покойно на редкость, но бедного А. П. так закачало, что он ещё на следующий день всё жаловался, что под ним земля колыхается.

— Пропала, должно быть, и моя новая пьеса, и мой новый рассказ, — шутил он. — Чувствую, что они сболтались в голове от этой подлой качки.

Пьеса, о которой он тогда говорил, это тот самый «Леший», который после недолгих представлений в театре Абрамовой в Москве был снят с репертуара, а впоследствии послужил основанием для значительно более удачного произведения — «Дяди Вани».

В Ялту А. П. привез уже совсем отделанными два первые акта и конец четвёртого. Третий акт ему решительно не давался, так что были дни, когда он говорил, что, кажется, пошлёт своего «Лешего» к лешему. Одна сцена этого акта рисовалась ему вполне: сцена с пощечиной.

— Роль я даю Соловцову, — говорил он. — Специалист на такие сцены.

Вспоминаю, что на спектакле эта сцена оказалась самой слабой.

Когда в немногих словах А. П. рассказал общий план «Лешего», я заинтересовался одним: почему центром пьесы является человек, влюблённый в леса.

— Наболевший вопрос, — коротко ответил Чехов и прекратил разговор.

Теперь я понимаю, в чём было дело. Чехов всегда рвался к тому, чтобы внести в свою поэзию отзвуки современности, но чуткая

душа его не позволяла безмятежно идти следом за всеми теми выкриками, которые неслись с разных сторон. Он инстинктивно многого сторонился, многому не верил, но его давила нескладица действительной жизни. И приходилось придумывать.

Разве не придуманностью звучат монологи доктора в «Дяде Ване», монологи студента и Лопухина в «Вишнёвом саде»?

Но я отвлекся. «Леший», повторяю, не дался автору, хотя пьеса была очень глубоко и интересно задумана.

— Чёрт их знает, как они у меня много едят! — говорил он иногда, вспоминая, что первые два акта, действительно, проходят в разговорах за едой.

Но временами он успокаивал себя и говорил:

— Пусть на сцене всё будет так же сложно и так же вместе с тем просто, как и в жизни. Люди обедают, только обедают, а в это время слагается их счастье и разбиваются их жизни...

Одновременно с новой пьесой он писал тогда и новый рассказ, он назывался «Моё имя и я».

Впоследствии рассказ получил название «Скучная история». Это, как известно, одно из лучших произведений Чехова. Но автор всё время был недоволен и жаловался, что из-за этого «недоноска», с которым надо, в силу обещаний, торопиться, он не может как следует заняться пьесой.

Сколько я заметил, уже тогда сложилась у Чехова уверенность, что его истинное призвание — театр. Он подолгу и охотно говорил о технике драматургии, о своих замыслах в этой области и проч.

Но то, что он говорил тогда, не имело решающего значения в его дальнейшей работе для театра. Это был период раздумья и исканья. Тогда он твёрдо стоял на том, что пишущий для сцены должен всё время помнить об актёре и вместе с тем должен помнить, что публика пришла только для того, чтобы ещё раз увидеть свадьбу, самоубийство, вообще — нечто такое, с чем у неё связаны представления о театре.

Но рядом с этими разговорами он писал «Лешего» — пьесу, которая, хотя ещё и не была пьесой последующих «чеховских настроений», но уже мало напоминала по замыслу и структуре хотя бы того же «Иванова». Как пьеса, написанная в тревожную минуту поисков и колебаний, она, может быть, именно поэтому никого не удовлетворила.

Некоторые из замечаний Чехова о технике драматургии у меня записаны.

«Если вы в первом акте повесили на стену пистолет, то в последнем он должен выстрелить. Иначе — не вешайте его».

«Бессовестно со стороны авторов выводить на сцену почтальонов, околоточных надзирателей, городских. Зачем заставлять бедного актёра одеваться, гримироваться, дежурить целые часы на сквозном ветру за кулисами?!»

«В драме не надо бояться фарса, но отвратительно в ней резонёрство. Всё мертвит».

«Ничего нет труднее, как написать хороший водевиль. И как приятно написать его!..»

Помнится мне и другое, но приведённые замечания у меня записаны.

Бывало, долгими часами сидели мы на берегу моря и говорили о литературе, о разных писателях, о журналах и газетах. «Направлений» Чехов тогда не признавал.

— Я буду печататься хоть на подоконнике, — говорил он, — лишь бы знать, что меня читают.

Да, это было хорошее время в жизни Чехова. В одном из писем его от 1892 г. я нахожу такую фразу: «В жизни человека много тяжёлого, но только несколько минут удовольствия, а тогда (лето в Ялте) у меня было удовольствие».

Приложение 3.

Орь. Дебюты Чехова-драматурга. «Иванов» и «Медведь» у Корша³⁴

Среди издателей произведений А. П. Чехова видное место занимает С. Ф. Рассохин, владелец театральной библиотеки.

Он — восприемник почти всех драматических сочинений А. П., начиная с «Медведя».

Эта шутка и положила основание отношений А. П. Чехова и С. Ф. Рассохина.

— Помню, — вспоминает С. Ф., — я был в театре Корша. В 1888 году это было. Зашёл в антракте в буфет. Подходит ко мне очень скромный молодой человек и застенчиво представляется:

— Позвольте познакомиться, — Чехов.

Так же застенчиво заявляет, что он написал пьесу, которую хотел бы издать. Не возьму ли я это на себя? И тут же отдал мне рукопись. Это был «Медведь».

В то время режиссёром у Корша был Соловцов³⁵. Я обратился к нему за советом, — имя «Чехов» являлось для меня почти неизвестным.

Оказалось, Соловцов уже прочёл «Медведя» и был от него в восхищении, — главная роль как раз подходила к его дарованию.

— Я из этой пьесы сделаю чудо, — уверенно заявлял он.

³⁴ Впервые опубликовано: Раннее утро. 1910. № 13. 17 янв.

³⁵ Соловцов (наст. фам. — Фёдоров) Николай Николаевич (1857–1902), актёр (в 1887–1889 гг. — Русского драматического театра Ф. А. Корша), режиссёр, руководитель «Товарищества драматических артистов» (театр Соловцова) в Киеве.

Тогда же мы все трое уселись в буфете за бутылкой вина и дружески побеседовали весь антракт. В этой беседе выяснилось, что роль Медведя — Григория Степановича — Чехов написал специально для Соловцова. Соловцов был очень горд своим открытием нового драматурга.

— «Медведя» я издал 7 ноября 1888 г. А незадолго перед тем он был поставлен у Корша.

Кроме Соловцова — Медведя, играла Рыбчинская — Елену Ивановну.

А. П. перед спектаклем был в очень приподнятом настроении, нервничал, волновался.

Пьеса имела громадный успех, прошла в тот сезон много раз и уже не сходилась с репертуара.

Чехова успех «Медведя» страшно обрадовал. Однако на вызовы он не вышел.

В первый раз я видел его раскланивающимся с публикой на премьере «Иванова» у того же Корша. «Иванов», как известно, имел сомнительный успех. Часть публики шикала. А. П. ни за что не хотел выходить на вызовы и его почти вытащили артисты, во главе с В. Н. Давыдовым, игравшим Иванова. Смущенно раскланивался А. П. и бессознательно отвечал на ободряющие пожатия руки Давыдова.

Сумрачным ушёл А. П. в тот вечер из театра, — успех «Иванова» сильно отозвался на его впечатлительной натуре.

Всегда волновали его актёры, — А. П. видел, как они мало понимают его замыслы, как совсем не те, какие хотел он дать, образы получались в их исполнении.

Особенно заметной была горечь в его словах, когда в Шелапутинском театре, при антрепризе Абрамовой, провалился его «Леший»³⁶, потом переделанный А. П. и изданный у меня под новым названием «Дядя Ваня».

Начиная с «Медведя» и вплоть до того времени, как А. П. продал право на свои сочинения Марксу, я издавал все его пьесы. То есть только «Вишнёвый сад» был напечатан не у меня.

Приложение 4.

Ф. А. Червинский. Встречи с А. П. Чеховым³⁷

Рассказы Чехова, начиная с мелких и кончая «Степью», — только что появившейся, волновали меня глубоко и радостно. Давно уж

³⁶ Шелапутинский театр назывался так по дому московского купца П. Г. Шелапутина.

³⁷ Червинский Ф. А. Встречи с А. П. Чеховым // Понедельник «Народного слова». М., 1918. № 4. 13 мая.

неудержимо хотелось мне видеть его. Но как это сделать? Милейший драматург Тихонов — и он теперь умер — пришёл на помощь и убедил меня ехать с ним в Москву, к первому представлению его пьесы. «Вот в театре и познакомитесь. Или нет: лучше я вас прямо повезу к Чехову».

Вечером в Москве я набрался храбрости и отдался в руки Т.³⁸ Поехали на Кудринскую Садовую, вошли в уютно обставленный кабинет небольшой квартиры.

Чехов, показавшийся мне усталым, встретил нас просто, без деланной приветливости. Заговорил, прежде всего, о своей пьесе Т., предсказывая ей успех «колоссальный». Помню, он горячо убеждал Чехова переселиться в Петербург. «Что вы тут киснете! В Москве народ дикий, чумазый пошёл, писателю не место». «Нет уж, голубушка, боже сохрани, — говорил Чехов, хмурясь. — У вас меня сразу в кружки разные втиснут, а тут я сам по себе. В Петербурге мне от литераторов не спастись, а тут я и с купцом поговорю, и с актёром». Драматург немедленно согласился и с тою же горячностью стал расхваливать Москву.

В театре Корша на первом представлении пьесы Т. я сидел рядом с Чеховым. Он был очень оживлён и предвкушал, по-видимому, удовольствие видеть незамысловатую, но живую и талантливую вещь. Но чем больше возрастал драматизм пьесы, тем больше А. П. увядал. Дело в том, что автору пришла несчастливая мысль нагромоздить ряд чисто водевильных и весьма легкоустранимых поэтому недоразумений, вызывавших, однако, самые реальные «всамделишные» страдания, а в результате такой повеяло фальшью от сцен наиболее драматических, что и публика увяла. Помню, после одной из наиболее фальшивых сцен Чехов хмуро взглянул на меня и сказал с ожесточением: «Сегодня я буду пить большую водку».

Занавес опустился при мёртвом молчании. В ресторан поехали мы вдвоём — Т. должен был явиться позже.

Мы обменялись замечаниями о пьесе, и я сознался, что несколько смущён; как мы посмотрим в глаза автору? И ему, и нам будет стыдно. Как и следовало ожидать, Чехов оказался лучшим психологом, чем я: «Не смущайтесь, он войдёт триумфатором». И прибавил неожиданно: «А потом расскажет, как был балериной в Константинополе». Почти так и вышло. Т. явился с сияющим видом победителя. «А? Каковы лицедеи? Что только они сделали с пьесой! Нет, вы посмотрите её в Петербурге, когда настоящие играть будут! Хотите пари, что успех будет колоссальный?» Выпив несколько рюмок, он пришёл в превосходнейшее настроение и много чудесного рассказал о своей прошлой жизни, хотя, кажется, о том, что был балериной, и не говорил. Чехов слушал молча, а когда

³⁸ Влад. А. Тихонов. Дальше речь идёт о его комедии в 4-х д. «Лучи и тучи» (1889).

Т., увлечённый полётом своей фантазии, превосходил все границы правдоподобия, — бегло и лукаво поглядывал на меня.

Вообще Т. был иногда и мил, и забавен, но так как он говорил чрезмерно много и преимущественно о себе, то мне казалось, что это самодовольное красноречие не могло не утомлять Чехова. Я как-то высказал это, но Антон Павлович успокоил меня: «Нет, знаете, я ведь его не слушаю. Хуже всего, когда он вплотную подходит ко мне, припирает к стене, делает квадратный рот и дышит. Да и то теперь я приспособился: беру круглый столик и ставлю перед собой».

Как-то вечером я застал у Чехова рыжеватого, приземистого господина с наружностью, приводившей на память Петровы слова о Тредьяковском: «Вечный труженик, никогда — творец». Мы познакомились, имя его оказалось небезызвестным в газетном мире³⁹. Он принёс водевиль и смиренно просил позволения прочесть его вслух. Водевиль был длинный, нудный и серый, как дорожная пыль. Прослушав чтение, Чехов пробормотал что-то неопределённое, потом заговорил по поводу водевилей вообще.

— Ну вот «Иванов». Что же «Иванов»? Да я из него мог бы десяток водевилей накрыть, а из драматических сцен — десяток рассказов, — говорил он с обычной хмурой серьёзностью, глядя на нас, и только кончики губ слегка дрожали, да в глазах загорался весёлый огонёк. — И много выгоднее. Я бы тысячи четыре взял. И ругали бы втрое меньше.

Приземистый господин смиренно слушал, с унылой серьёзностью глядя в рот Чехова. Потом встал, рассыпался в благодарностях за какую-то рекомендацию (Чехов постоянно покровительствовал ему и всюду пытался пристроить) и ушёл.

А вскоре после смерти любимого писателя он поместил в одном гостеприимном квазиисторическом ежемесячнике злобную статейку о своём покровителе, поминая его и чёрствостью, и корыстолюбием.

Как-то летом я гостил в имении своего приятеля. Пришёл туда номер газеты с пространным фельетоном Скабичевского, ругавшего Гиппиус, Щеглова, а также и меня за комедию в стихах, помещённую в «Северном вестнике». Почему-то своё огорчение по поводу некоторых приёмов критика я вылил в письме Чехову. Недели через две я получил следующий ответ: «Я теряюсь в догадках, почему вы послали Ваше письмо в Таганрог. Откуда весь мир взял, что я живу в Таганроге. Не только Вы, но даже сахалинская канцелярия шлёт мне свои казенные пакеты в Таганрог. Не понимаю. Я в этом городе не жил уже 10 лет и в последнее время даже не думаю о нём. Живу я по той же Сызрано-Вяземской дороге близ г. Алексина, и адрес мой такой: г. Алексин, Тульской губ. Мы с Вами соседи. Я Скабичевского никогда не читаю. Мне попалась недавно в руки его «История

³⁹ Н. М. Ежов.

новой литературы”, я прочёл кусочек и бросил, — не понравилось. Не понимаю, для чего всё это пишется. Скабичевский и К° — это мученики, взявшие на себя добровольно подвиг: ходить по улицам и кричать: “Сапожник Иванов шьёт сапоги дурно!” и “Столяр Семёнов делает столы хорошо!” Кому это нужно? Сапоги и столы от этого не станут лучше. Вообще труд этих господ, живущих паразитарно около чужого труда и в зависимости от него, представляется мне сплошным недоразумением. Что же касается того, что Вас обругали, то это ничего. Чем раньше Вас обстреляют, тем лучше. Где Ваша пьеса была напечатана? Я всё время путешествовал и ничего не читал. Пришлите мне оттиск»...

— Голубушка, — говорил он мне как-то в Петербурге, в суворинской квартире, разгребая угли в камине. — Женитесь на нормальной женщине. Все эти (он назвал одно известное в литературе женское имя) — бог с ними. Поселитесь в Малороссии, она будет пироги печь, кур разводить, гусей... хорошо!

Помнится, иногда такие замечания огорчали его почитателей. Помилуйте, Чехов и вдруг такие обывательские речи! Думая, что он, ненавидящий всякую неискренность и красоту, всякое фразёрство и умничанье, человек бесконечно простой и безгранично любивший правду, намеренно иногда говорил банальности и именно тогда, когда, разинув рот, ждали от него фейерверка красивых фраз и глубоких откровений. Никогда больше не встречал я в человеке такого полного отсутствия малейшей фальши; даже в мелочах не было её у него; приходит гость, — как тут не встретить приветливой улыбкой и не воскликнуть: «А, как я рад!» или что-нибудь в этом роде. А он встречал всех спокойно и просто и ни одной издавна затверженной и потому готовой фразы нельзя было от него услышать.

Помню возмущение одной поэтической четы, — людей, впрочем, умных и талантливых, но не без странностей. Встретилась эта чета с Чеховым в Риме. Зашли в Ватикан. Осматривали, восхищались. У четы была простительная слабость восторгаться шумно и высказывать друг другу тонкие критические замечания во всеуслышание, причем внимание окружающих повышало обыкновенно тон восторженных или негодующих восклицаний. Думаю, что такой метод восприятия художественных впечатлений был совершенно чужд глубоко замкнутой натуре Чехова. И вот произошло нечто, надолго уронившее его во мнении поэтической четы. Слушал-слушал он, смотрел-смотрел и вдруг вздохнул. «Что вы?» — «А хорошо бы теперь, знаете за город... да полежать на травке!» Этакое слова в Ватикане! Приговор был произнесён немедленно: талант талантом, а «душа купеческая».

К вопросу о женитьбе он возвращался и в письмах. В одном из них проскальзывает печальная нотка: «Где те голубоглазые нимфы, о которых Вы писали мне летом? Женились бы, право.

А то доживёте до моих лет, поздно будет. В Москве скучно. Нервы и нервы!!!»

Неизбежно бережно было внимание, с которым он относился ко всякому начинающему писателю, а как они, вероятно, надоели ему!

«Ужиная с Вами, — писал он 16-го ноября в год нашей первой встречи, — я показал Вам стихотворения одного моего приятеля, желающего во что бы то ни стало попасть на Парнас. Вы, прочитав стихи, любезно предложили мне протекцию, обещав сосватать их с “Живописным обозрением”. Если Вам не скучно, то попытайтесь ошастливить человека. Авось, и в самом деле напечатают».

Во всяком сколько-нибудь сносном произведении он умел находить нечто ценное, что часто совершенно заволакивалось от менее пронизательного читателя ненужной болтовнёй или искусственными прикрасами. Отмечал он это ценное и в таких вещах, которые благодаря излишней изысканности формы и нарочитой манерности стиля вызывали только смех в читателе менее вдумчивом. Помню один характерный эпизод. В одном полусветском, полулитературном салоне (хозяйка любила и свет, и литературу) собралось несколько человек: были и известные писатели — в их числе Чехов — и не менее известные адвокаты. Задумана была втайне от большинства гостей маленькая мистификация: один поэт должен был прочесть вслух новый рассказ присутствовавшей тут же молодой писательницы, скрыв имя автора, или, точнее, приписав авторство другому, отсутствовавшему лицу. Задумала это, помнится, сама молодая писательница желавшая, вероятно, услышать беспристрастный отзыв о себе тех, чуткости которых верила.

Поэт приступил к чтению. Первая же страница — манерная и претенциозная — заставила насторожиться. Раздались смешки, чему, впрочем, способствовали и фальшивые интонации читавшего. Смешки, видимо, сердили его, он стал стараться, вышло ещё хуже. Смеялись уже открыто, раздавались юмористические восклицания, один известный писатель и сидевшие с ним на диване пожилой адвокат бесшумно тряслись от смеха и вытирали глаза. Не смеялись только Минский и Чехов. Первый признавался потом, что по некоторым приёмам угадал автора, второй, морщившийся иногда, когда фальшивый тон рассказа сливался с фальшивыми интонациями читавшего, не смеялся потому, что в некоторых сценах манерного и вычурного по форме рассказа почувствовал веянье настоящего таланта.

Не могу утверждать, но мне кажется, что С. А. Андреевский первый назвал Чехова как писателя «настоящим словом» и первый в нескольких строках печатно оценил Чехова во всём объёме его творчества. Встречались, конечно, отдельные восторженные отзывы о некоторых вещах, но казалось, что авторы этих отзывов были склонны заключить их словами Тригорина: «мило,

талантливо...» — и никто тогда не осмеливался ещё применить к Чехову эпитет «великий». Андреевский задолго до появления наиболее значительных произведений Чехова — назвал его на своём образном языке «наследным принцем великих писателей». Тогда это было целое откровение. И только после смерти Антона Павловича мы поняли, что потеряли в нём великого писателя, оставившего огромное литературное наследие.

Приложение 5.

А. Вишнеvский. Чехов-гимназист⁴⁰

В Таганроге я был близок с семейством Чеховых. Иван Павлович (младший, впоследствии учитель) был моим одноклассником. Мы с ним сидели на одной парте. Антон Павлович был на год или на два старше. Самый старший из братьев, Александр Павлович (впоследствии писатель А. Седой), был моим репетитором.

Александр Павлович жил в квартире директора Рейтлингера. Он был домашним репетитором его сына. Директор преподавал латинский язык, и мы часто прибегали к содействию Александра Павловича, чтобы разведать заранее экзаменационную тему или в случае грозных экстермпоралий (экстермпоралий — письменные упражнения по греческому или латинскому языку, сделанные без подготовки. Во времена министра Д. А. Толстого так назывались переводы с русского на латинский и греческий, которые устраивались два-три раза в месяц и служили главной формой контроля знаний гимназистов) выкрасть с его помощью из директорского кабинета классную работу, подменив её написанной дома.

Среди гимназических преподавателей особенной свирепостью отличался чех Урбан, преподаватель греческого языка. Поступив к нам в гимназию, он стал переводить обратно в низшие классы. Экстернов совсем не допускал к экзаменам. Однажды, когда я осмелился завести с ним на перемене разговор о бесполезности греческого языка, он отправил меня на три дня в карцер. Несколько смельчаков решили его «взорвать». Случайно его не было дома, когда произошёл взрыв, а то он мог бы серьёзно поплатиться. В этом опасном предприятии все мы принимали посильное участие. У меня после этого даже делали обыск. Но в конце концов историю как-то замяли.

Был ещё словесник Караман, преподававший одновременно и в женской гимназии. Мы лазили к нему в пальто и доставали оттуда стишки, которые подсовывали ему гимназистки, вроде следующих:

⁴⁰ Вишнеvский А. Чехов-гимназист // Ключки воспоминаний / Под ред. с пред. и прим. Ал. Слонимского. Л.: Academia, 1928.

Караман, караман,
Посажу тебя в карман.

Тут же следовала остроумная реплика самого педагога, уже в прозе: «Тогда в кармане у вас будет больше ума, чем в голове».

Чудаческие черты таганрогских учителей нашли себе применение в произведениях Антона Павловича. Позднее, играя Кулыгина в «Трёх сёстрах», я как-то спросил Антона Павловича, зачем это нужно, чтобы Кулыгин в последнем акте являлся с бритыми усами.

— Послушайте, — отвечал Антон Павлович, — вы же помните Виноградова!

Тогда я сразу сообразил, в чем тут дело. Виноградов Василий Ксенофонтович преподавал, как и Кулыгин, латинский и русский языки. Он носил бородку и усы. И вдруг приходит в класс со сбритыми усами. Это вызвало среди учеников большой переполох. На перемене оживлённо толковали об этом происшествии, высказывали различные предположения. Явился к нам Антон Павлович и весело сообщил:

— Сейчас артист Соловцов увёз жену нашего гимназического учителя Старова, а Виноградов назначен инспектором и получил Станислава. Послушайте же (у него тогда уже была эта манера говорить), послушайте, ведь есть же приказ.

Действительно, так оно и оказалось. Антон Павлович умел и тогда отмечать комические чёрточки обывательщины.

Помню тогдашний внешний облик Чехова: не сходящийся по бортам гимназический мундир и какого-нибудь неожиданного цвета брюки. От начальства ему постоянно влетало за несоблюдение формы, но он упорствовал в своих вольностях.

— Чехов, будете в карцере! — пригрозил ему как-то директор, увидев его в клетчатых панталонах.

— Да у меня ж брюки украли, — убедительно оправдывался Чехов.

Я потом спросил у него, вправду ли у него украли брюки.

— Да ну его! — отвечал он. — Конечно, выдумал, чтоб только отстал.

Другой раз директор потребовал, чтобы Чехов носил ранец как полагается, на спине, а не под мышкой.

— Я от него удеру в Австралию, — говорил мне по этому поводу Чехов.

Все Чеховы увлекались театром — и особенно Антон Павлович. Бывало, он перед спектаклем собирал нас и растолковывал содержание пьесы, которую нам предстояло смотреть. А на другой день происходили дебаты в товарищеском кружке по поводу виденного.

Меня и тогда поражало тонкое артистическое чутьё Антона Павловича.

Таганрогские театралы разделялись на две партии — беллатистов и зингеристов, по имени двух певиц итальянской оперы: Беллати и Зингери. Поклонники обеих примадонн носили внешние знаки отличий в виде галстуков разных цветов: голубого и красного. Чехов был беллатист и носил красный галстук. В этом его уличил один из помощников классных наставников, Вуков. Обнаружив у Антона Павловича под мундиром галстук (ношение галстуков вообще было запрещено, а красный цвет был, помимо этого, уликой недозволённых посещений театра), старый педагог зарычал и стал сдирать галстук.

— Послушайте, ведь она же прекрасно поёт, — убеждал Чехов, защищая руками свой галстук.

Вообще посещение театров приходилось отстаивать всякими увёртками. Инспектор Виноградов — тот самый, который сбрил усы по случаю получения инспекторского места, — стоит, бывало, в антракте между рядами кресел и, обернувшись спиной к сцене, выискивает наши физиономии на галёрке. А мы, конечно, в штатском.

На другой день в гимназии Виноградов подзывает Чехова и заявляет, что видел его в театре переодетым в штатское. Чехов отрицает, уверяет, что тот ошибся. Инспектор настаивает, говорит, что узнал его.

— Наверное, это был мой двойник, — уверяет Чехов.

Доставалось нам ещё за наши театральные увлечения от учителя географии и естественной истории Крамсакова Ивана Фёдоровича. Это был любитель охоты и, кроме того, страшный пьяница. Однажды — должно быть, в пьяном виде — он подстрелил вместо дичи своего племянника, который пошёл за нуждой в кусты. Этот случай долгое время был предметом шуток для гимназистов. Крамсаков ничего не признавал, кроме своей географии, и постоянно выговаривал нам:

— Зачем ты ходишь в театр? Сиди дома, учи уроки!

Вот про этого Крамсакова и писал мне впоследствии Антон Павлович по поводу успеха «Чайки» в Художественном театре: «Думал ли Крамсаков, что я буду писать пьесы, что вы будете их играть!»

Много у нас оказалось общих воспоминаний, гимназических и театральных, потом, когда мы снова сошлись с Антоном Павловичем в Художественном театре.

После «Чайки» он подарил мне вместе с экземпляром своих пьес и свою фотографию с загадочной для всех, кроме нас двоих, надписью: «Другу детства, милому человеку, великолепному Дорну (моя роль в «Чайке»), земляку и однокашнику, современнику Петрарки и Жоржа, ныне талантливому и уважаемому артисту, Александру Леонидовичу Вишневному, на добрую память от автора и ученика таганрогской гимназии, А. Чехова». Никто, кроме меня, не мог бы расшифровать значение имен Петрарки и Жоржа. А дело объяснялось просто. Петрарка был наш приятель, машинист городского театра в

Таганроге, когда-то устраивавший нас (меня, Антона Павловича и П. А. Сергеевко) бесплатно в раёк (так называлась у нас галерея). А Жорж — это театральная афиша, которого мы с нетерпением ожидали на большой перемене в гимназии, чтобы узнать репертуар на ближайшие дни. Когда он появлялся, мы от восторга принимались его качать.

Антон Павлович до конца жизни помнил Таганрог и часто говорил мне в шутку:

— Послушайте, ведь Таганрог это же первый город. Все талантливые люди из Таганрога...

Приложение 6.

В. М. Дорошевич. Десять лет (О Чехове)⁴¹

Десять лет тому назад, в этот день, в Художественном театре весь зал, поднявшись как один человек, стоя аплодировал горячо и восторженно. И только тому, к кому неслись эти аплодисменты, кричали:

— Сядьте!.. сядьте!..

Антон Павлович Чехов был болен и слаб.

Он не хотел этого чествования.

Он был скромен в кругу самых близких друзей.

Если было три посторонних человека, — он становился застенчив.

Но его убедили.

Время было такое.

1904 год.

Надо было пользоваться каждым случаем произвести:

— Смотр силам.

Надо было объединить общество.

— Поднимать настроение.

Юбилей певца сумерек русской жизни — мог этому послужить. И человек, который у всякого знакомого спрашивал:

— Как вы думаете? У нас будет конституция? — и сам с уверенностью говоривший: — У нас скоро будет конституция! — уступил.

— Меня вплоть до выхода на сцену всё стерегли! — улыбаясь, говорил он. — Чтоб я, как Подколёсин, через окно не удрал!

И состоялось:

— Первое и последнее в его жизни — чествование А. П. Чехова. Оно было горячо, восторженно, единодушно.

⁴¹ *Дорошевич В. М. Десять лет (О Чехове) // Русское слово. 1914. 17 янв.*

Но была разлита какая-то грусть.

Во всём.

На сцене стоял в сереньком пиджачке, такой простой, без всякой позы, милый человек. Ещё молодой. Но с сединой. С лицом, покрытым мелкими морщинками. С ласковыми глазами. С немножко растерянной улыбкой.

На него смотрели с любовью.

Весь зал смотрел именно:

— С любовью. Словно:

— Спешили насмотреться. И думали:

— Удастся ли ещё видеть?

И в этом было что-то щемящее сердце.

Ему аплодировали не только горячо, не только восторженно.

— С нежностью.

Как говорят приятные вещи больным.

— Не жильцам на этом свете. С ним словно:

— Прощались.

И в этом торжестве всё щемило сердце.

И то, что для чествования выбрали первый попавшийся случай:

— Постановку «Вишнёвого сада». Надо воспользоваться!

Пока он ещё:

— Среди нас.

И присутствие на чествовании Малого театра.

Милые, священные старушки Малого театра пришли поздравить со своим стариком-режиссёром Кондратьевым.

Они имели вид немножко растерянный.

Сконфуженный.

Словно в первый раз выступали перед публикой.

Старый Кондратьев имел вид их гувернёра.

Малый театр явился чествовать писателя... ни одной пьесы которого он не поставил!

Явился «признавать» писателя на чужую сцену.

Как поздно у нас приходит это самое:

— Признание!

Это чествование было каким-то букетом ярких, красивых цветов, обвёрнутых в тонкий-тонкий, как паутинка, еле заметный черный флёр. Всё было обвеяно грустными мыслями на этом торжестве писателя.

— Первом и последнем в его жизни.

И только А. П. Чехов был весел в этот вечер.

Так все вокруг человека, которого уносит злая чахотка, только делают, стараются делать весёлые лица. А он сам весел искренно. И не замечает того, что замечают все кругом. И чувствует себя:

— Хорошо!.. Право же, хорошо. Единственная пощада, которую даёт злой враг. Все кругом заботливо кричат:

— Сядьте!.. сядьте!..

А он стоял и улыбался.

Словно император в андерсеновском «Соловье»! Он был весел в этот вечер.

В большом, в огромном, — великом? — писателе Антоне Павловиче Чехове проснулся в этот вечер:

— Антоша Чехонте.

И нашёптывал ему презабавные вещи.

Влад. И. Немирович-Данченко выступил вперед и начал свою речь:

— Дорогой, многоуважаемый Антон Павлович!..

У Чехова заиграла улыбка на губах, весёлым смехом засверкали, заискрились глаза.

— Чего вы? — спросили его потом.

— А как же! Мне вспомнилось, как только что в акте перед этим Станиславский обращался к шкафу: «Дорогой, многоуважаемый шкаф!» Точка в точку так же!

Он забавно рассказывал о своём:

— Юбилее, — как окрестил он чествование.

Его будто бы привёл в особое смущение один незнакомый оратор.

Это был один очень милый человек, теперь совсем акклиматизировавшийся в Москве.

Непременный член всех литературных торжеств.

Тогда новичок в Москве, только что приехавший из Сибири.

Извиняемся перед ним, но было бы жаль не привести «чеховского рассказа».

— Выходит. Человек неведомый. Рыжий. Лицо красное. «А вдруг, — думаю, — пьяный?» «Посторонняя личность»? Никакого отношения к «юбилею» не имеет? Рукой машет. Говорит страшно: «Я, — говорит, — явился, чтоб вас...» Думаю: как примется он «виновника торжества» волтузить! При всей-то публике! Конечно, отнимут. Но происшествие-то?! Ужасно испугался!

Конечно, всё пустяки!

Ничего подобного не было!

Просто в Антоне Павловиче Чехове проснулся Антоша Чехонте.

И принялся сочинять прелестный юмористический рассказ.

Один из тех, какие он любил сочинять.

— О российском разгильдяйстве.

Как будто бы где-то, благодаря российскому разгильдяйству, на «юбилей» пробралась неведомая личность, никому неведомый «выпимший человек».

И как он принялся вдруг, ни с того ни с сего, так, «по пьяному делу», при всей публике «волтузить» «виновника торжества».

Изумление публики, юбиляра, комитета!

И Антоша Чехонте сочинял всё это в таких подробностях, что

Антон Павлович Чехов с трудом мог удержаться от улыбки на сцене.

И с весёлым смехом рассказывал об этом потом.

Хохотал до кашля.

Публика в тот вечер необыкновенно относилась к писателю.

Такого чествования не запомнить.

С любовью, с нежностью, с заботливостью, полною слёз, — словно мать к больному ребёнку.

А в нём, знаменитом, больном, слабом, ребячливо проснулся:

— Антоша Чехонте. Он был весел на этом:

— Первом и последнем — его чествовании.

«Вишнёвым садом» на сцене Антон Павлович не остался доволен.

— В чтении он лучше.

И вспоминал страшный вечер в Крыму. Толстой умирал.

— Думали, что он отходит. Я, как доктор, видел, что это уже агония. Все подходили прощаться. Вы понимаете? На моих глазах умирал Толстой! И вдруг я вижу, он делает рукой мне знак, чтобы я подошёл. Подхожу, нагибаюсь. А он еле слышно мне с трудом: «А всё-таки ваши пьесы не пьесы». А каков?

Антон Павлович повторял:

— Теперь вот, после «Вишнёвого», вижу, что Толстой прав. Это — не пьеса.

И категорически утверждал:

— Она успеха иметь не будет. Верьте:

— Чутью автора!

Сегодня «Вишнёвый сад» идёт в 200-й раз.

Я виделся с А. П. Чеховым через день после первого представления «Вишнёвого сада».

Он зашёл в редакцию «Русского слова», чтоб вместе идти завтракать. И рассказывал:

— Свои впечатления «от юбилея».

Я должен был передать ему предложение нашей газеты напечатать «Вишнёвый сад» в «Русском слове» с гонораром в 3000 рублей за печатный лист.

Но «Вишнёвый сад» был уже отдан «Знанию», кажется, по 1000 рублей за лист.

— Досадно! Чего вы мне раньше не сказали! 3000 рублей лист! Ведь это 3 рубля строка!

— Антон Павлович! Дорогой! Ведь уж миновали те времена, когда вы писали в «Будильнике» и мечтали, — помните? — «вот сделаюсь знаменит, буду говорить басом и получать пятнадцать копеек за строчку».

— Стойте! Ещё! «Женюсь. Сам буду лежать на диване и курить. Жену посылать получать гонорар в те редакции, где я работаю. А тещу — в те редакции, где я не сотрудничаю!»

Антон Павлович вспомнил о нашем милом, добром друге издателе «Будильника».

— Вот «Русское слово» говорит: три рубля за строку. А он приезжает ко мне недавно в Ялту. «Попенял». — «Знаменитым, — говорит, — стали, батька. В “Будильник” уже ничего написать не хотите. Пишите!» — «Да я, — говорю, — теперь дорого беру». — «А сколько?» — спрашивает. «Четвертак за строчку».

— Что-о?

Антон Павлович Чехов! На зените своей славы!

— Четвертак за строчку. Что ж его пугать? Рубль за строчку! Все равно, он и четвертак не даст.

— А вдруг бы согласился?

— Не знаете вы его? Ни за что не согласится. Не из жадности, а просто: «непорядок».

— Ну, и что ж он?

— По-моему и вышло. Огорчился и отказал. Потом всем на меня жаловался: «Чехов горд стал. Четвертак за строчку хочет. Гонораров таких в “Будильнике” не бывало».

Трудную школу пришлось пройти весёлому Антоше Чехонте.

Но какая чарующая деликатность.

Не сказать: «рубль». Зачем «пугать» старого издателя, привыкшего:

— К порядку?

Какое тонкое знание людей.

— И четвертак не даст... Антону Павловичу Чехову! «Непорядок». Через 10 дней после первого представления «Вишнёвого сада» я имел удовольствие познакомиться с Л. Н. Андреевым.

Он был так добр, зашёл ко мне с предложением подписать:

— Обращение к Марксу.

Издатель «Нивы» когда-то купил «на вечные времена» сочинения Чехова за 75 000 рублей. По тем временам:

— Цифра сказочная. Возбуждавшая изумление, зависть. В 1904 году цифра:

— Обидная.

Чехов так вырос за это время.

Маркс несколько раз уже вернул свои затраты, и явилась мысль адресовать Марксу:

— Обращение писателей с просьбой «освободить» сочинения Чехова. Мысль об «освобождении» улыбалась Антону Павловичу.

Его тяготила не только материальная сторона дела.

Его особенно тяготило обязательство, — хотя и за отдельный гонорар, всего 500 рублей с листа, — всё новое выпускать отдельным изданием у Маркса.

Он чувствовал себя в какой-то:

— Крепостной зависимости. Художника гнело это:

— Обязан.

— Словно я его собственность. Вещь. Литераторы организовали обращение к Марксу. Леонид Андреев собирал в Москве подписи. Так радостно говорили:

— Об освобождении Чехова.

С таким удовольствием рассчитывали, как нахлынут издатели.

— Как теперь устроился Чехов. Но мы «считали без судьбы».

В горнице было светло и весело, а около ходила смерть и заглядывала в окна.

Скоро «обращение писателей» стало не нужно.

— Первое и последнее в его жизни — чествование Чехова было прощанием с ним.

Последним целованием.

Чехов, который терпеть не мог, чтоб его называли:

— Пессимистом.

Чехов, возмущавшийся, что его:

— Все зовут представителем да представителем российского пессимизма! Протестовавший:

— Какой я «представитель». Когда никто не написал смешных рассказов, сколько я!

Чехов был весел в тот вечер.

В знаменитом больном, слабом Антоне Павловиче Чехове проснулся молодой, весёлый:

— Антоша Чехонте.

И нашёптывал ему смешные и весёлые вещи в день:

— Первого и последнего чествования. 17 января 1904 года, в день его именин.

17 января, на св. Антония Великого, Антон Павлович Чехов был именинник.

Об этом не знала публика.

Об этом знали друзья — Художественный театр.

Чарующая и милая подробность — назначить первое представление и устроить чествование:

— В день его именин.

Приложение 7.

А. Р. Кугель. Листья с дерева⁴²

С Чеховым у меня были холодные, почти натянутые отношения. Я встречался с ним довольно часто на нейтральной почве, у литераторов, у актрис, за кулисами театров, в ресторанах. Он был, т. е., вернее, казался весёлым человеком, даже компанейским. Болтал

⁴² Кугель А. Р. Листья с дерева. М.: Время, 1926. Глава III. Литературные встречи и характеристики.

вздор, говорил комплименты женщинам, умел слушать. В глазах у него, до того как его свалил недуг, были острые, живые, весёлые огоньки. Собственно говоря, в нём всегда жили две души: Антоша Чехонте и Антон Чехов, и, как у Фауста, “die eine von der Andern will nicht sich trennen”... Чувство юмора всегда холодновато и по существу объективно. Для того чтобы чувствовать, надо отдалить от себя объект на некоторое расстояние, смотреть на него косым взглядом. Чувствительность, а особенно, страстность убивает юмористическое отношение. Не следует ни очень любить, ни сильно ненавидеть, а надо — скажем смело, оставаться в глубине глубин равнодушным к предмету юмористического наблюдения. Мои слова могут показаться парадоксальными, и мне немедленно возразят: а как же гоголевский зримый смех сквозь невидимые слёзы, а как же Диккенс, а что же Гейневская лирика? Но сплетение двух преобладающих душевных состояний в разнообразных оттенках и, так сказать, пропорциях — именно и показательно для юмориста. Иногда и даже часто лирика есть как бы раскаяние холодного юмористического ума. Жаление Гоголя в тех случаях, когда оно не является искусной риторикой, потому и производит сильное впечатление, что объект — какой-нибудь Акакий Акакиевич — отдалён от глаз сердца на значительную дистанцию для нужд художественной перспективы. Берне очень метко определил Гейне, сказав, что в картине революции его может совершенно сбить и возмутить какое-нибудь искажение художественной детали или грубость красок, нарушающая гармонию. Страсть, страстность вообще, противоположны чувству юмора. Только это я и хочу сказать. В Чехове я не примечал страстного отношения к какому-либо предмету. Он трунил, подсмеивался в жизни, как трунит и подсмеивается в своих письмах. Он всегда наблюдал, когда говорил, т. е. большую часть фраз в обыкновенной приятельской беседе произносил, как бы испытывая, какое они вызывают впечатление и верно ли, что именно такое впечатление впоследствии они вызовут. Может быть, это выходило у него иначе при интимной беседе. При таких беседах мне с ним не приходилось присутствовать. У него, как известно, была большая записная книжка, куда он заносил всё, что бросалось ему в глаза или внезапно приходило на ум, без всякого порядка и системы — как материал. И мне постоянно казалось, что когда он слушает, когда улыбается и бросает фразы, на которые ждёт реплик, то всё время заполняет свою книжку. Происхождение известного «тра-та-та» в «Трёх сёстрах» именно таково. Это было в одной весёлой компании, за коньяком — импровизация актрисы, имитировавшей или выражавшей этими звуками бурную страсть. Это был коньяк, коньячная импровизация. Чехов, однако, запомнил и занёс в свою записную книжку «материал для небольшого рассказа», как говорил Тригорин в «Чайке».

Вероятно, в этом несходстве наших характеров и темпераментов была частью причина того, что мы с Чеховым обменивались минимумом слов. Кроме того, ведь я был критик, рецензент. Нас не любят вообще, за исключением тех случаев, когда мы надрываемся в похвалах, и до тех пор, пока мы надрываемся. Но обыкновенно с нами любезны, а иные — даже заискивающе любезны. Чехов был человек гордый, при всей простоте своих манер. Но испытующий — а его мироощущение и мироотношение было испытующее — он, естественно, относился крайне сдержанно к другому испытующему. Так мне казалось. И самая манера Чехова улыбаться и притворяться Антошей Чехонте была чем-то вроде предохранительного самоокапывания. Прочтите его письма: в них девять десятых шуточного. Он старался отшутиться, чтобы не говорить о серьёзном, гнетущем, обременяющем мысль и чувства. Он был скрытен по природе своей и крайне самолюбив. Я думаю, что вполне серьёзно и откровенно он говорил только с теми, кто для него был его тенью. Одних он не удостаивал откровенности, перед другими боялся быть откровенным. С Сувориным он вёл беседы (да и по письмам к нему это заметно) вроде того, как Суворин писал свои «Маленькие письма» — очень кокетливо, очень охорашивался. Покажет пальчик или край плечика, подразнит и спрячет. И потом шуточка или комплимент или, вообще, что-нибудь, ни к чему не обязывающее.

После провала «Чайки» в Александринском театре мы как-то не встречались. Окольными путями до меня доходило, что Чехов очень на меня зол и говорит с негодованием. Я знаю за собой много грехов и ошибок, но с полной откровенностью скажу, что таковыми не считаю свои слова о первом представлении «Чайки», и сейчас, проверяя свои впечатления, держусь о «Чайке» такого же мнения, даром, что она выткана как эмблема на занавесе Художественного театра. «Чайка» — самая слабая из пьес Чехова. Она стоит как раз на перепутье между влияниями старого реалистического театра в духе Островского и новыми влияниями интимного театра, которым Чехов обязан Метерлинку. После «Чайки» Чехов переработал в себе очарование Метерлинка, сумел от него освободиться и в «Трёх сёстрах» и особенно в «Вишнёвом саде» найти своё собственно лицо. Но «Чайка» — это проба пера. О влиянии на Чехова метерлинковских пьес можно судить по одному из его писем, относящихся именно к эпохе создания «Чайки». «Читаю Метерлинка, — пишет он, — чудные вещи». «Чудное» в Метерлинке оттого и было чудным, что, чувствуя обаяние Метерлинка, известное с ним сродство, Чехов, однако, ещё не слился с ним, не пережил его, не успел стать по отношению к Метерлинку на объективно-художественную дистанцию. Чехов сам точь-в-точь Треплев, с его нелепым вступлением к пьесе. Позже это всё улеглось, вошло в норму. Быть может, впечатление от Метерлинка не было уже столь ударным, но пьесы его не казались уже «чудными»,

когда Чехов докопался до их корня. Нужно представить себе старый Александринский театр в бенефис Дюжиковой⁴³, когда, по доброму старому обычаю, роли распределялись между премьерами, потому что премьеры от бенефисного спектакля не могут отказаться, а участие премьеров обеспечивает сбор. Тригорина играл Сазонов, идеальный, хотя уже к тому времени весьма отяжелевший Андрей Белугин. Из того явствует, насколько он подходил к роли писателя, пользующегося общерусской известностью. Треплева изображал Аполлонский, который и сейчас, по прошествии 30 лет, заявляет, что Чехова он не чувствует и не понимает.

Сама бенефициантка, игравшая Аркадину, была очень недурной актрисой на пафосно-мелодраматические роли, а также на роли сухих гран-дам. Что ей было делать с Аркадиной? Ни женского обаяния, ни кокетства, ни каботинства у неё и в помине не было. И в таком же роде были розданы и прочие роли, вплоть до сельского учителя, которого, по бытовому своему амплу, изображал Панчин, а изображал он сидельца из ножевой линии. Более или менее подходила к роли Маши, нюхающей табак, Читау, и белоснежной энженю⁴⁴ мелькала Комиссаржевская, у которой, однако, в этот злополучный вечер решительно не было ни одной задушевной ноты. Провал почувствовался с первых же сцен. Это был один из тех катастрофических театральных вечеров — я их переживал и перевидал с дюжину, — когда публика, не усвоив и не поняв, чего хотят актёры, с необычайным упрямством и необычайным легкомыслием, не желает вникать в дело и создаёт спектакль из своего собственного весёлого настроения. Тогда актёры, путавшиеся и раньше в ролях, которые они плохо чувствовали, окончательно теряют власть над собой и либо стараются скорее отбарабанить слова и уйти со сцены, либо, — что ещё хуже и уже совсем неблагоприятно, — начинают играть в тон публике, не только не пытаясь сделать слова роли более вразумительными, но, наоборот, сугубо подчёркивая их кажущуюся невразумительность и превращая спектакль в пародическое представление. Я сидел рядом с рецензентом «Новостей», жёлчным и озлобленным Н. А. Селивановым — мрачным человеком в тёмно-синих очках, скрывавших бельмо на глазу. Его особенностью было, вообще, то, что всё его раздражало, как бельмо на глазу. Он шипел на «Чайке» с первых же слов и злорадствовал. Почему мы, вообще, злорадуем при провале ближнего своего? Это даже не *jalousie de métier*, потому что мы пьес не пишем, но нужно сознаться, что такая неприятность, какая случилась на первом представлении «Чайки», вообще, с удовольствием приемлется большинством литераторов.

⁴³ Ошибка мемуариста: премьерный спектакль «Чайки» в Александринском театре прошёл в бенефис не А. М. Дюжиковой, игравшей Аркадину, а Е. И. Левкеевой, не занятой в этой постановке.

⁴⁴ Так у автора.

Тут были ещё причины особого рода, Чехов не принадлежал ни к какому литературному кружку. Чехов был в «Нов. Времени», но он был там случайным гостем; он был в «Русск. Мысли», но появлялся и в «Нов. Времени»; он завсегда тайствовал у Суворина, а пьесу ставил в Александринке; Михайловский сурово упрекал его за отсутствие «мировоззрения», понимая под этим неуклюжим термином, переведённым с немецкого Weltanschauung, весьма определённый паспорт политической партии. Но его мирозерцание — и в этом была оригинальность и прелесть Чехова и его право на гораздо большее внимание, — было в том, что он не имел никакого интеллигентского «мирозерцания», а жил, творил, порою увлекал и очаровывал.

Моя рецензия была недоброжелательна, как и большинство других. Невозможно было — скажу в оправдание своё — не отразить общего настроения зала. В самых патетических местах зала хохотала порою как сумасшедшая: так было, например, когда Чайка — Комиссаржевская в последнем акте завёртывается в простыню, изображая что-то театральное из своих сценических переживаний. Действительно, под тем полупародическим углом зрения, каким публика смотрела на «Чайку» с самого начала, эта неизвестно откуда взявшаяся коленкоровая простыня, в которую завернулась артистка, могла вызвать хохот. Всё в этом представлении было так грубо и так враждебно стыдливой музе Чехова, если позволено будет прибегнуть к сентиментальному обороту речи! Такой же смех и хохот стоял в Суворинском театре, когда ставили Метерлинковской «Там внутри». «Чудно» и глупо, потому что глупо поставлено и глупо сыграно.

Как известно, Чехов убежал из театра, затем уехал в Москву, чествуя рецензентов. В «Петерб. Газ.» с моего, впрочем, ведома, появилась похвальная о пьесе статья Л. А. Авиловой, большой поклонницы Чехова, как видно из его переписки. Авилова пописывала рассказы в «Вестн. Европы», и это, конечно, очень мало, потому что безнадежнее беллетристики «Вестн. Евр.» трудно было себе что-нибудь вообразить. Как «дамское рукоделие от безделья» рассказы Авиловой были не хуже, а может быть, и лучше прочих. Авилова была сестрой жены издателя, Н.А. Худековой. Я ровно ничего не имел против появления статьи Авиловой. Вероятно, она была до известной степени права, тем более, что имела возможность прочитать пьесу и что со второго же спектакля, вместе с злополучной коленкоровой простыней, было убрано много грубого, и актёры хотя на волос поняли, что они играют. Вообще же, я очень любил талант Чехова и ещё до представления «Дяди Вани» в Московском Художественном театре напечатал по поводу постановки этой пьесы в летнем Павловском театре, помнится, тёплую сочувственную статью. Но с этих пор, т. е. после «Чайки», отношения с Чеховым свершено прервались и возобновились только незадолго до его

кончины. Я просил его прислать корректурные оттиски «Вишнёвого Сада», чтобы познакомиться с пьесой до представления. Чехов немедленно ответил. «Ваше письмо, — писал он, — было для меня неожиданностью в высшей степени приятною». Смысл фразы был ясен как нельзя более. Похоже было на то, будто, обращаясь к Чехову с несколькими учтивыми и дружественными словами, я протягивал руку примирения. Но я и не ссорился с ним, — мне только не понравилась его «Чайка». И я подумал: как мы самолюбивы! до чего самолюбивы! И быть может, чем скромнее и тише человек на вид, тем сильнее бурлит и клокочет в нем самолюбие... И особенно это примечательно у Чехова, которому жизнь представлялась такой тягуче-серой, бесцветной, бескрасочной, а все ценности её не имеющими значения: любовь — «Дама с собачкой», литература — человек с записной книжкой. А между тем, самолюбие художника есть центр вселенной, и пятно на солнце вызывает необычайные кризисы на земле. Критическое исследование у нас было публицистическим; теперь — становится грамматическим и формально-схоластическим. Но самое ценное и интересное критическое исследование есть психологическое разъяснение души и скрытых страстей, владеющих художником. Например, душа Льва Толстого, как творящий, функциональный орган его литературной деятельности, без сравнения интереснее и важнее, чем его идеи, его так называемая философия, и, наконец, его художественная форма. Всё это заключено в его душе и в его страстях, прикрытых костюмом литературы.

Чехов был чрезвычайно самолюбив, и при этом самолюбив скрытно. Он прибегал к шуточкам, потому что боялся излияний. Как будут приняты излияния? А вдруг вызовут холод и отказ? Он был крайне мягок, деликатен и уступчив — мало того, ласков, когда чувствовал, что одаряет людей, что может одарить их бесспорным превосходством своего интеллекта. Впрочем, эта черта обычная у самолюбивых художников.

Влияние Чехова на русскую драматическую литературы было громадно. В сущности, иного сильного влияния за весь период после Островского она и не знала. Чехов сумел подчинить себе и в себе переработать интимную прелесть «чудных» метерлинковских вещей и стать вполне самостоятельным и оригинальным. И насколько — извиняюсь за некоторую, быть может, смелость своего суждения — он не слишком самостоятельный новеллист, или, вернее сказать, самостоятелен во второстепенном и частном новеллы — настолько его «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишнёвый сад» как драматическая поэзия в высокой степени своеобразны и оригинальны. Это, действительно, что-то новое и по-своему меланхолически-прекрасное. Ни остроумное и сочное суесловие горьковского «На дне», ни сухая и блестящая риторика Л. Андреева не могли идти в

этом смысле ни в какое сравнение с театром Чехова. Писали десятки лет «под Островского», а затем писали «под Чехова».

Вообще театральная литература — самая консервативная из всех. В театре гораздо труднее преодолеть силу инерции, и нужно взаправду найти очаровательную форму для того, чтобы победить театра и проложить в нём новую тропу. Обычно новая пьеса есть та же старая-престарая пьеса, в которой изменены бытовые подробности или в которую вложена самым откровенным образом какая-нибудь специальная «идейка». Чехов покори́л своей формой не только тех, кто органически более или менее к нему примыкал, но и совершенно чуждых по складу писателей. Это была настоящая «чехомания», которой редко кто из драматургов не подпадал. Походило иной раз на пародию, и когда однажды покойный А. Измайлов, очень забавный и изобретательный пародист, читал мне свою новую пьесу, кажется, «Живые тени» или что-то в этом роде, то я подумал сначала, что он написал пародию. Но оказалось, что всё это всерьёз — все эти паузы и полупаузы, «настроения» и расхлябанная несвязность диалога, когда один из разговаривающих жалуется на извозчика, сломавшего свой кнут о скотину, а другой ему отвечает, что всё небо усеяно алмазами, и что через 100 тысяч лет Большая Медведица будет так же равнодушно взирать на правых и виновных, как это делает теперь⁴⁵.

<...>

«Чеховские тона» так надоедали, что иной раз готов был от них спастись даже в «нищепанские» пьесы В. А. Трахтенберга. Трахтенберг был необычайно бойкий драматург, и некоторые пьесы его имели значительный успех. <...> и вот я говорю, что Чеховские тона так прискучили, что даже шумливому Трахтенбергу иной раз был рад от души.

Из загубленных Чеховым крупных дарований я не могу не остановиться на С. А. Найдёнове. Это был, несомненно, даровитый и очень искренний писатель, такой же чахоточный, как и Чехов. Этим и ограничивалось их родство. Чехов был гипертрофированный интеллект, Найдёнов же был прежде всего малообразованный человек <...> В эту пору Художественный театр стоял, так сказать, на своём зените. Он подстерегал авторов, сидя, как соловей-разбойник, на развесистом дубе посередине дороги и не давал проходу ни одному сколько-нибудь заметному дарованию. Лев Толстой называл руководителей Художественного театра «подстрекателями», но можно сказать, что они содержали заставу на проезжем шляхе. Найдёнову предстояло задержаться — и может быть навсегда — на этой заставе. Я пробовал его отвлечь от этого плена. Лето я жил в Старой Руссе, где был прикосновенен к драматическому театру, и пригласил Найдёнова приехать в Руссу погостить. Он в это время

⁴⁵ Там же. С. 66–75.

задумал своего «Богатого человека» и делился своими мыслями и планами. Я уже тогда совершенно ясно чувствовал, как в его первоначальное, очень спокойное и простое отношение к миру вторгается чеховский рефлекс, разлад, чеховское разобщение с человечеством. Я знал, что этот соблазн, что эти чеховские чары будут губительны для природы и художественного реализма Найдёнова и всячески старался предохранить и удержать его. Я ему советовал читать Скриба и учиться по этому несравненному театральным дел мастеру искусству сценической архитектоники. Но Найдёновым уже овладели демоны русской печали и тоски. «Ничего я в вашем Скрибе не нахожу интересного, — писал он мне, — так, французишко». Он быстро «чеховел», терял страсть и превращался в надрывного печальника вселенского горя⁴⁶.

<...>

Сколько театральные эфемерид породило это время! Шло состязание, так сказать, беллетристов на пост драматурга. Так как Чехов был признанным присяжным драматургом Художественного театра, то соревновавшие чеховской славе — так сказать, для порядку, стремились также иметь «свой театр». Горький, имевший уже, как Чехов, известность новеллиста и жену актрису, по-видимому, намеревался сделать своей театральной цитаделью театр Комиссаржевской⁴⁷.

ЛИТЕРАТУРА

А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1986. 735 с.

А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1974. Т. 1. 543 с.

Арс. Г. [И. Я. Гурлянд]. Из воспоминаний об А. П. Чехове // Театр и искусство. 1904. № 28. 11 июля. С. 520–522.

Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л.: Academia, 1927. 186 с.

Библиография воспоминаний об А. П. Чехове / Сост. Э. А. Полоцкая // Литературное наследство. М.: АН СССР, 1960. С. 881–928.

Боборыкин П. Д. Встречи с Чеховым (Из запаса памяти). Машинописная копия. РГАЛИ. Ф. 549. Оп. 1. Ед. хр. 327. 18 л.

Боборыкин П. Д. Исповедники // Вестник Европы. СПб., 1902. № 1. С. 5–79.

Вишневецкий А. Чехов-гимназист // Клочки воспоминаний / Под ред. с пред. и прим. Ал. Слонимского. Л.: Academia, 1928. 125 с.

Воспоминания и дневники XVIII–XX вв.: Ук. рукописей / Ред. и предисловие С. В. Житомирской. М.: Книга, 1976. 621 с.

⁴⁶ Там же. С. 75–80.

⁴⁷ Там же. С. 91.

- Гальперин М.* Воспоминание о Чехове // Киевлянин. Киев, 1904. № 186. 7 июля.
- Д. Гор [Городецкий Д.]*. А. П. Чехов. Воспоминания // Русская правда. 1904. № 191. 3 июля.
- Д. Гор [Городецкий Д.]*. Между «Медведем» и «Лешим». Из воспоминаний об А. П. Чехове // Биржевые ведомости. 1904. № 364.
- Ежов Н. А.* П. Чехов: Опыт характеристики // Исторический вестник. СПб., 1909. № 8. С. 499–519.
- Квидамъ [Кугель А. Р.]* Воспоминания: Пародия // Русское слово. М., 1904. 15 июля.
- Кугель А. Р.* Два слова о Чехове // Утро России. М., 1910. 17 янв.
- Кугель А. Р.* Листья с дерева. М.: Время, 1926. 212 с.
- Лазаревский Б.* Повести и рассказы. Т. 2. М.: Изд-во Зензинова, 1906. 340 с.
- Найдёнов С. А.* Чехов в моих воспоминаниях. Машинописный автограф. РГАЛИ.Ф. 549. Оп. 1. Ед. хр. 343.
- Суворин А.* Маленькие письма. DXV // Новое время. СПб., 1904. 4 июля.
- Сулержицкий Л. А.* Из воспоминаний об А. П. Чехове в Художественном театре // Русское слово. М., 1910. 17 янв.
- Сулержицкий Л. А.* Из воспоминаний об А. П. Чехове в Художественном театре // Альманахи изд-ва «Шиповник». Пг., 1914. Кн. 23. С. 149–193.
- Тартаковский А. Г.* 1812 год и русская мемуаристика. М.: Наука, 1980. 312 с.
- Фридикес Л. М.* Описание мемуаров о Чехове. М.: Academia, 1930. 152 с.
- Червинский Ф. А.* Встречи с А. П. Чеховым // Понедельник «Народного слова». М., 1918. № 4. 13 мая.



ИЗ ИСТОРИИ ЧЕХОВЕДЕНИЯ



Н. Ф. ИВАНОВА

А. Б. ДЕРМАН И ЕГО «СТРАДА ЧЕХОВЕЦКАЯ» (ПО ПИСЬМАМ К А. Г. ГОРНФЕЛЬДУ КОНЦА 1920-х — НАЧАЛА 1940-х ГОДОВ)

Аннотация. Публикация отрывков из писем А. Б. Дермана к А. Г. Горнфельду конца 1920-х — начала 1940-х годов, связанных с «Чеховецкой страдой», содержит фактический материал, позволяющий лучше понять эпоху, бескомпромиссность, объективность и честность Дермана — автора статей и книг о Чехове, литературного критика, учёного, беззаветно служившего русской литературе.

Ключевые слова: переписка А. Дермана с А. Горнфельдом, книги А. Дермана о Чехове, диалектика личности и творчества А. П. Чехова.

IVANOVA, N. F.

A. B. DERMAN AND HIS “CHEKHOV’S SUFFERING” (ACCORDING TO LETTERS TO A. GORNFELD OF THE LATE 1920s — EARLY 1940s)

Abstract. The publication of passages from the letters of A. B. Derman to A. G. Gornfeld in the late 1920s — early 1940s, related to the “Chekhov’s suffering”, contains the actual material that allows us to better understand the era, uncompromising, objectivity and honesty A. B. Derman, the author of articles and books about Chekhov, a literary critic and scientist who selflessly served to Russian literature.

Keywords: correspondence by A. Derman with A. Gornfeld, A. Derman’s works on Chekhov, dialectics of A. P. Chekhov’s personality and creativity.

Имя Абрама Борисовича Дермана (1880–1952) — критика, литературоведа, беллетриста, одного из первых исследователей творчества Чехова, было хорошо известно нескольким поколениям читателей 1920-х — 1950-х годов. Сегодня о нём если и вспоминают, то чаще всего в связи с книгой «О мастерстве Чехова». Эта последняя работа Дермана была закончена летом 1952 года, незадолго до его смерти, вышла в 1959 году. В предисловии «От издательства»

говорилось: «Издательство, подготавливая работу А. Б. Дермана к печати, изменило название книги (заглавие, данное автором, “Как работал Чехов”, не вполне точно выражает её содержание) и несколько сократило рукопись за счёт наименее удавшихся мест, а также двух-трёх недоработанных глав»¹.

На литературном поприще Дерман плодотворно работал почти пятьдесят лет. Ещё в начале XX века В. Г. Короленко обратил внимание на молодого писателя и в 1903 году опубликовал в «Русском богатстве» его рассказ «Странный вопрос». Произведения Дермана печатались в журналах «Русское богатство», «Русская мысль», «Мир Божий».

Портрет Дермана — литературоведа и человека — составляется по архивным материалам РГАЛИ, РНБ, где хранится его переписка с Аркадием Георгиевичем Горнфельдом² — учителем, наставником, другом. Понятно, что далеко не все обсуждаемые вопросы можно было доверить в то время переписке; что многое, самое волнующее и важное было оставлено для поездок в Петербург (Ленинград) и личных встреч и разговоров с Горнфельдом, — как было сказано в письмах, — «на балкончике»³.

Но даже некоторые цитаты из писем Дермана передают бескомпромиссность, объективность и честность человека, беззаветно служащего русской литературе.

Москва, 3/IV 28-го.

Читали ли Вы внимательно юбилейную литературу о Горьком?⁴
В частности — обратили ли внимание на статьи Войтоловского⁵,

¹ Дерман А. Б. О мастерстве Чехова. М.: Сов. писатель, 1959. С. 4.

² Горнфельд А. Г. (1867–1941) — русский и советский литературовед, литературный критик, переводчик, публицист, журналист, идейно и дружески близкий А. Б. Дерману.

³ Горнфельд в это время живёт в Ленинграде на улице Некрасова, дом 58, квартира 26.

⁴ В марте 1928 года в СССР широко отмечался 60-летний юбилей Горького: открывались выставки, посвящённые жизни и творчеству «буревестника революции», прошли спектакли, концерты, лекции и доклады. Сам «пролетарский писатель» не присутствовал на этих чествованиях, — он уже 7 лет жил в эмиграции. Свой день рождения Максим Горький встречал на вилле в Сорренто, однако в мае 1928 года, поддавшись на многочисленные уговоры друзей и соратников, Горький приехал в СССР, где его ждала обширная юбилейная программа: во время 5-недельной поездки по стране ему продемонстрировали лучшие достижения Советского Союза.

⁵ Войтоловский Л. Н. (1876–1941) — российский врач, журналист, публицист и литературный критик. Был дружен и состоял в переписке с известными литературными и общественными деятелями разных политических убеждений — писателями И. Буниным, М. Горьким, главой Наркомпроса А. В. Луначарским, редактором журнала «Правда» В. Кожевниковым, поэтом Демьяном Бедным.

Заславского⁶ и Гладкова⁷. У названных двух оказалось столько фактического вранья, а у последнего — такое неприличие по адресу старой литературы, что я от волнения всю ночь не спал, а на утро отправил Горькому большое письмо по поводу этих приветствий, в котором выразил ему сочувствие в связи с тем, что его поклонники, вроде Гладкова, чтобы ярче нарисовать образ Горького — чернят и грязнят Толстого, Чехова и др. Вообще — мне было стыдно, когда я сравнивал приветствия иностранных писателей и наших⁸.

⁶ Заславский Д. И. (1880–1965) — русский и советский публицист, литературовед, литературный критик, журналист, при Сталине один из видных сотрудников газеты «Правда». Писал статьи, шельмовавшие Ф. М. Достоевского, О. Э. Мандельштама, Б. Л. Пастернака, Д. Д. Шостаковича, М. С. Шагинян. Любопытна характеристика Заславского в очерке Валентина Домиля «Чтобы начальству удобным быть...». URL: <https://berkovich-zametki.com/2007/Zametki/Nomer4/Domill.htm> (дата обращения: 21.09.2021).

⁷ Гладков Ф. В. (1883–1958) — русский советский писатель, журналист, классик социалистического реализма, своим учителем считал Максима Горького. Об этом в статье 1928 года «Максим Горький — мой учитель». URL: https://thelib.ru/books/gladkov_fedor/maksim_gorkiy_moy_uchitel-read.html (дата обращения: 21.90.2021).

⁸ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 299.

В письме к Горькому Дерман выразил «самое искреннее сочувствие по поводу некоторых статей, появившихся сегодня» в связи с 60-летним юбилеем писателя, заметив, что «наряду с простыми и скромными», «очень умными», «тонкими и глубокими» приветствиями ряда партийных деятелей и иностранных художников слова, опубликованных в газете «Известия» (1928. № 75. 29 марта), в потоке юбилейных статей и откликов (в том же номере газеты) есть такие пассажи, что их он «положительно с невыносимым стыдом читал», хотя авторами некоторых из них являются писатели-профессионалы. Дерман писал: «Войтоловский назвал Толстого архиpasteйрем мешанства <...> Заславский развел чепуху по поводу академиков, которые якобы дали свои подписи под Вашим исключением из Академии, когда вся “самодержавная соль” в том и заключалась, что о Вашем исключении оповестили от имени Академии, а академики узнали об этом из газет. Он же указал, что Вы “швырнули” обратно академический диплом, хотя ничего Вы не швыряли, а не упомянул Чехова, который как раз “швырнул”. Но всех превзошел Фёдор Гладков. Выступая с приветствием в качестве Вашего ученика, он нашел уместным и тактичным противопоставить Ваше имя именам “сантиментального и жалкого подагрика” Тургенева, “ханжи” Толстого, “кликуши» Достоевского, “слонявого нытика” Чехова. Он, спасибо ему, оговорился, что так “казалось” ему в дни его молодости <...> это сопоставление наших и заграничных приветствий вызывает настоящее чувство обиды и наводит на печальные размышления. Какую надо иметь тесную душу, чтобы в ней не уместились и Горький, и Толстой с Чеховым, а вот обязательно, чтобы восхвалить Горького, сначала опростать для этого в душе местечко для него, вышвырнуть Толстого, или Чехова, или Гаршина, или ещё кого <...> я-то ведь знаю, как Вы относитесь к Толстому, к Чехову, к Короленко... И вот я от всей души в эти юбилейные дни выражаю Вам сочувствие по поводу этих приветствий и прошу Вас это моё сочувствие принять как посильный мой сердечный привет Вам!» // *Горький М.* Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 17. Письма, август 1927 — май 1918. М.: Наука, 2014. С. 716.

10 апреля 1928 года из Сорренто Горький пишет Дерману: «Вы совершенно правы, почтенный Абрам Борисович, — высокую волну пошлости поднял этот тягостный юбилей, и мною уже послана в “Известия” статейка, в которой, благодаря за поздравления, я указываю на недопустимы пересол похвал и

Москва, 19/IV 28.

Читали ли Вы «Разгром» Фадеева⁹. По-моему — значительная, хотя в конце и испорченная вещь. Сильнейшее влияние «Войны и мира», но хорошее влияние¹⁰.

Углич, 14/VII 28.

По поводу романа о жизни Короленко¹¹ я думаю, что это может выйти очень ценная книжка, но делать её будет очень трудно, потому что всё в ней должно быть строжайше обусловлено материалом, а между тем между внутренней тенденцией материала и требованиями господствующей политической тенденции не раз будет возникать непримиримое противоречие. Отказаться от этой работы я не счёл бы возможным, но при двух непеременимых условиях: если издательство <нрзб.> характером договора даст возможность работать солидно, не торопясь и не за гроши, и если сначала, без упоминания моей кандидатуры, от этого предложения откажется Татьяна Ал<нрзб.>

славословий <...> мне пришлось писать только по телеграммам и письмам, которые приходят аккуратно и в большом количестве, напр. — вчера получил 51 заказное и 55 простых. Материал вполне достаточный для того, чтобы порадоваться за людей, а также и для того, чтобы ощутить жестокий стыд за них. Искренне благодарю Вас за письмо, в котором хорошо чувствую Ваше уважение и внимание к человеку, кто бы он ни был. Всего доброго! А. Пешков. 10.IV.28. Sorrento» // Там же. С. 305.

В том же письме к Дерману Горький писал в постскриптуме: «Вот что ещё: не можете ли Вы сообщить мне в спешном порядке адрес Ар. Горнфельда? (Отчества его не знаю.) Или ещё лучше: не можете ли передать ему денег, но — не от моего имени, как-нибудь, — не знаю, как! Мне сообщили, что ему грозит паралич ног и надо лечиться, а средств у него — нет. Письмо, сообщающее это, написано.bestолково. Буду благодарен, если ответите немедленно» // Там же.

Дерман ответил: «Денег ему, мне для него, или кому бы то ни было для него — не посылайте, прошу Вас. Живётся этому героическому человеку очень трудно, но деньгами ему не помочь. Его трагедия не в том, что он беден и болен, а в том, что он почти перестал быть писателем... Что касается его здоровья, то оно медленно и неуклонно ухудшается, но резкого ухудшения последнее время не было» // Там же. С. 717.

⁹ Фадеев А. А. (1901–1956) — русский советский писатель и общественный деятель, журналист. Роман «Разгром» написан в 1926 году.

¹⁰ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 299.

¹¹ Короленко В. Г. (1853–1921) — писатель, журналист, прозаик, общественный деятель.

А. Б. Дерман — автор ряда работ о В. Г. Короленко. Например: *Дерман А. Б. В. Г. Короленко // Русская мысль. 1915. № 12; Дерман А. «Академический инцидент». (История ухода из Академии наук В. Г. Короленко и А. П. Чехова в связи с «разъяснением» М. Горького) // По материалам архива В. Г. Короленко. Симферополь: Крымиздат, 1923; Дерман А. Б. Писатели из народа и В. Г. Короленко. Харьков, Киев, 1924.*

Речь идёт о книге: *Дерман А. Б. Жизнь В. Г. Короленко: Для семилетней и средней школы. М.: Детгиз, 1946. 143 с.*

Москва, 16/VIII 28.

Дорогой А<ркадий> Г<еоргиевич>. Воротился в Москву <...> Ближайшие месяцы будут у меня, вероятно, довольно жестокие, так как по прежним договорам осталось ещё изрядно доделывать, а тут посчастливилось мне на новую большую и ответственную работу: «Мир»¹² соглашается издать мою книжку о Чехове (листов 10), а я об этом давно мечтаю. Полное Собрание Чехова даст в будущем году «Огонёк»¹³. Вообще Чеховым в этом году будут заниматься, кажется, усердно¹⁴. Сборник о Чехове собирается

¹² Издательство Товарищества «Мир» основано в Москве в 1906 году Львом Аркадьевичем Лурье и Моисеем Яковлевичем Фитерманом.

¹³ *Чехов Антон*. Собрание сочинений: 24 книги. Приложение к журналу «Огонек» за 1929 год / Под ред. А. В. Луначарского; редколлегия в составе: С. Д. Балухатого, Е. Д. Зозули, М. Е. Кольцова и Г. Б. Сандомирского; прим. и ком. С. Д. Балухатого. Статьи: *Балухатый С. Д.* Мелкие журнальные произведения Чехова; *Кольцов М. Е.* Чехов-фельетонист; *Лейтнекер Е. Э.* Чеховские места и музеи; Луначарский А. В. Предисловие; *Сандомирский Г. Б.* Чехов и каторга; *Соболев Ю. В.* Чехов-драматург; *Теодорович И. А.* Чехов и крестьяне; *Фриче В. М.* Биографический очерк; *Яковлев А. С.* Как писал Чехов.

¹⁴ Торжественные мероприятия к 15 июля 1929 года (25-летию со дня смерти А. П. Чехова), а также к предстоящему в следующем году 50-летию с начала литературной деятельности писателя планировались заблаговременно. В «Литературной газете» была напечатана заметка «Как будут отмечены чеховские даты»: «ГИЗ готовит к изданию сборник статей под ред. П. П. Лебедева-Полянского и новое полное собрание сочинений Чехова. В изд. «Академия» выходит сборник статей и исследований под редакцией Н. Ф. Бельчикова. В изд. «Мир» выходит исследование А. Б. Дермана о творчестве Чехова. «Московский рабочий» выпускает этюд о Чехове П. С. Когана и исследование Л. М. Мышковской («Чехов и юмористические журналы»). Печатается «Чеховский сборник» Общества имени А. П. Чехова, куда войдут неизданные чеховские рассказы, статьи и письма, а также исследования Н. К. Пиксанова, С. Д. Балухатого, И. Н. Кубикова и др. Книжной Палатой принят к изданию большой труд И. Ф. Масанова по библиографии сочинений Чехова и литературы о Чехове. Огромный интерес представит сборник чеховских писем, подготовленный музеем им. Чехова при Ленинской библиотеке. В сборник войдёт до 300 неопубликованных доньше писем А. П. Чехова. К 15 июля в музее им. Чехова откроется расширенная выставка с рядом вновь организованных отделов: «Чехов на фоне европейского творчества», «Чехов и наука», «Зарубежные театральные постановки Чехова» и др. Музею предоставлено два новых зала. Московские театры отмечают чеховские дни устройством в начале будущего сезона «Недели Чехова». «Межрабпом-Фильм» выпускает чеховский кино-альманах, куда войдут инсценировки нескольких рассказов Чехова» (в постановке Я. Протазанова под редакцией Ю. В. Соболева вышли «Анна на шее», «Хамелеон», «Толстый и тонкий», «Смерть чиновника». — *Н. И.*) // Литературная газета. 1929. № 7. 3 июня. С. 3.

Сообщала «Литературная газета» и о том, что «в московском отделении Госиздата выходят два собрания сочинений Чехова: одно (12-томное) идёт приложением к «Огоньку», другое подписное издание ГИЗа, под общей редакцией А. В. Луначарского и Н. М. Балухатого (так в источнике. — *Н. И.*), состоит из 14 томов. В последнем будут даны расширенные комментарии, варианты текстов и ряд статей. Первые три тома 14-томного издания находятся сейчас в производстве, к траурной дате выйдет первый том. Сочинения Чехова в 14-томном издании будут даны в хорошем оформлении в смысле бумаги, формата» // Литературная газета. 1929. № 11. 8 июля. С. 4.

также издавать Товарищество писателей, — дадите им что-нибудь для него?¹⁵

5

Москва, 7/X 28 г.

У меня всё по-старому. Работаю над Чеховым иступлённо и, признаться, с большим наслаждением. Дорвался я наконец до темы, о которой мечтал и думал лет 15, и теперь пишу и вижу, как стройно укладываются, сами собою, все частности и все, как будто, противоречия в одну схему, а это служит для меня ручательством, что точка зрения моя на Чехова — верна. Я пишу Вам это с полным сознанием, что поступаю неприлично, что я человек малообразованный, многого существенного не знающий, что хвастаю перед Вами, но у меня такая внутренняя, тысячу раз продуманная уверенность, что не могу отделаться от неё даже путём самокритики.

Аркадий Георгиевич, нет ли такой возможности получить мне текст писем (их было всего 2–3) Чехова к Михайловскому?¹⁶ Для меня это чрезвычайно важно! Ведь одна из главных частей в моей книге будет о критике Чехова, а в этой главе центром будет критика на Михайловского. Я, о ужас, буду отстаивать её (тогдашнюю) правоту и прозорливость и — ещё горший ужас! — возьму под защиту даже знаменитый одиозный отзыв Скабичевского¹⁷.

¹⁵ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 299.

¹⁶ Дерман сознавал себя продолжателем традиций позитивистской критики, прежде всего — Н. К. Михайловского. Интересно раскрываются Дерманом отношения Чехова к Михайловскому: «При всём том, что статьи Михайловского порой огорчали, раздражали писателя, порой были безусловно несправедливы, в 1900 году Чехов в письме Якубовичу написал: “Я глубоко уважаю Н. К. Михайловского с тех пор, как знаю его, и очень многим обязан ему”. Таких безоговорочных суммарных твёрдых заявлений — “многим обязан” — только два: в адрес Михайловского и Короленко» // *Дерман А. Б. Творческий портрет Чехова*. С. 127. Дерман полагал, что эта формулировка вызвана прежде всего побуждением к самосознанию и к глубокой внутренней работе.

¹⁷ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 296. Л. 24. Известна история с отзывом критика А. М. Скабичевского о сборнике Чехова «Пёстрые рассказы». В мемуарах Горького, Бунина вспоминается фраза писателя о том, что Скабичевский произвёл на Чехова впечатление, потому что предсказал, что писатель умрёт в пьяном виде под забором. Приведя отрывок из статьи Скабичевского, Дерман берёт под защиту этот отзыв, грубый по форме, но не столь позорный по существу: «Сперва газетным работникам сопутствует успех, но переутомление берёт своё, и газетный писатель начинает повторяться, терять популярность, — и дело кончается тем, что он превращается в выжатый лимон, и, подобно выжатому лимону, ему приходится в полном забвении умирать где-нибудь под забором <...> Вот и г. Чехов — как жалко, что при первом же своём появлении на литературном поприще он сразу же записался в цех газетных клоунов. Надо, впрочем, отдать ему справедливость: в качестве клоуна он держит себя очень скромно и умно в том отношении, что не впадает ни в какие скабрёзности <...> Чужд он и пасквильного элемента, не льстит, одним словом, никаким низменным инстинктам толпы <...> Но всё это ещё более усугубляет чувство жалости

Москва, 19/X 28.

Чехова пишу неуклонно. Если выйдет у меня мало-мальски удовлетворительно и если Вы ничего против не имеете, то хочу книгу посвятить Вам. Отказом Вашим от этого не обижусь, — к таким вещам очень разные бывают отношения, а в Вашем добром отношении ко мне я не сомневаюсь¹⁸.

Москва, 12/XI 28.

Чеховской работы осталось ещё недели на две (кроме отделки)¹⁹.

Москва, 17/XI 28.

Кончаю Чехова <...> Был на премьере «Жены» Тренёва. Между нами говоря — полный провал. «Пугачёвщина», «Любовь Яровая», «Жена» — это картина неуклонной деградации, так что даже неприятно²⁰ <...> «Нов<ый> мир» и «Красная новь» подверглись жестокой атаке — попутническая литература преобладает над пролетарской.

тем, что, увешавшись побрякушками шута, он тратит свой талант на пустяки, пишет первое, что придёт ему в голову, не раздумывая долго над содержанием своих рассказов. Вообще книга г. Чехова, как ни весело её читать, представляет собой весьма печальное и трагическое зрелище самоубийства молодого таланта, который изводит себя медленной смертью газетного царства» // *Дерман А. Б. Творческий портрет Чехова. М.: Мир, 1929. С. 53–54.*

Дерман отмечает: «достаточно самой умеренной дозы беспристрастия, чтобы признать», как содержание статьи «далеко от предсказания, что Чехов умрёт пьяным (!) под забором»; <...> здесь, «хотя и в аляповатой форме заключается признание за Чеховым ряда ценных качеств <...> весь одиум этого отзыва направлен, в сущности, не столько против Чехова, сколько против той газетной среды, которая его окружала» (с. 54). А разве Чехов сам в некоторых отзывах о газетчиках не был презрителен? «19 мая 1883 года он пишет брату Александру: “Газетчик, значит, по меньшей мере жулик, в чём ты и сам не раз убеждался. Я в ихней компании, работаю с ними, рукопожимаю, и, говорят, издали стал походить на жулика. Скорбно и надеюсь, что рано или поздно изолирую себя”. И это не отзыв мимолётного раздражения <...> Теперь спросим, — чей же отзыв о мире “газетчиков” презрительнее: Скабичевского или Чехова?» (с. 55).

¹⁸ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 296.

¹⁹ Там же.

²⁰ Тренёв К. А. (1876–1945) — русский советский писатель, драматург. Пьеса «Пугачёвщина» (1925) принесла ему репутацию «родоначальника русской советской героической драмы», «Любовь Яровая» (1926) стала популярной. В комедии «Жена» (1928), воспроизводящей быт и характеры, сложившиеся в условиях нэпа, образ Веры Грушиной, человека новой формации, противопоставлен бюрократам, карьеристам, спекулянтам, ожившим в нэповской обстановке. В противоположность ярким и выразительным зарисовкам отрицательных персонажей, положительные герои — инженер Грушин и его жена — изображены, как отмечала критика, бледно и неотчётливо.

Москва, 20/XI 28.

Здесь с большой торжественностью отметили 60-летие рождения Сакулина²¹. Подарили ему чудесный шкаф для рукописей. По-моему, зря: он-то свои рукописи печатает, зачем ему шкаф. Подарили бы лучше нам с Вами для этой цели по большому сундуку.

Я упорно веду чеховскую борозду, но стал уставать, что-то сердце протестует. Вероятно, мстит с того света моему сердцу Ан<тон> Пав<лович>, о сердце которого я пишу недостаточно почтительно²² <...> Спасибо, что разрешили положительно вопрос о посвящении. Радуюсь этому даже с той практической стороны, которая заставила было нас призадуматься: это лишит Вас возможности разругать книгу. Что, взяли?²³

²¹ Сакулин П. Н. (1868–1930) — российский и советский литературовед, доктор словесности (1913), академик АН СССР (1929).

²² В книге «Творческий портрет Чехова», в 6-й главе «Дисгармония в натуре Чехова», одной из наиболее интересных, Дерман показывает очень убедительно, что «при уме обширном и поразительно ясном он (Чехов) наделён был “молчанием сердца”, — слабостью чувства любви. То, что мы называем непосредственностью чувства, было ему незнакомо. И это обстоятельство сыграло и в жизни, и в творчестве Чехова роль определяющего значения» (с. 130). О дисгармонии Чехов либо молчал, либо писал и говорил издалека, обиняками, — это было, как считал Дерман, для него интимным, это была «доминанта и в жизни, и в творчестве Чехова» (с. 131). Исследователь убедительно выстраивает ряд фактов, подтверждающих его точку зрения, считает, что ряд высказываний в письмах Чехов объяснить только и можно — «нехваткой горячего чувства и молчанием сердца», приводит чеховские грубые, резкие, порой циничные отзывы о людях, приводит целый ряд прямых или косвенных признаний со стороны самого Чехова (холод... страсти мало). Эту сторону Чехова многие замечали, на фоне ходяче-фальшивых приторных представлений о Чехове многие знавшие писателя молчали либо отмечали «холодок» (одинок, не был ничьим другом, не было внутренне тяги к людям, чувства дружбы, любви). Сдержанность, любезность, благодушие, даже ласковость — и расстояние. Дерман считал, что Чехов не сразу осознал особенность своей природы, он шёл к этому долго, отмечая симптомы, частные проявления (отсутствие «спирта» в своей натуре — «в нашей душе хоть шаром покати»). По определению Дермана, «холодность сердца, слабость непосредственного чувства» (с. 163) Чехов искушает тем, что поступает так, как поступал бы человек с горячим сердцем (хлопоты об ордене, колокольне, доставке газеты). В этом кроется, считает Дерман, «дисгармония природы Чехова», что объясняется «природой, душным воспитанием в атмосфере узких и ограниченных интересов и беспорывной, холодной эпохой» (с. 164). В 8-й главе «Борьба с дисгармонией художественным творчеством» Дерман исследует, как «сердечная пустота» или «слабость чувства» Чехова нашли отражение в творчестве, с одной стороны — в изображении людей слабого чувства, с другой — в изображении той «философии, к которой он был приведён слабостью своего чувства» (с. 172). Чехов, как считал Дерман, едва ли не до конца жизни продолжал работу осознания своей холодности и практическую борьбу с нею, что проявилось в его творчестве и в жизни.

²³ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 296.

10

Москва, 31/ХП 28.

Пожелайте себя всяческих хороших вещей, а я скреплю свою подписью; сам же придумать не в силах, — хорошие вещи кажутся абстракциями <...> Мне ответ (отрицательный) по поводу одной статьи (о Короленке) дали через 4 месяца! И ничего не поделаешь!

Я вчера кончил чеховскую работу, вышло листов 14, и изнемог. Просто в себя прийти не могу <...> Кажется, вышло не плохо. Ах, как хотелось бы до напечатанья дать Вам прочесть, хоть несколько глав, и побеседовать!²⁴

11

Москва, 1/П 29.

Вчера был на хорошем поминальном Чеховском вечере по случаю 25-летия «Вишнёвого сада» <...> пальцы застыли, в комнате 9°, из окон дует.

12

Москва, 21/П 29.

На этих днях прочёл лекцию о Чехове для учителей (человек 20). Очень хорошо слушали и расспрашивали (1½ часа бомбардировали вопросами!). Было приятно.

13

Москва, 8/Ш 29.

А 5-го я делал доклад в Чеховском обществе: «Как Чехов выдавливал из себя по капле раба», за который меня обляяли в «Вечёрке» (приписали то, чего я не говорил, — как почти всегда в этой газете). Оба мои «выступления» дались мне, откровенно говоря, тяжело: и физически и психологически. Я был болен, и в кармане у меня лежала полученная накануне короленковского вечера телеграмма от брата из Харькова, чтобы я туда выехал.

14

Москва, 8/Ш 29.

Сегодня пойду слушать доклад на тему — представьте себе! — «Чехов и Марк Аврелий».

15

Москва, 25/Ш 29.

А кроме всего прочего — тоска и ужасная усталость физическая²⁵.

²⁴ Там же.

²⁵ Жена Надежда Фёдоровна Петрушевская была тяжело больна две недели.

16

Москва, 11/IV 29.

Я сейчас сижу над редактированием большого биографического труда Масанова о Чехове²⁶ (по заказу Книжной палаты).

17

Москва, 22/V 29.

Моя книга о Чехове прошла через Главлит, но не на чем её печатать!²⁷

18

Москва, 22/V 29.

Мне смертельно любопытно прочесть Вашу статью о Чехове²⁸. Знай я раньше, что она готовится у Вас, можно было ввести её в сборник нашего общества Чеховского²⁹.

19

Полтава, 7/VI 29.

Моя книга о Чехове уже набирается, — прислали корректуру (с запрещением делать какие-либо изменения, тогда к чему она, собственно?) <...> Арк<адий> Георг<иевич>, я м<ожет> б<ыть> пошлю Вам из Москвы кусочек моей книги (главу о критиках Чехова), о которой Над<ежда> Фёд<оровна> и сын³⁰ говорят, что она слишком резка, а Вы скажете своё мнение, — можно?

Напишите мне в Москву. Будьте здоровы. Ваш А. Дерман³¹.

20

Москва, 15/VI 29.

Уезжаем в Углич. Главы о критике я уже не успеваю Вам послать, ничего не поделаешь, сделано, как Бог на душу положит³².

²⁶ Масанов И. Ф. Чеховиана: Систематический указатель литературы о Чехове и его творчестве / Ввод. ст. и ред. А. Б. Дермана. М.: Гос. центр. кн. палата РСФСР, 1929. Т. 1.

²⁷ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 296.

²⁸ Возможно, имеется в виду работа Горнфельда о фамилиях у Чехова. Большой фрагмент «Епиходов и другие» был опубликован: Литературная газета. 1939. № 30 (809). 30 мая. С. 4.

²⁹ Чеховский сборник. Найдённые статьи и письма. Воспоминания. Критика. Библиография. М.: Изд. Общества А. П. Чехова и его эпохи, 1929.

³⁰ Сын Петрушевский Борис Абрамович (1908–1985) — советский геолог, доктор геолого-минералогических наук, работал в Геологическом институте РАН.

³¹ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 296.

³² Там же.

Москва, 20/VI 29.

Вашу (открытку) получил, спасибо за совет, к сожалению, корректуру уже сдал и исправлять поздно. Впрочем, там я выпустил немного иронии и только, никаких особенных резкостей и факты очень выразительны³³.

Углич, 19/VII 29.

Я помаленьку работаю. Читаю вёрстку своей книги о Чехове и уже кой-к-чему другому подбираюсь <...> Прошлый год у меня прошёл под знаком Чехова: книга о Чехове, 3–4 доклада о Чехове и статьи: в «Новом слове»³⁴, в «Новом мире», в «Красной Ниве», в «Просвещении» на <нрзб.> в Чеховском сборнике, может быть ещё в 1–2 местах³⁵, да ещё редактирование обширной работы «Чеховиана»³⁶ (выпускает Книжная палата). Книга моя будет готова, думаю, через месяц³⁷.

Москва, 12/X 29.

Дорогой Аркадий Георгиевич. Вы так поблагодарили меня за посвящение, что ради одного этого стоило написать и посвятить Вам книгу. Большое и Вам спасибо. Когда прочтёте — напишите по существу. Спасибо также и за книгодержатель, — получил его и водрузил на стол <...> На Ваш вопрос о Чехове не могу, к сожалению, ответить ясно и твёрдо. Память сохранила довольно смутно <нрзб.>, что где-то, когда-то, что-то читано по поводу неудачных концов и неудач с романами у Чехова³⁸, но может быть это просто сохранившийся след от одной из глав в книге Измайлова, которая у Вас, вероятно, есть. Я поищу и порасспрошу и, буде найду что-либо, — сообщу Вам <...> А третьего дня разбирали по косточкам и меня, грешного. В Чеховском о«бщест»ве Ю. Соболев делал доклад о юбилейной Чеховской литературе и половину его отвёл под мою книжку³⁹. Ничего, изрядно хвалил <...> Можете себе представить,

³³ Там же.

³⁴ *Дерман А. Б.* Как работал А. П. Чехов // Новое слово. 1929. № 5. С. 76. Эта же статья вошла в изд.: *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений / Под ред. А. В. Луначарского и С. Д. Балухатого. Т. VI. М.; Л.: Гос. изд-во, 1931. С. 7–19.

³⁵ В «Литературной газете» за 15 июля 1929 года (№ 13. С. 2) на странице, посвященной 25-летию со дня смерти А. П. Чехова, есть статья А. Дермана «Оптимизм Чехова».

³⁶ *Масанов И. Ф.* Чеховиана.

³⁷ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 296.

³⁸ А. Г. Горнфельд, видимо, начинал работу над статьей «Чеховские финалы», впервые опубликованной в журнале «Красная новь»; 1939. № 8–9. С. 286–300.

³⁹ В «Литературной газете» за 28 октября 1929 года (№ 28. С. 4) помещена большая и в целом положительная рецензия Ю. Соболева «Чехов в гриме и Чехов без грима» на книгу А. Дермана «Творческий портрет Чехова».

сколько у меня добрых знакомых, если для оделения их мне пришлось купить, сверх авторских, на 47 р<ублей> своей книги!⁴⁰



Москва, 17/X 29.

24

...сегодня ходил в кино смотреть чеховские инсценировки⁴¹. Хорошо сверх ожидания⁴².

Москва, 1/XI 29.


25

Вообще же у меня такое чувство, что либо моё одно письмо к Вам, либо одно Ваше ко мне — затерялось. Писали Вы мне что-нибудь о моей книге после её прочтения или нет? Это не значит, что я Вас тороплю прочесть.

Москва, 3/XII 29.

26

По поводу Вашего отзыва о моей книжке скажу Вам одно, — он гораздо милостивее, чем я ждал, зная Вашу свирепость. Большое спасибо. С некоторыми Вашими замечаниями я согласен, с некоторыми — нет. В частности — по поводу Муравлина⁴³ и Альбова⁴⁴. Ну, да, я же и доказывал, что они изображали именно нытиков пыжиков, но не «интеллигенцию». Муравлина я очень хорошо помню.



Москва, 21/XII 29.

27

Посылаю Вам книжку. Авось пригодится. Очень трудно стало добывать литературную работишку. Моя книга о «Чехове» в этом направлении нисколько мне не помогла, несмотря на то, что все взапуски её расхваливают <...> Страшно тяжело моментами.

Москва, 17/V 1931.

28

Я разохотился и хочу писать статью о «промахах» (главным образом фактического и стилистического характера), причём

⁴⁰ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 296. Речь о книге: *Дерман А.* Творческий портрет Чехова. М.: Кооп. изд-во «Мир», гос. тип. им. Евг. Соколовой в Лгр., 1929. 348, [3] с., с портр. (20 x 14). 3000 экз. 2 руб. 50 коп., переплёт 40 коп. В картонном переплёте и бумажной обёртке.

⁴¹ Имеется в виду немой киноальманах Я. Протазанова «Чины и люди», состоящий из экранизаций чеховских рассказов «Анна на шее», «Смерть чиновника», «Хамелеон», был приурочен к 25-летию со дня смерти писателя.

⁴² РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 296.

⁴³ Муравлин — литературный псевдоним князя Д. П. Голицына (1860–1928), государственного и общественного деятеля, писателя, романиста.

⁴⁴ Альбов М. Н. (1851–1911) — русский писатель, беллетрист.

преимущественно о промахх классиков и полуклассиков. Подобрались у меня уже Толстой, Гоголь, Достоевский, Чехов, Бунин и кое-кто ещё. Есть забавные (я беру только такие, которые не отмечены в печати).

29

Москва, 28/VIII 31.

Кстати о Чехове. Посылаю Вам в виде именинного подарка копию с предложения одного бывшего одесского репортёра дать материал для Чеховского сборника. Мог бы впрочем и не указывать, что автор — быв<ший> одесский репортёр: по стилю это (как и национальность его) сразу видно.

«Я записал и имею интересно характерные воспоминания о Чехове и его отношениях к г-же О. Книппер: у меня Чехов, например, советовался и спрашивал — где и у кого можно купить перчатки для одной артистки — и был этим много озабочен выполнением этого поручения. Официант гост<иницы> Северной и его жена горничная, прислуживавшая тогда О. Л. Книппер — рассказывали мне интересные интимные детали о Чехове и Книппер (кажется, в ту пору Чехов считался молодожёном-женихом). Артисты шутили на вечере над Чеховым, называя его женихом. Думали, что Чехов останется ночевать в № гостиницы с Книппер и т. д., но Антон Павлович Чехов выказал тогда к удивлению окружающих своё величавое человеческое благородство и джентельменство — ушёл ночевать после шумной артистической пирушки ужина с шампанским в скромный номер второстепенной гостиницы. Это, конечно, интимность, но характерная для биографии последних лет жизни Чехова, его чутко-внимательной заботливости к людям и близким, его самопожертвования. Если это интересно, важно, — то сообщите, посоветуйтесь с уважаемой Ольгой Леонардовной Книппер — можно ли это огласить в печати».

Вот Вам, хихикайте язвительно и наслаждайтесь⁴⁵.

30

Москва, 20/II 32.

Работаю я теперь по Чеховской линии. Во-первых, — готовлю переписку Александра и Ант<она> Чеховых⁴⁶, во-вторых, — переписку Ант<она> Пав<ловича> с Книппер⁴⁷. Того и другого —

⁴⁵ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 296.

⁴⁶ Эта работа останется, видимо, незавершённой. Издательство «Мир» будет слито с Гослитиздатом. В 1939 году выйдет другая книга: *Чехов Ал. Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова / Всесоюз. б-ка им. В. И. Ленина; Подгот. текста писем к печати, вступ. ст. и ком. И. С. Ежова; Под ред. И. К. Луццола. М.: Соцгиз, 1939. 568 с.*

⁴⁷ Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер: В 3 т. / Ред. и примеч. А. Б. Дермана. Т. 1. М.: Мир, ф-ка книги «Кр. пролетарий», 1934. Суп.-обл., переплёт и заставки:

очень много, на несколько томов. Всё это до поры до времени — между нами. Работа эта как раз глаза и съедает: приходится собственноручно списывать письма Ал<ександра> Чехова, который писал хоть и ясно, но ужасно мелко и много. Работать приходится в рукописном отделении публ<ичной> б<иблиоте>ки, в холоде, — больше 2-х часов ни один мой оргán не выдерживает.

А удивительно выразительна и поучительна переписка братьев: как живое, возникает перед глазами беспросветное вязкое мещанство и воочию наблюдаешь, как один растёт, одолевая мещанство, и как глохнет другой, одолеваемый мещанством. Думаю, что для освещения 80-х годов это будет незаменимый материал. Издавать хочет «Мир», — удастся ли — бог весть⁴⁸.

31

Москва, 27/IV 32.

Я по-прежнему работаю над Чеховской перепиской⁴⁹.

32

12/X 32.

К прерванной Чеховской переписке ещё не приступил⁵⁰.

33

20/X 32.

Опять принялся за переписку Чехова с Книппер⁵¹.

34

Москва, 18/XI 32.

Сижу над перепиской Чехова с Книппер и уже вижу на горизонте I том, более или менее близящийся к концу⁵².

35

Москва, 4/IV 33.

В мае, вероятно, съезжу в небольшую командировку в Ялту, — в Чеховском музее надо поработать⁵³.

Н. Н. Вышеславцев. Т. 1: 16 июня 1899 — 15 сент. 1901. *Книппер-Чехова О. Л.* Несколько слов о Чехове.

⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 296.

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же.

⁵³ Там же.



Москва, 28/V 33.

Спасибо также за данные для примечаний. Вчера внёс их в рукопись и отнёс её Книппер на предмет вычёркиваний того, что она сочтёт неудобным. Теперь остановка за её и моим предисловием, — и I том готов⁵⁴.

Москва, 3/XII 33.

На днях я присутствовал при таком зрелище: переносили прах Чехова с одного кладбища на другое. Стоял мороз. Собралось нас человек сорок, не больше. Три часа копали люди землю, потом вытащили почти совершенно целый гроб. Стоим мы вокруг и смотрим на ящик, в котором лежат останки человека, давшего и ещё дающего радость, веселье, грусть миллионам человек. А нас — жалкая кучка. День был холодный, мы бы замёрзли ожидаючи, но над нами сжалились студентки, живущие в церкви, обращённой под общежитие. Сидим мы, старички, никому не нужные, греемся возле печки, а кругом молодёжь на нас смотрит. Изредка кто-нибудь выходит посмотреть, возвращается, сообщает — ещё не докопались. Опять сидим! Студентки соскучились, взяли гитару, стали брэнчать. Получилось как в Худож<ественном> театре из ненаписанной пьесы Чехова. Знаете, Аркадий Георгиевич, никакими словами не выразить, как было печально на душе. Из артистов Худож<ественного> театра («Это твой театр!» — из обращ<ения> Немировича-Данч<енко> к Чехову на юбилее) было 3 человека <...> Невесёлые вещи я Вам всё пишу, простите⁵⁵.

Москва, 7/VI 34.

Не приняли в Союз писателей. Очень покоробленным я себя не чувствую, потому что не приняли целый ряд людей, не менее меня «достойных» вступить в это святилище (Н. Л. Бродского⁵⁶, Кубикова⁵⁷, Ю. М. Соколова⁵⁸, Н. К. Гудзия⁵⁹ и т. д.). Мотивирования я не узнавал, да, похоже, их и нет в письменном виде, — работает во всю импрессионистический административный восторг <...>

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Бродский Н. Л. (1881–1951) — советский литературовед, профессор МГУ.

⁵⁷ Кубиков И. Н. (Дементьев) (1877–1944) — русский советский литературный критик, публицист, историк литературы.

⁵⁸ Соколов Ю. М. (1889–1941) — русский и советский фольклорист и литературовед, академик АН УССР (1939).

⁵⁹ Гудзий Н. К. (1887–1965) — российский и советский литературовед, историк литературы, педагог, известный прежде всего своими исследованиями древнерусской литературы.

историки литературы и литературоведы должны войти в чисто научные организации. Многие усиленно меня убеждают подать апелляцию. У меня разумных возражений против апелляции нет, а есть неразумная тошнота.

На днях слушал А. Н. Тихонова⁶⁰, читавшего воспомин<ания> свои о Чехове. Необыкновенно, поразительно интересно!⁶¹

39

Москва, 29/VII 34.

Приняли в Союз писателей (хотя и не подавал апел<ляции>) <...> Невыразимо жалко бессмысленно уничтоженного прекрасного, культурного, заслуженного издательства⁶², боязно за Льва Аркадьевича, который и без того был плох, а сейчас прямо внушает тревогу, — плохая награда за 38 лет благородной культурной работы. — Ну, ничего не поделаешь⁶³.

40

Москва, 16/IX 1934.

Идёт процесс ликвидации «Мира»⁶⁴.

41

Москва, 3/XII 1934.

Я сейчас засел за П т. переписки Чехова с женой. Идёт легче и быстрее, чем с первым. Кроме того, кропаю время от времени разные заметки по случайным поводам. 15-го читаю в «Клубе мастеров искусств» — Как работал Чехов.

⁶⁰ Тихонов (Серебров) А. Н. (1880–1957) — литератор, по образованию инженер. РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 298.

⁶² Издательство Товарищества «Мир» основано в Москве в 1906 Львом Аркадьевичем Лурье и Моисеем Яковлевичем Фитерманом. Начав свою деятельность с отдельных брошюр социально-политического содержания, издатели переориентировались на выпуск фундаментальных многотомных подписных изданий по истории русской и западноевропейской литературы, науки. Самое известное из них — «История русской литературы XIX в.», коллективный труд, имевший большой успех и выдержавший в начале XX столетия несколько переизданий. После революции Товарищество «Мир» продолжило свою деятельность, а в 1934 волилось в Гослитиздат. Кооперативное издательство «Мир» успело выпустить первый том переписки Чехова и Книппер, заказ на второй том переписки был передан государственному издательству. Об этом О. Л. Книппер пишет М. П. Чеховой 17 сентября 1934 года: «издат<ельство> “Мир”, кот<орое> выпускает мою книгу, закрыто, и будет выпускать ГИХЛ. Он (Дерман. — Н. И.) очень огорчён» // О. Л. Книппер — М. П. Чехова. Переписка: В 2 т. Т. 2: 1928–1956. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 216.

⁶³ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 298.

⁶⁴ Там же.

Москва, 10/І 1935.

Я сижу над вторым томом переписки Чехова с Книппер⁶⁵.

Москва, 19/І 1935.

«Чехов-критик» висит в воздухе <...> I том «Переписки» Чехова уже 3 месяца томится в типографии, не все гранки даже прошли. А как торопили меня! <...> Я работаю с утра до ночи, иступленно⁶⁶.

Москва, 31/І 1935.

Относительно Чехова я с Вами не согласен. Весь VI том его собрания писем написан так же, как и письма к Книппер. Стало быть, причина не в корреспонденте (как не Вам одному кажется), а в нём. И причина эта двоякого рода: он ушёл в себя, замкнулся и он был умирающий человек <...> «Творч<еского> портр<ета>» осталось у меня всего 3 экз<емпляра>, а я мечтаю о 2-м изд<ании>. И они будут необходимы, достать мне негде. Извините.

Сижу сейчас над II т. «Переписки»⁶⁷, сижу с 10 утра до 12 ночи, до одурения: необходимо к 1-у марта сдать рукопись⁶⁸.

Москва, 24/ІІІ 35.

«Висит» сдача II т. «Переписки» Чехова. А тут ещё отвлекли — готовить в «срочнейшем» порядке однотомник юмористических расск<азов> Чехова, который я и приготовил с большим рвением (расположил рассказы в систематическо-тематическом порядке) <...> Над II т. «Переписки» я работаю изо всех сил⁶⁹.

Москва, апр.13, 1935.

Рукопись II тома «Переписки» сдал с опозданием (чего со мной

⁶⁵ За несколько дней до этого состоялся чеховский вечер. Об этом О. Л. Книппер-Чехова пишет М. П. Чеховой 7 января 1935 года: «...много Чеховских вечеров. Читала как-то в Литер<атурном> музее (где тебя чествовали) только письма А<нтона> П<авлови>ча, а Дерман очень хорошо и кратко говорил об эпистолярном таланте Чехова» // О. Л. Книппер — М. П. Чехова. Переписка. Т. 2. С. 227.

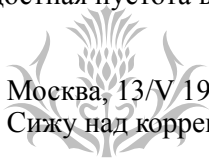
⁶⁶ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 298.

⁶⁷ Речь идёт о переписке А. П. Чехова с О. Л. Книппер.

⁶⁸ О работе над комментариями к письмам О. Л. Книппер пишет М. П. Чеховой 17 февраля 1935 года: «...часа три сидела с Дерманом и занимались раскопками». М. П. Чехова отвечает: «Очень сожалею, что мои раскопки мало помогут вашей работе. Книжку твою получила, она издана превосходно, мне очень нравится! Привет Дерману!» // О. Л. Книппер — М. П. Чехова. Переписка. Т. 2. С. 233–234.

⁶⁹ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 298.

никогда не бывало) и чувствую себя, как гимназист после экзамена: радостная пустота в душе⁷⁰.



47

Москва, 13/V 1935.

Сию над корректурами II т. переписки Чехова с Книппер⁷¹.

48

Москва, 5/X 1935.

Успел состряпать монтаж «Чехов о Толстом» для «Литер<атурной> критики»⁷².

49

Кисловодск, 15/X 1935.

Был и уже уехал Чуковский с женой <...> Мне делал страшные комплименты, книгу мою о Чехове называл поразительной и т. п.⁷³

50

Москва, 14/XI 35.

Сегодня мне стукнуло 55⁷⁴.



51

Москва, 29/XII 35.

Со мной произошёл один казус. Месяца три назад, после переговоров, я подал в «Academia» заявление с предложением составить для них книгу «Чехов-критик», из различных высказываний Чехова о литературе, по образцу такой же книги «Пушкин-критик»⁷⁵ <...> Предложение было принято, но договор заключен не был, т<ак> ч<то> книга намечена в план 1937 г., ещё не утвержденный⁷⁶ <...> Неохота уступать ввиду такой наглости объявления «на срок» между двумя авторами⁷⁷.

52

Москва, 28/XI 36.

Подписал к печати II т. переписки Чехова с Книппер. Безобразно затянули. А насчет III (последнего) тома меня берёт смущение: в Госиздате произошли изменения в одном из отделов: делом этим

⁷⁰ Там же.

⁷¹ Там же.

⁷² Там же.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Пушкин о литературе / ред. Н. В. Богословский. М.: Academia, 1934. 784 с.

⁷⁶ Н. В. Богословский тоже подал заявление о написании такой книги.

⁷⁷ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 298.



будет вестись один тупой и глупый старик, противник издания этой переписки и тяжёлый человек⁷⁸.

53

Москва, 9/I 37.

Вот Вам мой календарный план:

К 1-у февраля — два тома избранного Чехова для «Академии», со статьями и примечаниями (ещё не кончил).

С 1-го февр<аля> по «?» — работа над III т<омом> «Переписки Чехова с Книппер»⁷⁹.

54

Москва, 3/II 37.

Готовы два тома Избранного Чехова для «Академии», — да и то запоздал на пять дней⁸⁰.

55

Москва, 21/II 37.

Принялся за III и последний том переписки Чехова с Книппер⁸¹.

56

Москва, 14/V 1937.

По приезде в Москву начал отгребаться от разных «мелочей» <...> для большой работы: биографии Чехова, листов на 7–8, с большим тиражом <...> статейка о Чехове в Мал<ую> Сов<етскую> Энци<клопедию>⁸².

57

Москва, 22/V 37.

<...> погрузился в чеховскую биографию, времени не так уж много осталось.

58

Москва, 1/VI 37.

Я усердно веду биографию Чехова и пока ни о чём больше не хочу слышать <...> А относительно последнего возмездия Чехову и нарушения его стыдливости я думаю, что главная его стыдливость была почти целиком в словах, в искусстве, а не в фактах. В последних он был почти циничен. А такие абстракции, как нарушение последней воли и т. п. для него не существовали.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Там же.

⁸¹ Там же.

⁸² РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 299.



Насчёт этого у него есть прямые заявления (по поводу воли Гончарова)⁸³.

59

Москва, 16/VI 37.

<...> тяжело работаю. Не понимаю почему, но биография Чехова даётся мне боком <...> Сижу, — сижу и за целый день весь урожай — 3–4 листика⁸⁴.

60

Малеевка⁸⁵, 22/VII 37.

Гоню биографию в хвост и гриву⁸⁶.

61

Малеевка, 9/VIII 37.

Биографию я кончил. Получилось листов 9 (вместо 7). Это не беда, но не знаю, как получилось. Тут могут быть большие неожиданности, п<отому> ч<то> предъявляются специфические требования, далеко причём не ясные самим требующим. Ну, посмотрим. В Москве буду править, шлифовать и т. д. <...> Немировича я прочёл ещё в Москве⁸⁷. Интересно (особенно мне: из-за Чехова), но лукавая книга: вся написана под знаком шпильки в Станиславского и под натужной ревностью к его значению. И по сравнению с книгой Станиславского — почти ничтожна⁸⁸.

62

Москва, 4/IX 37.

Спешно кончал (биографию Ч<ехова>), чтобы подать. Подал. Теперь принимаюсь за III т. переписки. <...> Прочел в № 15 «Литер<атурного> обозрения» одобрительный отзыв о II т<оме> переписки Чехова с Книппер. Чего ещё желать?⁸⁹

⁸³ Ссылка на И. А. Гончарова сделана на основании письма А. П. Чехова к А. Н. Плещееву от 14 мая 1889 года: «Ваши и суворинские письма я берегу и завещаю их внукам: пусть сукины сыны читают и ведают дела давно минувшие... Я запечатаю все письма и завещаю распечатать их через 50 лет, à la Гаевский, так что гончаровская заповедь, напечатанная в «Вестнике Европы», нарушена не будет, хотя я и не понимаю, почему её нарушать нельзя» (П III, 213).

⁸⁴ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 299.

⁸⁵ Малеевка — один из самых известных домов творчества писателей. Находится в Московской области, недалеко от посёлка Старая Руза, на территории бывшей усадьбы издателя и редактора журнала «Русская мысль» Вукола Лаврова.

⁸⁶ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 299.

⁸⁷ *Немирович-Данченко Вл. И.* Из прошлого. М.; Л.: Academia, 1936. 386 с.

⁸⁸ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 299.

⁸⁹ Там же.

Москва, 22/IX 37.

<...> гонка была со сдачей Чеховской биографии, с переделками после редакторских указаний и т. д. Сейчас всё это уже проделано, — замечания ещё могут последовать со стороны Главлита, а то уже все инстанции прошло. Меня похвалили, погладили по головке, сказали: образцовая работа <...> Сижу и царапаю по малости примечания для III т. переписки Чехова с Книппер⁹⁰.

Москва, 7/X 37.

Собираю материал для примечаний к III тому⁹¹, копаюсь в разном старом хламе. Как чудовищно устарело многое! Иногда такое чувство, будто читаешь о каких-то доисторических временах, а оно всего-навсего где-то 1902 и 903 г.⁹²

Москва, 26/X 1937.

Материал к примечаниям III тома почти собрал <...> По биографии Чехова уже приходит вёрстка. “Academia” ликвидировано и вливается в Гослитиздат⁹³.



⁹⁰ Там же.

⁹¹ Переписка Чехова и Книппер.

⁹² РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 299.

О том, как шла работа над комментариями к III тому переписки Чехова и Книппер, можно судить по письмам О. Л. Книппер. 30 сентября 1937 года она пишет М. П. Чеховой: «Милая Маша, обращаюсь к тебе с просьбой: Дерман собирает примечания к III тому, и вот пошарь у себя в памяти и ответь, на что можешь. <...> Не проклинай меня и ответь». Ей же 19 октября 1937 года: «Машечка, дорогая, спасибо тебе за все сведения, особенно за биографию Насти (горничной у Чеховых. — *Н. И.*) — Дерман расплывается от удовольствия, а по-моему — кому сие нужно?» Отвечая обстоятельно на очередные 7 вопросов по комментариям к III тому, М. П. Чехова пишет шутливо О. Л. Книппер: «Ну вот и всё, что могу ответить тебе на твои вопросы. Услади хотя отчасти ненасытную душу твоего Дермана. Но во всяком случае, рад стараться, Ваше высокоблагородие!..» // О. Л. Книппер — М. П. Чехова. Переписка. Т. 2. С. 288–289, 291, 298.

27 декабря 1937 года Книппер опять обращается к золовке: «Драгоценная Маша <...> Вчера был Дерман, сидели с ним часа четыре и окунались в страну воспоминаний. Прилагаю список, напрягись и ответь, на что можешь». Затем 9 января 1938 года: «Драгоценная Маша <...> Пожалуйста, не забудь окунуться в страну воспоминаний, чтоб удовлетворить Дермана и меня». И просит уточнить 2 февраля 1938 года: «Дерман гонит меня, пристал, кто такой Матрёшка? Я пишу: “Кланяйся Шарику и Матрёшке...” Очевидно, кошка, но он просил написать тебе, не вспомнишь ли. Ещё напиши о Мандражи, кто он, имя и отчество» // Там же. С. 301, 306, 310.

⁹³ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 299.

Москва, 9/XII 37.

Третий том Переписки веду к завершению, но возни ещё немало предстоит⁹⁴.

Москва, 28/XII 37.

Вчера подписал к печати биографию Чехова⁹⁵.

Москва, 26/I 38.

Биография Ч<ехова> лежит в ожидании бумаги⁹⁶.

Москва, 13/X 38.

Хлопочу о переиздании в переправленном виде «Творческого портрета Чехова»⁹⁷.

Москва, 29/X 1938.

Критика Роскина меня почему-то не огорчила⁹⁸.

Москва, 5/XI 38.

Идеологом Чехова были не Лаевские, а Астровы, если же первых много, а вторых мало, то это лишь отражение объективного соотношения этих фигур в тогдашней России, а не чеховских симпатий.

Москва, 23/XI 38.

Навалилась корректура III т. переписки Чехова с Книппер⁹⁹.

⁹⁴ Там же.

⁹⁵ Там же.

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Там же. Об этом: Зайцев В. С. Из истории советского чеховедения 1920–1940-х гг.: О двух редакциях «Творческого портрета Чехова» А. Б. Дермана». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii-sovetskogo-chehovedeniya-1920-1940-h-gg-o-dvuh-redaktsiyah-tvorcheskogo-portreta-chehova-a-b-dermana/viewer> (дата обращения: 24.09.2021).

⁹⁸ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 299.

Имеется в виду статья: *Роскин А.* Роман и хроника // Литературная газета. 1938. № 58 (765). 20 окт. С. 3. Критический отзыв на роман-хронику Дермана «Дело об игумене Парфении» («Новый мир». №7, 8, 9).

⁹⁹ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 299. О. Л. Книппер 1 марта 1938 года писала М. П. Чеховой: «Дорогая Машенька <...> Вчера кончили с Дерманом купюры и примечания к III тому. Пришлось сделать большие купюры из-за

73

Москва, 26/ХІІ 38.

Бурным потоком пошла корректура и вслед за ней верстка ІІІ т. переписки Чехова с Книппер¹⁰⁰.

74

Москва, 18/І 1939.

Сейчас я живу в страхе, что мне позвонят из Гослитиздата и предложат главную редакцию Полного Чехова, — в страхе, потому что обстоятельства складываются так, что отказ<аться> — оч<ень> трудно, а согласиться — ужасно не хочется¹⁰¹.

75

Москва, 18/І 1939.

С большой грустью отказался на днях быть главн<ым> редактор<ом> полн<ого> собр<ания> соч<инений> Чехова. Так обстановка сложилась <...> Начинает пахнуть приближением весны и я начинаю подумывать о Ялте¹⁰².

76

Москва, 29/УІІІ 39.

Большое спасибо за повторно-добрые слова о Биографии Чехова: в журнале этот конец скомкан, в отд<ельном> издании, которое уже отпечатано, менее скомкан. Когда получу авторские — пришлю Вам всеконечно, хотя и отпечатана биография на бумаге, которую стыдно подносить¹⁰³.

77

Москва, 14/ХІІ 1939.

Лит<ературная> газ<ета> попросила у Вас статью о моей книжке¹⁰⁴.

78

Москва, 23/ХІІ 39.

Счастлив, что Вы хотите писать о моей книжке <...> Пишите, как Бог на душу положит <...> Центр книги, конечно, глава «Отклики»¹⁰⁵.

Марии Фёдоровны — её уход из театра, соединение с Горьким и вся эта полоса. Жаль» // О. Л. Книппер — М. П. Чехова. Переписка. Т. 2. С. 312.

¹⁰⁰ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 299.

¹⁰¹ Там же.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ Там же.

¹⁰⁴ Там же. Несколько ранее О. Л. Книппер-Чехова писала М. П. Чеховой из Кремлёвской лечебницы: «Читаю много <...> Читаю и Дермана — биографию А<нтона> П<авлови>ча, — пока меня многое удовлетворяет» // О. Л. Книппер — М. П. Чехова. Переписка. Т. 2. С. 351.

¹⁰⁵ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 299.

Москва, 2/І 1940.

Книжка Роскина¹⁰⁶ — слабая, это ясно. Не советую Вам сопоставлять её со мной: в «Лит<ературной> газ<ете>» о его книге был восторженный отзыв¹⁰⁷, да и вообще не стоит. Ошибок в ней я обнаружил множество и далеко не все мелкие. Интересно, совпадут ли наши замечания. Кое-какие из моих будут в «Дет<ской> литературе». Самой важное и ценное о моей книжке Вы мимоходом сказали летом в письме: Чехов показан в диалектическом развитии и, как мне кажется, не приёмом квазидиалек<ической> фразеологии. Некоторое значение я придаю главе «Отклики»¹⁰⁸.

Москва, 20/І 1940.

Дорогой Аркадий Георгиевич! «В полном разгаре страда Чеховецкая», насаждают со всех сторон и т. д. А тут ещё поставлен мой доклад в клубе писателей о проблемности. А тут морозы ниже 40°. Вот и живи, как знаешь <...> Пишется ли о моей книжке? Если не пишется — плюньте, а если пишется — пошлите к чеховскому номеру¹⁰⁹.

Москва, 4/ІІ 1940.

Спасибо за добрые слова о моей книге. Что касается части полемической, то отчасти моё возражение в статье «Два поколения», напечатанной в том же номере¹¹⁰. К сожалению, не удалось мне

¹⁰⁶ Роскин А. И. (1898–1941) — русский советский литературовед, писатель, литературный критик. По поводу его книги «Антоша Чехонте: Биографическая повесть» (Ростов-н/Д.: Ростиздат, 1939) О. Л. Книппер писала М. П. Чеховой 18 июня 1941 года: «Имеешь ли ты книгу Роскина “Антоша Чехонте”? Я прочла — поговорим». В ответ Мария Павловна пишет 23 января 1941 года: «Роскина я ненавижу и читать его не стану, врёт на зло мне, и чёрт с ним» // О. Л. Книппер — М. П. Чехова. Переписка. Т. 2. С. 388–389.

¹⁰⁷ Рагозин А. «Антоша Чехонте» // Литературная газета. 1939. № 27 (806). 15 мая. С. 3.; Этингин Б. Книга о Чехове // Литературная газета. 1939. № 64 (843). 20 нояб. С. 5. Общая тональность отзывов — книга Роскина «умная, правдивая, заслуживающая внимания и высоких отзывов» (Рагозин А.).

¹⁰⁸ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 299.

¹⁰⁹ Горнфельд опубликовал рецензию «Чехов и восьмидесятые годы» на книгу Дермана «Антон Павлович Чехов. Критико-биографический очерк» (М.: Гослитиздат, 1939), отметив, что «книга А. Дермана привлекает своей спокойной сдержанностью. Полная любви к Чехову и стремления сделать его ещё более близким и ясным, она не боится правды о нём» // Литературная газета. 1940. № 6 (357). 30 янв. С. 2.

¹¹⁰ Дерман А. Два поколения // Там же. С. 3. В статье «Два поколения» Дерман заостряет внимание на полемике в литературной критике о Чехове, предупреждая, что «недооценка Чехова в прошлом и правильная оценка Чехова в наши дни отнюдь не означает, что тогдашние критики ни в чём не разобрались, а мы поголовно умники. Потому что ни в их слепоте, ни в нашей ясности взгляда ни

прочсть Вашей статьи в полном виде: Разумовская¹¹¹ мне в этом отказала. Она вообще весьма недовольна на меня за отрицательный отзыв о книге Роскина¹¹².

82

Москва, 18/II 1940.

Я не исчерпал в своей рецензии всех промахов Роскина, но из указанных Вами нет ни одного, мною уже замеченного. Коварный Вы мужчина. А насчёт сожаления, что я Роскина напрасно раззадорил — решительно не согласен: тошно читать эти парикмахерски-деликатные отзывы о выеденных яйцах. По крайней мере я не жалею нисколько, и то, что кошка Разумовская надулась, — очень хорошо¹¹³.

83

Москва, 7/III 1940.

Вот прочли Вы «Русские писатели о литературе», захотелось Вам написать, — и написали бы. А Вы начинаете мнительно мудрствовать, Вам не хочется Балухатого цеплять и т. д. Арк<адий> Георг<иевич>, да какого чёрта Вам щадить или вообще считаться не только с ним, но и с кем угодно! Ведь это бог знает что. Мне стыдно это писать, но пожалуйста, — подписывайтесь моей фамилией. Или, наконец, псевдонимом.

единого грана личной заслуги: вся наша заслуга, как и вся их вина, должна быть отнесена всецело за счет диалектики общественного развития <...> выступает существенная разница в отношениях к Чехову двух поколений русского общества» // Там же.

¹¹¹ Вероятно, С. Д. Разумовская (1904–1981) — известный литературный редактор.

¹¹² Дерман всегда отстаивал свою позицию и взгляды. Так, в «Литературной газете» за 1946 год от 26 октября, № 44 (2307) появилась заметка «В издательстве “Молодая гвардия”». В ней говорилось: «22 октября издательство организовало обсуждение книги В. Ермилова “Чехов”. Выступившие на совещании В. Шкловский, Н. Вильям-Вильмонт, Ф. Левин, С. Крыжановский, А. Близненков, А. Рыбасов, А. Лукин отметили высокий теоретический уровень книги, её подкупающую поэтическую задушевность, простоту и выразительность. Вместе с тем автору книги было указано на то, что он несколько идеализировал Чехова, недостаточно обрисовал среду и социальные условия, в которых формировался Чехов как человек и писатель. Странно прозвучало на совещании выступление А. Дермана, исказившего и очернившего облик Чехова. Достойный отпор выступлению Дермана получило со стороны В. Шкловского, А. Лукина и В. Ермилова». Недостаточная информативность текста заметки привела к тому, что М. П. Чехова поняла фразу — «Странно прозвучало на совещании выступление А. Дермана, исказившего и очернившего облик Чехова» — буквально, очертила её синим карандашом и, вложив вырезанную газетную заметку в конверт, написала О. Л. Книппер-Чеховой 23 ноября 1946 года: «Каков твой приятель Дерман! Прочти прилагаемый документ. Чем Чехов его обидел?» // О. Л. Книппер — М. П. Чехова. Переписка. Т. 2. С. 488.

Тем не менее, 18 сентября 1946 года М. П. Чехова пишет О. Л. Книппер: «Приехал восторженный Дерман, и я ему рада. Будем видаться и много говорить» // Там же. С. 535.

¹¹³ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 299.

Но всего этого не нужно ни на волос. Я хватаю за икры направо и налево¹¹⁴, меня называют «злым стариком»¹¹⁵, — и пожалуйте. Вы и мне написали, что напрасно я Роскина цапнул. Почему напрасно?!¹¹⁶

84

Москва, 13/V 1940.

Иногда я кажусь самому себе убогим дурачком: рецензии, статьи, мелочные заботы, — когда мир рушится. Ведь всем этим можно заниматься только в порядке отупения. Но т. к. я и вокруг себя вижу только таких же отупелых дурачков и т. к. ясно вижу, что если не так, то надо в то же мгновение умереть, то и считаю себя «нормальным» в условном смысле. И даже рассуждаю: всё дело в степени. Разве в истории был хоть один момент, когда бы не происходило в других формах то самое, что сейчас творится. И вот прочёл сейчас телеграммы о затоплении Голландии — и пишу Вам письмо под аккомпанемент радио, поющего Скарлатти¹¹⁷.

¹¹⁴ Дерман во всех своих статьях был честен и принципиален. Он не побоялся встать на защиту С. Н. Сергеева-Ценского (автора романа «Севастопольская страда»), выступил против живущей рапповской традиции бранить этого писателя как представителя реакционнейших декадентских настроений, доказывая, что репутация декадента — несправедливый анахронизм в отношении писателя, являющего автором ряда шедевров реалистической прозы. В статье ««Художества» на правах критики» он указывал, что осознаёт свою ответственность литературного критика. См.: Литературная газета. 1939. № 2 (782). 10 янв. С. 4.

Не боялся Дерман резко выступить и против неправильной трактовки чеховского рассказа «Человек в футляре» в фильме Исидора Анненского, утверждая и доказывая, что «фильм сделан против Чехова, в разрез с Чеховым». Об этом: *Дерман А.* «Человек в футляре» на экране // Литературная газета. 1939. № 32 (811). 10 июня. С. 5.

¹¹⁵ В одном из писем Дерман писал Горнфельду, что Ардов из журнала «Крокодил» как-то сказал: «Социализм, это когда все старики будут, как Дерман». В воспоминаниях К. Г. Паустовского встречается прозвище Дермана «Соцстарик»: «Однажды в Ялте, зимним вечером, несколько писателей затеяли игру: кто не дольше как за полчаса напишет рассказ на заданное слово. Слова нарочно придумывались “гробовые”. Они могли бы привести в отчаяние человека даже с самым изворотливым воображением. Мне, например, попало слово “удой”. Слова писались на бумажках, и мы потом вытаскивали их из шляпы старого весёлого и маленького, как гном, человека, Абрама Борисовича Дермана. У Дермана было прозвище “Соцстарик” — то есть “Социалистический старик”, так как, по общему мнению, при социализме все старики должны быть такими же милыми и деятельными, как Дерман» // Паустовский Константин. Горсть крымской земли (о Владимире Луговском). URL: [https://poezosfera.ru/konstantin-paustovskij-gorst-kryms.html#:~:text=\(дата обращения: 25.09.2021\)](https://poezosfera.ru/konstantin-paustovskij-gorst-kryms.html#:~:text=(дата%20обращения%3A%2025.09.2021),).

¹¹⁶ РГАЛИ. Ф. 155. Оп. 1. Ед. хр. 299.

¹¹⁷ Там же.

Москва, 9/VI 40.

Да, участь старости — оставаться в одиночестве. Я это уже испытываю и на себе¹¹⁸.



Малеевка, 27/VI 40.

Записывал разные случаи, встречи в жизни, наблюдения и т. п., которые жалко было бы унести с собой «туда-с». Это я во время болезни надумал <...> около сотни¹¹⁹.

Москва, 19/IX 1940.

Тут у нас в писательском мире большие волнения в связи с недавно состоявшимся заседанием президиума Союза писателей в ЦК партии, где преподаны были директивы литературной полемики. Вчера по этому поводу происходило заседание при редакции Лит<ературной> газеты, продолжавшееся пять часов и ужасно утомившее меня¹²⁰.

Москва, 4/X 1940.

Пишу с превеликим трудом статью-доклад о мастерстве Чехова¹²¹.

В «Предисловии» к «Творческому портрету Чехова» Дерман очень точно замечал: «как и всякое творчество крупного масштаба, оно прежде всего не является чем-то постоянным, раз навсегда подытоженным и ограниченным. Не только каждый читатель, но и каждое поколение читателей берёт и будет брать из него то, что ему нужно, незамеченное предшественниками или ненужное им»¹²².

С точкой зрения Дермана на личность Чехова можно соглашаться, можно её отрицать, но она имеет право на существование. Автору было нелегко писать о сердце любимого писателя «недостаточно почтительно», но он не мог не быть честным и искренним. Интересные, умные и талантливые книги, статьи Абрама Борисовича, сегодня ставшие библиографической редкостью, не потеряли своей актуальности до сего дня, и мы должны помнить и ценить его вклад в развитие Чеховианы.



¹¹⁸ Там же.

¹¹⁹ Там же.

¹²⁰ Там же.

¹²¹ Там же.

¹²² Дерман А. Творческий портрет Чехова. С. 12.

ЛИТЕРАТУРА

Гладков Ф. В. Максим Горький — мой учитель. URL: https://thelibrary.ru/books/gladkov_fedor/maksim_gorkiy_moy_uchitel-read.html (дата обращения: 21.09.2021).

Горнфельд А. Епиходов и другие // Литературная газета. 1939. № 30 (809). 30 мая. С. 4.

Горнфельд А. Чехов и восьмидесятые годы // Литературная газета. 1940. № 6 (357). 30 янв. С. 2.

Горнфельд А. Чеховские финалы // Красная новь. 1939. № 8–9. С. 286–300.

Горький М. Полн. собр. соч.: В 24 т. Т. 17. Письма, август 1927 — май 1918. М.: Наука, 2014. 870 с.

Дерман А. «Художества» на правах критики // Литературная газета. 1939. № 2 (782). 10 янв. С. 4.

Дерман А. Два поколения // Литературная газета. 1940. № 6 (357). 30 янв. С. 3.

Дерман А. О мастерстве Чехова. М.: Сов. писатель, 1959. 208 с.

Дерман А. Оптимизм Чехова // Литературная газета. 1929. № 13. 15 июля. С. 2.

Дерман А. Б. Жизнь В. Г. Короленко: Для семилетней и средней школы. М.: Детгиз, 1946. 143 с.

Дерман А. Б. Как работал А. П. Чехов // *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений / Под ред. А. В. Луначарского. Т. VI. М.; Л.: Гос. изд-во, 1931. С. 7–19.

Дерман А. «Академический инцидент» (История ухода из Академии Наук В. Г. Короленко и А. П. Чехова в связи с «разъяснением» М. Горького) // По материалам архива В. Г. Короленко. Симферополь: Крымиздат, 1923. 68 с.

Дерман А. «Человек в футляре» на экране // Литературная газета. 1939. № 32 (811). 10 июня. С. 5.

Дерман А. Б. В. Г. Короленко // Русская мысль. 1915. № 12.

Дерман А. Б. Писатели из народа и В. Г. Короленко: По материалам архива В. Г. Короленко. Харьков, Киев: Книгоспілка, 1924. 180 с.

Дерман А. Б. Творческий портрет Чехова. М.: Мир, 1929. 348 с.

Домиль Валентин. «Чтобы начальству удобным быть...». URL: <https://berkovich-zametki.com/2007/Zametki/Nomer4/Domil1.htm> (дата обращения: 21.09.2021).

Зайцев В. С. Из истории советского чеховедения 1920–1940-х гг.: О двух редакциях “Творческого портрета Чехова” А. Б. Дермана». URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/iz-istorii-sovetskogo-chehovedeniya-1920-1940-h-gg-o-dvuh-redaktsiyah-tvorcheskogo-portreta-chehova-a-b-dermana/viewer> (дата обращения: 24.09.2021).

Масанов И. Ф. Чеховиана: Систематический указатель литературы о Чехове и его творчестве / Ввод. ст. и ред. А. Б. Дермана. М.: Гос. центр. кн. палата РСФСР, 1929. Т. 1. 119 с.

Немирович-Данченко Вл. И. Из прошлого. М.; Л.: Academia, 1936. 386 с.

О. Л. Книппер — М. П. Чехова. Переписка: В 2 т. Т. 2: 1928–1956. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 696 с.

Паустовский Константин. Горсть крымской земли (о Владимире Луговском). URL: [https://poezosfera.ru/konstantin-paustovskij-gorst-kryms.html#:~:text=\(дата обращения: 25.09.2021\).](https://poezosfera.ru/konstantin-paustovskij-gorst-kryms.html#:~:text=(дата%20обращения%3A%2025.09.2021).)

Переписка А. П. Чехова и О. Л. Книппер: В 3 т. / Ред. и примеч. А. Б. Дермана. Т. 1. М.: Мир, 1934.

Пушкин о литературе / ред. Н. В. Богословский. М.: Academia, 1934. 784 с.

Рагозин А. «Антоша Чехонте» // Литературная газета. 1939. № 27 (806). 15 мая. С. 3.

Роскин А. Роман и хроника // Литературная газета. 1938. № 58 (765). 20 окт. С. 3.

Соболев Ю. Чехов в гриме и Чехов без грима // Литературная газета. 1929. № 28. 28 окт. С. 4.

Чехов Ал. Письма А. П. Чехову его брата Александра Чехова / Всесоюз. б-ка им. В. И. Ленина; Подгот. текста писем к печати, вступ. ст. и ком. И. С. Ежова; Под ред. И. К. Луппола. М.: Соцэкгиз, 1939. 568 с.

Чехов Антон. Собрание сочинений: 24 книги / Под ред. А. В. Луначарского. Приложение к журналу «Огонек» за 1929 год.

Этингин Б. Книга о Чехове // Литературная газета. 1939. № 64 (843). 20 нояб. С. 5.



АКТУАЛЬНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ ЧЕХОВА



С. В. ТИХОМИРОВ

ШЕСТИДЕСЯТНИКИ: КРИТИКА КАК ФОРМА САМОРЕФЛЕКСИИ (МИР ЧЕХОВА В РУССКОЙ МЫСЛИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА)

Аннотация. В статье содержится обзор материалов, включенных в 3-й том антологии «А. П. Чехов: pro et contra» (2016) и представляющих собой собрание наиболее значимых литературоведческих статей о Чехове и его творчестве в период с 1960 по 2010 год. Автор обзора делает специальный акцент на том, как в подавляющем большинстве статей сборника отразились идеи и идеалы так называемого поколения шестидесятников, пытавшихся пробиться к подлинному Чехову во всём объёме его мировоззренческой и художественной оригинальности в активной полемике с неприемлемыми для них мыслительными стереотипами, выработанными в отечественном литературоведении в сталинскую эпоху.

Ключевые слова: идеологическая догма, ирония, коммунистический режим, либерализм, литературные связи, «отрицательная» поэтика, православная этика, сталинская эпоха, хрущевская оттепель, шестидесятники.

TIKHOMIROV, S. V.

SIXTIES: CRITICISM AS A FORM OF SELF-REFLECTION (WORLD OF CHEKHOV IN THE RUSSIAN THOUGHT OF THE SECOND HALF OF THE TWENTIETH — EARLY XXI CENTURY)

Abstract. The article provides an overview of materials included in 3 of the anthology *A. P. Chekhov: Pro et Contra* (2016) and representing the meeting of the most significant literary articles about Chekhov and his work in the period from 1960 to 2010. The author makes a special emphasis on how the ideas and ideals of the so-called generation of the sixties reflected in the overwhelming majority of the articles of the collection, which were trying to break through to a genuine Chekhov in the entire volume of its ideological and artistic originality in active controversy with unacceptable thinking stereotypes for them developed in domestic literary in the Stalin era.

Keywords: ideological dogma, irony, communist regime, liberalism, literary ties, “negative” poetics, Orthodox ethics, Stalinist epoch, Khrushchev thaw, sixties.

Материалом для данного обзора послужили публикации третьего тома антологии «А. П. Чехов: pro et contra»¹. Они представляют собой сложную мозаику разнохарактерных суждений, мнений, высказываний о Чехове и его творчестве, относящихся ко второй половине XX и началу XXI века, или, как более конкретно определяет хронологические рамки составитель антологии И. Н. Сухих, — с 1960 по 2010 год. Такая жёсткая временная привязка объясняется прежде всего фактором «биографического» порядка: 1960 — год столетия Чехова, 2010 — соответственно — его 150-летия.

Но дело не только в этом: рубеж 1950-х — 60-х годов — разгар «хрущёвской оттепели» — время крутого перелома в истории страны, пусть робко и неуверенно, но всё же освобождающейся от прежних мыслительных стереотипов и как раз в этот период более или менее активно начинающей переосмыслять — в лице нового молодого поколения гуманитариев, которых очень скоро назовут шестидесятниками, — «советский стандарт» понимания-истолкования русского классического наследия, чеховского в том числе. Следующий период, отражённый в антологии, — время так называемого «застоя», приблизительно с середины 1960-х по середину 1980-х, когда шестидесятнические надежды на обновление стали стремительно и неуклонно угасать, но проклюнувшиеся в «хрущёвскую оттепель» новые свежие ростки, как ни странно, не умерли и — по крайней мере, в гуманитарной сфере — подпольно, подспудно продолжали существовать, расти, развиваться и в ряде случаев дали совершенно замечательные плоды, и уж что-что, а чеховедение в этот период преуспело безусловно — достаточно назвать (на что во вступительной статье к антологии специально указывается) знаменитый чеховский тридцатитомник 1974–1983 годов с его великолепным и по широте охвата, и по трезвой объективности комментаторским аппаратом. А далее — период постсоветский, начавшийся во второй половине 1980-х. Казалось бы, шестидесятники могли быть удовлетворены: их когда-то несбывшиеся надежды получили мощную реализацию в головокружительном угаре «перестроечной» свободы, и они действительно с радостью откликнулись на неё — теперь о Чехове можно было писать «всю правду», без каких-либо замалчиваний и купюр. Но почти сразу же пришли новые сложности, и совсем не с той стороны, откуда их ожидали. Свобода мнений неизбежно предполагала выбор в отношении дальнейшего исторического пути страны, а также выбор того, на что, на какие ценности, для успешного продвижения в будущее, следует опираться в её досоветском прошлом: на «буржуазную» экономику с присущим ей идеалом мирно-стабильного «буржуазного» житья-бытья, или

¹ А. П. Чехов: pro et contra: Антология. Т. 3. Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX–XXI веков (1960–2010) / Сост., вступ. статья, коммент. И. Н. Сухих. СПб.: РХГА, 2016. 880 с.

принципиально «не-буржуазную», анархическую в широком смысле слова, антигосударственную линию мысли, причём не обязательно на марксистской подкладке, или на политические и культурные образцы высокого русского консерватизма, шире — традиционалистских ценностей вообще, необходимо включающих компонент освящённой вековым преданием религиозности? А Чехов — где он и с кем он? Со сторонниками первого, второго или третьего выбора? Или он сам по себе? Или со всеми понемножку? Верит он в Бога или не верит, значима для него религиозная система ценностей или не очень, или не значима вовсе и путь его поиска пролегает совсем в иной сфере?

Разумеется, панорама представленных в сборнике мнений о Чехове, высказанных за последние пятьдесят лет, при всей её обширности (том — огромный, более 800 страниц) не полна. Объять необъятное, как известно, нельзя. И принцип отбора в данном случае был, как мы поняли, следующим — поместить в антологию наиболее значимые, или наиболее характерные, или наиболее оригинальные чеховедческие тексты, публицистические, эссеистические или строго литературоведческие (последних в антологии — большинство), принадлежащие авторам, чей не только творческий, но и жизненный путь уже завершён. Этим же обстоятельством объясняется и то, почему в сборнике есть два «чеховских» стихотворения Юрия Левитанского, как бы обрамляющих все включённые в него прозаические тексты (одним — «Элегия» — сборник начинается, другим — «Ялтинский домик» — заканчивается), и нет ни одного «чеховского» стихотворения, например, Александра Кушнера. Жаль, конечно, но принцип есть принцип. В то же время — и как раз благодаря последовательному проведению этого принципа — данная антология стала своего рода данью памяти тем, кто так или иначе, в той или иной ипостаси работал на чеховедческой ниве, — учитывая, что жизненный путь едва ли не половины авторов сборника оборвался относительно недавно.

Из всех, так сказать, полноценных авторов-участников антологии (реплики и речи отвечающих на юбилейные анкеты мы не включаем в наш обзор) подавляющее большинство составляют именно шестидесятники, причем шестидесятники не только по возрасту, но и по духу. И есть нечто, что при всей разнице подходов к Чехову сущностно их единит. Их образ Чехова — пусть он был у каждого свой — с самого начала целенаправленно противостоял тому его одиозно-советскому образу, который, по преимуществу через книги В. В. Ермилова, навязывался сталинской пропагандой, упрямо требовавшей соединить идеал бескомпромиссного преобразования мира в духе коммунизма с патриотическим преклонением перед гениями русской литературной классики, и не только противостоял, но и, может быть, даже независимо от их воли, выстраивался как не просто *другой*, но как ему контрастный, отчетливо противоположный.

Уже в 1960 году Л. А. Малюгин, шестидесятник не по возрасту, но по духу точно, в статье «Продолжение спора» смело атакует ермиловскую версию Чехова, ссылаясь как на своих единомышленников на З. С. Паперного и В. Я. Лакшина. Если у Ермилова Чехов, едва ли не предчувствующий коммунистическое будущее, изо всех сил обличает вялость, пошлость, бездеятельность русского человека, интеллигента — в частности, исходя из этой логики, чеховские пьесы расцениваются как комедии сатирически-обличительного типа, то для Малюгина Чехов не стоит над своими героями как грозный судья, он одновременно и над и не над, в его авторской позиции есть элемент сочувствия к ним, он — соучастник их жизни, погружённый в их проблемы, а проблемы эти — общечеловеческого характера, и потому чеховские пьесы — не издевательски-сатирические, а «чудесные лирические» комедии, и «лирические» здесь, по контексту, следует понимать как поэтически-одухотворенные, и коль скоро в такой атмосфере живут чеховские герои, то они уж никак не однозначные «пошляки».

К. Чуковский («О Чехове», 1967) извлекает *хорошего, нашего* Чехова из-под завалов бесчисленных критических суждений, высказанных его современниками, либо без всяких на то оснований отрицавшими в нем наличие учительной, проповеднической струи (их первая глобальная ошибка — по Чуковскому), либо столь же безосновательно объявлявшими его исключительно только «певцом безнадежной тоски» (их вторая глобальная ошибка). Такой образ Чехова, надо признать, немногим отличается от его советского иконописного лика, и уж один к одному отвечают ермиловской стилистике такие, к примеру, фразы Чуковского, как: «В “Ионыче” Чехов буквально кричит о ненависти к этим людям, к создавшей их социальной среде»; или: «Новый советский читатель даже не подозревает о том, что Чехову приходилось работать в таком окружении врагов». Но в то же самое время в писаниях Чуковского легко различимы и «оттепельные» интонации — словно в трескучий идеологический барабанный бой вдруг вторгаются нежные, трогательные, берущие за душу звуки скрипки. Так, в заслугу Чехову вменяется то, что, сопоставляя друг с другом своих героев или сравнивая противоборствующие друг другу свойства-качества их душевных организмов, он ни в том, ни в другом случае не склонен к жёсткому отделению козлиц от агнцев, а, напротив, с раздумчивой и вместе с тем мягкой трезвостью стремится к «уравновешиванию плюсов и минусов»; что его сила, оказывается, — «в изображении острых и притом неразрешимых конфликтов» (главная смысловая нагрузка лежит тут, конечно же, на слове «неразрешимых»); что он способен испытывать жалость, «жалость врача к пациенту», даже к малосимпатичным своим персонажам, что его вообще отличает «безмерная снисходительность <...> к усталым, пассивным и

неможным людям». Наконец, как на факт чрезвычайной значимости Чуковский указывает на то, что Чехов был «изумительным стилистом», то есть что он Художник с большой буквы, создавший свой особый, уникальный художественный мир с неповторимым «языком образов», который, по Чуковскому, опять таки оказался решительно недоступен дореволюционным критикам, не сумевшим ни почувствовать его красоту, ни разгадать содержащееся в нем скрытое (как бы растворённое в самом чеховском стиле, в самой его художественности) «послание».

Подобно Чуковскому, практически все чеховеды-шестидесятники видят в Чехове прежде всего замечательного художника, по своей стилевой манере довольно резко отличающегося от всех других русских классиков. Если прижизненная чеховская критика зачастую усматривала в этом его недостаток, то чеховедческая мысль 1960-х — 70-х, наоборот, — первостепенное по важности достоинство. Таким образом, можно сказать, что борьба велась на два фронта — с современной Чехову критикой, глухой к его художественным новациям и необоснованно приписывавшей ему сильный уклон в пессимизм и меланхолию (тут полное совпадение с безапелляционно-категоричным в отношении этой критики Чуковским, а также — с К. Паустовским, с такой же безапелляционностью утверждавшим в своих «Заметках на папиросной коробке» (1960): «Сейчас разговор о чеховской тоске, хмурости и серых людях может вызвать только улыбку»), и с не менее, если не более оболгавшей Чехова критикой сталинской эпохи, вовсе не собиравшейся сдавать свои позиции под натиском «оттепельных» веяний и, при незначительной «косметической» трансформации, отстаивавшей своего бодро-оптимистического и скрыто-коммунистического Чехова вплоть до начала 1980-х годов.

Описывая чеховское художественное «послание», З. С. Паперный («Сюжет должен быть нов...», 1976) настаивает на том, что повествовательная ткань у Чехова нежна и тонка, грубым анализом (подразумевается — как у Ермилова и ему подобных) её не возьмешь, только искромсаешь, что традиционный твёрдый сюжет у него уходит вглубь, множится в отражающих его микросюжетах, растворяется в подтекстах и что за счёт этого значительно возрастает роль «образно-символического плана» и, параллельно этому, авторское внимание по преимуществу перемещается на движение-изменение «души» героя. Невозможно не заметить, что литературоведу, что называется, чисто по-человечески — исходя из его собственных душевных симпатий и предрасположенностей, — из всех героев Чехова наиболее близки те, кто, воспользуемся его определением, испытывает «тоску по развитию» и живёт «ожиданием новых форм жизни, быта, любви...» Неправильно было бы счесть это суждение реверансом, в ту пору почти неизбежным, по адресу официально-оптимистического

Чехова, — слишком оно для этого, да простится нам высокопарное слово, духоподъемно. Нет, здесь сказалось, на наш взгляд, нечто глубоко личное, хотя сказалось, скорее всего, невольно: автор-литературовед писал о Чехове, а автор-человек — нечаянно написал о себе. Может быть, с нашей стороны это и домысел, но какое-то внутреннее чутьё, с которым никак не получается не считаться, подсказывает нам, что чеховские герои в истолковании Паперного ждут, по существу, того же, чего шестидесятники ждали в начале «хрущёвской оттепели», когда неопределённо и счастливо мечтали о свободе, *настоящей* свободе, будь то в форме «социализма с человеческим лицом» или в какой-нибудь другой, но непременно «человеческой», в смысле — человеколюбивой, человеческой форме; да, не дождалось, но и в «застойные» 1970-е эта мечта о свободе, пусть и недостижимой, всё же, как некий важный ориентир (говоря по-чеховски — ориентир «настоящей правды») продолжала греть их сердца.

На свой лад развивая высказанную в статье Паперного мысль о том, что многогеройность чеховских повестей и драм свидетельствует об их потенциально *романном* содержании (ещё один щелчок по лбу критиков чеховской поры, упрекавших писателя в неспособности написать роман), М. П. Громов («Город N», 1989; в основе статьи — текст, написанный в начале 1970-х) литературоведчески воссоздаёт некий обобщённый чеховский город, населённый таким огромным, почти не поддающимся подсчёту количеством персонажей с чёткими «признаками сословия, ведомства, класса, среды», то с повторяющимися, сходными чертами, хотя и непредсказуемо варьируемыми от персонажа к персонажу, то с резко выступающей индивидуальной нюансировкой, — что сам собой напрашивается вывод: созданный в чеховских рассказах, повестях, драмах грандиозный образ России конца XIX века в содержательном отношении заведомо превосходит любой роман, который мог бы быть написан об этой эпохе, — да таковой, вообще говоря, и не нужен, ибо он, по существу, уже написан Чеховым.

Что же касается отмеченного Паперным «образно-символического плана» чеховских произведений, то о нём ещё в 1964 году писал Б. А. Ларин в «стилистическом этюде» ««Чайка» Чехова». С явным желанием писать о Чехове легко и свободно и так, как он действительно этого заслуживает, Ларин — едва ли не впервые так смело — обращается к многообразно проявляющимся символическим пластам чеховской «Чайки», а также — опять-таки едва ли не впервые — к богатству её литературных связей, то есть к тому, что гораздо позднее будет именоваться изысканным модным словечком «интертекстуальность». Интертекстуальные связи «Чайки» — тема, которая будет разрабатываться чеховедами не одно десятилетие и до сих пор не может считаться исчерпанной, чему

свидетельство — статья Н. И. Ищук-Фадеевой «Пейзаж с водой у Мопассана и Чехова» (2010), исследующая давно уже замеченные, но никогда прежде с такой обстоятельностью не анализировавшиеся многослойные мопассановские подтексты чеховской комедии.

Свою лепту в постижение глубинного символизма чеховской драматургии в начале 1980-х вносит Б. И. Зингерман, рассматривая в статье «Столица и усадьба» (1982) образ «старинной усадьбы, парка, дома с садом», — образ с мощной символической зарядкой, воплощающий, по мысли исследователя, ни больше ни меньше как «мечту Чехова о всемирной гармонии». Одновременно «диалектически» мыслящий Чехов актуализирует другую, столь же значимую для всего его творчества, ценность — «духовную независимость» человеческой личности, немислимую без «свободы передвижения в пространстве», откуда проистекает его живое сочувствие к таким героям, как Треплев или дядя Ваня, для которых та же самая «поэтическая усадьба» оборачивается замкнутым пространством, пресекающим импульсы их «томительного свободолюбия». «Чехов, — по словам Зингермана, — писал о застойных, давящих формах русской жизни, которые исчерпали себя, стали тесными, и о людях, которые жаждут простора, свежего дуновения, движения...» И что же, нам опять кажется, что и здесь перед нами — невольная самохарактеристика шестидесятника, томящегося в тягостных для него семидесятых и выбирающего для себя Чехова и его героев как своего рода собратьев по несчастью и по устремлениям неудовлетворённой души.

С типично шестидесятническим задором В. Н. Турбин («К феноменологии литературных и риторических жанров в творчестве А. П. Чехова», 1973) нащупывает в Чехове фигуру, противостоящую всей дочеховской литературной традиции, опираясь в своих построениях, как нетрудно догадаться, на предложенные М. М. Бахтиным две радикальные историко-культурные антитезы: 1) застывшего в своей мертвенности «эпоса» и вечно живого и вечно обновляющегося «романа» и 2) незыблемо-иерархичной «официальной культуры» и взрывающего всякую иерархию бесшабашно-весёлого «карнавала». В преломлении к Чехову бахтинские антитезы под пером Турбина обретают следующий вид: с одной стороны, мы имеем дело с некой устойчивой системой литературных и риторических жанров, с другой — настойчивое и вполне сознательное размывание этой системы Чеховым, органически не приемлющим ничего «линейного», «жанрово застывшего», «типичного», «футлярного» и, в силу этого своего писательского и человеческого качества, неизменно иронизирующим над любой прописной «басенной» моралью. Иными словами, Чехов — это «карнавал» и только «карнавал»: он ничего не утверждает, а лишь выворачивает наизнанку прописные истины, выявляя их пустоту.

Пожалуй, никто до такого заострения не доводил присущие Чехову антипроповеднические интенции и установки, — за исключением разве что А. П. Чудакова, который, придерживаясь совсем иной, нежели у Турбина, логики и цепочки доказательств, но тоже, надо полагать, не без влияния Бахтина, кумира многих и многих шестидесятников-гуманитариев, пришёл к выводу, вылившемуся в ёмкую формулу: «Догматично у Чехова только одно — осуждение догматичности».

Со своей стороны, И. А. Гурвич в статье «Чехов: от поэтики к эстетике» (опубликованная в 1997 году, статья отражает позицию Гурвича, выработанную как минимум двумя десятилетиями раньше) полагает, что если поэтика Чехова и может быть интерпретирована в подобном — чисто «отрицательном» — ключе, то чеховская «эстетика», понятие более объемное и широкое, сопротивляется тому, чтобы к этой «отрицательности» свести весь художественный мир Чехова: пусть «объективная», когда автор никак не вмешивается в повествование, манера Чехова исключает прямые авторские суждения (точка зрения Чудакова), она, тем не менее, не отменяет «косвенных способов снижения и возвышения персонажа», непосредственно исходящих от авторской позиции и не позволяющих оценить её как нейтрально-отстранённую.

Но при всех такого рода корректировках и при всём разнообразии мнений относительно существа чеховской «отрицательной» поэтики, в чеховедении 1960-х — 80-х годов господствует убеждение, что позиция Чехова-художника и накрепко, до неразличимости, спаянная с ней позиция Чехова-мыслителя, — позиция, состоящая в том, что автор, сталкиваясь с пёстрой и запутанной противоречивостью существования, вместо ожидаемой однозначно-внятной её оценки, как правило, недоуменно пожимает плечами и, будучи поневоле втягиваемым в различные споры своего времени, не намерен ставить ни в одном из них своей завершающей жирной точки, — что позиция эта несколько не хуже, не «ниже» откровенно-проповеднических позиций, например, Льва Толстого и Достоевского, она равноправно сосуществует с ними в русской культуре конца XIX века, а ко второй половине XX-го начинает даже обнаруживать свои преимущества перед ними.

Об одном из таких преимуществ, вслед за Чудаковым и ссылаясь на него, пишет И. П. Видуэцкая («Способы создания иллюзии реальности в прозе зрелого Чехова», 1974): «Отсутствие “правды в кармане” в значительной мере обусловило преобладание в чеховском стиле показа над рассказом и доказательством, что и позволило <...> создать впечатление самостоятельно текущей жизни». Смысл этого высказывания тот, что всякая «проповедь» предполагает жёсткую систему координат, которая, при наложении на непрерывно меняющуюся сложность жизни если и не отменяет её до конца, то уж во всяком случае скрадывает её и, следовательно, упрощает,

примитивизирует, а при отсутствии такой системы координат жизнь, не насилуемая ею, получает возможность развернуться во всей своей «неотобранной» многоцветности, что, собственно, и фиксирует в своём творчестве Чехов, последовательно дистанцировавшийся от всех готовых идеологических доктрин. Через два десятилетия мысли Видуэцкой вторит Я. С. Билинкис («О чеховском подтексте», 1993), провозглашающий, что с Чеховым в наш мир пришло «новое измерение мира», что «в искусстве совершался тут поворот», вполне сопоставимый «с психоанализом в естествознании и медицине», суть же поворота — в открытии Чеховым «свободной неопределённости», смысл которой заключается прежде всего в том, что отныне литература получила право на сознательный отказ от прежде ей свойственных, но по своей природе совершенно ей чуждых, «учительных» функций.

Представлены в третьем томе антологии и мнения о Чехове русских эмигрантов разных поколений, чей образ Чехова похож и не похож на тот его образ, который создавался жившими и творившими в Советской России их современниками.

Г. Газданов (эмигрант с 1920 г.) в очерке, написанном к 60-летию со дня смерти писателя («О Чехове», 1964), сопоставляя Чехова с такими «титанами», как Толстой и Достоевский, утверждает, что Чехов, хотя в нём «нет ничего титанического», не меньше, чем они, ощущает безысходный трагизм бытия и не менее страстно, чем они, протестует против него, равно как и против несправедливости современного государства и традиционной морали, однако если и у того, и у другого «титана» всё же есть какие-то «проблески», «иллюзии», «надежды» на то, что «это может быть когда-то изменено к лучшему», то Чехову подобные обольщения абсолютно чужды. «В смысле полнейшей безотрадности, полнейшего отсутствия надежд и иллюзий — с Чеховым <...> нельзя сравнить никого», — пишет Газданов, почти дословно повторяя Льва Шестова.

Ф. Горенштейн (эмигрант с 1980 г.) в «субъективных заметках» «Мой Чехов осени и зимы 1968 года» (впервые опубликованы в эмигрантской прессе в 1980 г.) тоже сравнивает Чехова с Толстым и Достоевским, именуя последних «великими догматиками» и «Дон-Кихотами российской прозы», спасающимися от «истины», чтобы сохранить «счастье», Чехов же — совсем напротив — её Гамлет, отбросивший все иллюзии, включая иллюзию «надуманного евангелического мира», столь дорогую сердцам как Достоевского, так и Толстого, ибо, подобно Гамлету, очень рано сумел понять совсем не утешительную, предельно пессимистическую истину жизни, что «быть и не быть одинаково нелепо».

Н. И. Ульянов (эмигрант с середины 1940-х гг.) в статье с парадоксальным названием «Мистицизм Чехова» (1970) также отлучает Чехова от христианской религии, полагая, что она не имеет

никакого отношения к его личной внутренней «религиозности», к его «мистицизму», корнящемуся где-то в сферах, близких видениям Коврина из «Чёрного монаха» и откровениям треплевской пьесы о мировой душе, — видениям и откровениям, подчёркивает Ульянов, обнажающим не утешительно-благостную сущностную первооснову мироздания, а «ужас бытия, не поддающегося осмыслению». И это-то чеховский «мистицизм» ценится им больше всего, в заслугу Чехову ставится то, что он, «беспощадный искатель истины», был способен «не останавливаться перед тем, чтобы из уютного домика верующего открыть дверь прямо в мировой холод».

Вероятность того, что Ульянов знал тексты Газданова и Горенштейна, а Горенштейн — текст Газданова, не то чтобы мала, она близка к нулю. В чем же тогда причина практически полного единомыслия трёх эмигрантов? И ведь не объяснишь его тем, что все трое прочли, предположим, философическое эссе Шестова «Творчество из ничего», прониклись им и создали собственные вариации на шестовскую тему. Ну, даже если допустить, что прочли (хотя и это, между прочим, совсем не факт), что с того? — всё равно же нужно будет искать объяснение, почему *настолько* прониклись. Думается, настоящие причины этой нечаянной общности во взглядах лежат значительно глубже, простым ключиком такая дверца не отпирается. Но вот какое в этой связи соображение сразу приходит на ум: пример данного странного единомыслия с очевидностью показывает, что сопровождавшая Чехова при жизни формула «певец тоски и безнадежности», формула, голословно опровергнутая сталинским и, казалось бы, отнюдь не голословно, а очень даже доказательно «оттепельным» и «постоттепельным» отечественным чеховедением, — что эта формула применительно к Чехову и созданному им образу мира не так уж несправедлива, во всяком случае — далеко не беспочвенна. В отечественном чеховедении отсутствие в мире Чехова догматических смыслов компенсировалось идеей о том, что смысл у Чехова — причём, как предполагалось, смысл бесконечно более богатый, чем смысл догмы, — рассредоточен в самой изображаемой им живой действительности, отторгающей от себя любую сетку прямолинейных идеологических координат, смысл не исчезал, он лишь менял форму своего существования. Согласно же Газданову, Горенштейну и Ульянову, сама эта «живая действительность» оказывается у Чехова даже при неглубоком взгляде на неё — проблематической, неустойчивой, зыбкой, а при более пронизательном — гибельной и страшной, и в таком своём качестве она, конечно, ничуть не более утешительна и спасительна, чем какая бы то ни было идеологическая догма.

Эта разница в подходах отчетливо выявляется при сопоставлении двух чеховедческих штудий разных лет — «О художественном языке Чехова» (1988) Ю. К. Щеглова (эмигрант с 1979 г.) и «О внутренней иронии в рассказах и повестях Чехова» (1969) Э. А. Полоцкой.

Ю. К. Щеглов не только читал Шестова, он цитирует его на первой же странице, заявляя, что свою исследовательскую задачу видит в том, чтобы на примере описания чеховских «текстовых и языковых стратегий» подтвердить справедливость провокативного афоризма Шестова: «Чехов — убийца человеческих надежд». Угрожающий характер этого афоризма исследователя нисколько не смущает. То, что у Шестова было сказано с откровенным и, похоже, намеренным эмоциональным перехлёстом, автор статьи, приверженец точного научного знания, излагает и объясняет без всякого эмоционального трепета: «художественная тактика» Чехова предполагает «выхолащивание различных видов человеческой интенциональности», «систематический подрыв и развенчание всех <...> претензий человека на самоутверждение». Человек у Чехова «воображает себя самостоятельным агентом, думает, что чего-то достигает и куда-то движется, но в действительности пребывает на одном месте». Чеховский герой живёт в иллюзии, что он живёт. Один из способов поддержания такой иллюзии — «стереотипизированная» речь, переполненная штампами, готовыми выражениями, содержательно «пустыми» словами, но необходимая герою для того, чтобы он мог «загородиться» ею от «бессмысленной и раздражающей действительности». Вот оно — «бессмысленной и раздражающей»! И впрямь всё в точности по Шестову: жизнь — бессмысленна, Чехов знает об этом, а его герои, желающие во что бы то ни стало избежать этого страшного для них знания, прячутся от него в раковины своих иллюзий.

Предмет исследовательского интереса Э. А. Полоцкой, по сути, тот же, что у Щеглова, — постоянно воспроизводимая в текстах Чехова ситуация несоответствия между планами, надеждами, устремлениями героев и тем, что в ответ на это им предлагает жизнь, судьба, всякий раз упорно опровергающая их планы и надежды. Это явление исследовательница описывает, используя понятие «иронии» как эстетической и философской категории. Однако, с её точки зрения, не автор умышленно помещает героя в эту мучительную для него ситуацию (ср. у Шестова: «Он постоянно точно в засаде сидит, высматривая и подстерегая человеческие надежды»), не автор «иронизирует» над ним, а сама жизнь, само её устройство, автор же лишь констатирует факт этой иронической «усмешки» жизни над героем. Но констатация в чеховском её варианте не равна безразличию: именно потому, что автор с присущей ему трезвостью удостоверяет факт неотменимости «усмешки» всевластной судьбы, он обволакивает-охватывает своего теряющегося перед сложностями жизни героя «сочувствием» и «жалостью» к нему. Да, описываемый у Полоцкой феномен тот же, что у Шестова и Щеглова, но способ описания, как видим, совсем другой. Показательно также, что чеховскую «иронию судьбы» она считает куда более мягкой,

чем «трагическая» ирония, свойственная античным трагедиям рока, или безвыходно «пессимистическая» ирония Мопассана: у Чехова — не всё так безысходно, ибо он, несмотря ни на что, верит «в поступательный ход человеческой истории», в конечную «победу добрых начал жизни», и пусть эта вера не всегда у него выражается явно — она разлита во всё его творчестве как некий «незримый поэтический фактор». Что это — опять невольная самохарактеристика шестидесятника, вопреки всему живущего надеждами на лучшее будущее, ощущаемое как нечто возвышенное и «поэтическое», надеждами, с которыми уже распростился уехавший из Советского Союза Щеглов — шестидесятник, преодолевший своё шестидесятничество? Может быть, и так. Но с другой стороны — разве, по крайней мере, поздний Чехов так уж был лишён подобных, да, розовых, да, неопределённых, но таких окрыляющих, при всей своей неопределённости, надежд и упований?

Бурные девяностые привнесли новую краску в сложную палитру чеховского «послания» — к вящей радости одних и искреннему недоумению других на первое место выдвинулась проблема «Чехов и религия».

Довольно обобщённо, но с явной оглядкой на происходящее в общественном сознании, когда интерес к полузапретным прежде темам религии, мистики, мифологической фантастики и т. п. ширится с каждым днём, — о чеховском обращении к этим темам пишет М. Л. Семанова («Современное и вечное: легендарные сюжеты и образы в произведениях Чехова», 1990). Главный её тезис, что Чехов во всё объёме своей личности ускользнул бы от нас, если бы мы по-прежнему продолжали игнорировать его прекрасное знание «церковных обрядов» и тот факт, что его письма и сочинения пестрят цитатами из обоих Заветов. Впрочем, никакой сколько-нибудь сознательной ориентации писателя на религиозную систему ценностей исследовательница в этом не усматривает: по её мнению, три чеховских художественных текста, в наибольшей мере отвечающие «легендарно-фантастической» тематике — «Чёрный монах», «Студент» и «Рассказ старшего садовника», — свидетельствуют лишь о том, что Чехов, всегда напряжённо искавший «высокий смысл жизни», допускал, что какие-то его «элементы» могут быть обнаружены и на этих путях.

Как ни странно, приблизительно такую же точку зрения на отношение Чехова к религии вообще и русской православной традиции в частности — то есть что оно, мол, достаточно прохладное — высказывает А. Солженицын в своих заметках «Окунаясь в Чехова», опубликованных в «Новом мире» в 1998 году, хотя и с принципиально иных исходных позиций. Если Семанова о чеховской больше «культурной», нежели личностной заинтересованности в вопросах религиозного порядка пишет, скорее, в тоне нейтрально-констатирующем, то Солженицын —

в тоне снисходительного сожаления. Дух неопределённо-радужного либерализма шестидесятников, сопротивляющихся властному государственно-диктаторскому диктату, ему не близок. Вернее — так: близок лишь до тех пор, пока под враждебной человеку государственностью подразумевается «безбожный» коммунистический режим, а вот если речь идёт о крепком, стабильном, проникнутом общим религиозно-патриотическим духом Государстве Российском, в котором родился, жил и творил Чехов, то уж тут Солженицыну с либералами совсем не по пути, поскольку, в его понимании, именно они, либералы, были силой, всяческими способами расшатывавшей эту стабильность, что и привело в конце концов к революционному взрыву 1917 года. С такой-то позиции, весьма близкой, если не прямо тождественной позиции Достоевского как автора «Дневника писателя», да и суворинского «Нового времени» с его последовательным антилиберализмом, Солженицын и смотрит на Чехова и открывает в нём во многом, увы, типичного русского интеллигента-либерала, не шибко патриотичного (исконно-народных, почвенных словечек у Чехова «шаром покати»), противоречивого в своём отношении к вере и православному укладу в целом (судя по «Святою ночью», Чехов «тянется» к церковной службе, но вот «с силой ли веры» — точно сказать нельзя), видящего — на то он и либерал — слишком много «негатива» в русском быте и образе жизни и не без удовольствия выписывающего их «уродства» (что в «Палате № 6»), что в «Мужиках», что в «Архиерее»).

Любопытно отметить, что, в отличие от других авторов антологии, в большинстве своём взвешивающих на Чехова снизу вверх (в чём, вообще говоря, едва ли есть что-то зазорное: как-никак Чехов фигура, утвердившаяся не только в русской, но и в мировой культуре как очень значительная величина), Солженицын смотрит на него как на «равного», как крупный писатель на другого крупного писателя. То, что Чехов талантлив, и талантлив чрезвычайно, под сомнение не ставится, но он не «бог» в литературном мире и, значит, открыт для критики во всех отношениях, — вплоть до того, что у него можно отыскивать стилистические огрехи и не зачислять автоматически все используемые им приёмы по разряду бесспорно удачных находок. К примеру, Солженицыну несколько не нравится, что природа у Чехова то и дело показывается «через человеческий быт и понятие», а между тем это один из характернейших приёмов Чехова-стилиста, в котором многие чеховеды-шестидесятники, не допускающие мысли, что на Чехова можно смотреть как-то иначе, чем снизу вверх, склонны обнаруживать целое философское откровение о единстве мира человека и мира природы, провидческую озабоченность писателя экологическими проблемами будущего века и т. п. Будем справедливы, в данном случае не так уж легко ответить на вопрос, кто тут прав и кто заблуждается: Солженицын ли оказался непробиваемо глух к смыслоносным залежам чеховского стилистического приёма, или же не в меру

расфантазировавшиеся чеховеды из крохотной стилистической мухи безо всяких на то оснований вырастили гигантского философического слона.

Кроме Солженицына, есть в антологии ещё только одна персоналия, пред Чеховым не благоговейная и позволяющая себе весьма едкую критику созданного им образа мира. Это — Анна Ахматова, чья позиция «против» Чехова озвучена в статье Л. В. Лосева (эмигрант с 1979 г.) «Нелюбовь Ахматовой к Чехову» (2002). (Заметим в скобках, что без этих двух «античеховистов» сборник, само название которого — «за и против» — предполагает набор альтернативных мнений об одном и том же предмете, грозил бы, вопреки названию, превратиться в сплошную апологию Чехова, поскольку остальные его участники — а их более тридцати! — все однозначно и безоговорочно «за».) Свою статью Лосев, сам ни в малой мере не разделяющий нелюбви Ахматовой к «чеховщине», строит как парадокс: несмотря на её постоянные упреки по адресу Чехова, в чём-то похожие на солженицынские (Чехов упорно перекашивает в сторону «негатива», покрывая всё им изображаемое «какой-то ужасной тinou», в то время как в реальной русской провинции «такого общества и таких опустошённых людей, как описывает Чехов», никогда не было), как поэт Ахматова многими стиливыми чертами свой лирики, в том числе характерно и опознаваемо «ахматовскими», «очень близка художественной манере Чехова».

Совсем другое, чем у Солженицына, решение проблемы «Чехов и религия» предлагается в статье Н. М. Зоркой «Чехов и “серебряный век”: некоторые оппозиции» (1996). Хотя исходная идеолого-мировоззренческая платформа у Зоркой и Солженицына, по всем приметам, общая — православная вера в её традиционном изводе как главный критерий оценки любого жизненного явления, разница между ними заключается в том, что если второй сомневается в том, что сам Чехов таковой верой обладал, то первая абсолютно убеждена, что Чехов не только обладал ею, но и черпал в ней силу для реагирования на «вызовы» своего времени, всё настойчивей устремляющегося прочь от этого универсального ориентира. В статье выделяются три «вызова», на которые вооруженный критерием исконно православной этики Чехов реагирует с необходимой сдержанностью: 1) смутный русский капитализм, взошедший на дрожжах общеевропейской «научно-технической революции», 2) рискованные обольщения первой русской «сексуальной революции» 1900-х — 1910-х годов и 3) не менее смутные и не менее рискованные обольщения русского «духовного хлыстовства», вызванные к жизни беспорядочными квазирелигиозными поисками интеллигенции «серебряного века»... Трудно удержаться от чувства, что, описывая «искушения» столетней давности, которым с рыцарской смелостью противостоял Чехов, Зоркая держит в уме во многих отношениях

очень на них похожие «искушения» другой, своей собственной, эпохи начала 1990-х годов, и в попытке осмыслить происходящее обращается к Чехову как к непререкаемому авторитету, способному, в силу своего «исключительного ума» и «глубочайшей христианской укоренённости», дать единственно правильные разъяснения.

В каком-то смысле с тем же религиозно-ориентированным Чеховым, хотя и без нарочитого педалирования этой темы, мы встречаемся и в обширном литературоведческом эссе Е. Г. Эткинда (эмигрант с 1974 г.) «А. П. Чехов» (1995). Резко заостряя одну из любимейших мыслей чеховедов-шестидесятников — о сложности и противоречивости едва ли не каждого чеховского героя, неизменно ускользающего от однозначной оценочной мерки, Эткинд эту сложность и противоречивость готов усмотреть даже в таких малосимпатичных персонажах, как Ольга Ивановна и Рябовский из «Попрыгуньи» или Лаевский из «Дуэли», в «речах» которого, по словам исследователя, если отнестись к ним всерьёз, мы можем «обнаружить глубины». Способность Ольги Ивановны и Лаевского к совестному покаянию высвечивает их несводимость к той «социальной маске», которую они сами так часто надевают на себя, и в итоге и в той, и в другом открывается «поэтический человек», определяемый, что примечательно, как «человек, который стоит лицом к лицу с Вечностью». Вряд ли мы будем далеки от истины, если скажем, что речь у Эткинда идёт не о какой-то абстрактной, условной, отвлечённой, а о самой что ни на есть конкретной *божественной* Вечности, — недаром же это слово (как, кстати сказать, и слово «Бог») он везде пишет с большой буквы.

Однако в чеховедческом сообществе оказалось немало и тех, кому образ религиозно-ориентированного Чехова показался, мягко говоря, неубедительным, а сказать поглубже — просто-напросто надуманным и, следовательно, фальшивым. Пожалуй, ярче всех на эту тему высказались В. Я. Лакшин и А. П. Чудаков.

В. Я. Лакшин в статье, отнюдь не случайно названной «О “символе веры” Чехова» (1990), утверждает, что Чехов — фигура эпохальная, весь масштаб которой мы можем оценить только сегодня, в наши дни. На исходе XIX века его уж волновали проблемы экологии, но гораздо больше его тревожила проблема «эрозии» — порчи, угасания — души человека, вынужденного жить в мире, из которого практически полностью изъято всё человеческое. Характерный пример — «Палата № 6», где, в частности, ставится такой актуальный для XX века — века тоталитарных режимов — вопрос: «Возможно ли сохранение внутренней свободы при грубом внешнем гнёте, или под властью насилия прекращается всякий рост духовности?» Завещал Чехов XX веку и такую мысль: «Будничный трагизм личности, состоящей в тяжбе со временем, может быть преодолен лишь её стоическим действием», — мысль, как в зерне, уже содержащую, по мнению

Лакшина, ту «философию экзистенциального долга», которая позднее воодушевляла таких властителей дум своего поколения, как А. Камю и Э. Хемингуэй. Что же касается «символа веры» Чехова, его «религии», на этот вопрос автор статьи даёт вполне чёткий ответ: религия Чехова — это «религия культуры»; неотъемлемой же частью «культуры» по Чехову, настаивает Лакшин, является трезвое, а значит, по определению чуждое какой бы то ни было мистике, неуклонно прогрессирующее научное знание, которое когда-нибудь, в отдалённом будущем, снимет конфликт Веры и Науки и «на пути совершенствования человечества» сумеет сделать своим объектом «само бытие Верховного разума».

А. П. Чудаков («“Между “есть Бог” и “нет Бога” лежит целое громадное поле...”: Чехов и вера», 1996) ещё более определён и категоричен. Противник всякого «догматизма» (как и Чехов, в его представлении), он изображает Чехова, опираясь на известную цитату из его записной книжки, как агностика, колеблющегося между двумя крайностями в отношении вопроса о существовании Бога: нетерпимым к противоположному мнению «да» и столь же нетерпимым к противоположному мнению «нет». Литературоведов, причисляющих Чехова к приверженцам первой позиции, несмотря на имеющиеся в его эпистолярии заявления, никак не допускающие подобной трактовки, — Чудаков не без язвительности сравнивает с появившимися фактически в то же время религиозно-продвинутыми пушкинистами, которых С. Г. Бочаров иронически назвал представителями «благочестивого пушкиноведения». По Чудакову, Чехов ни с теми, ни с этими, он — «человек поля», и его «агностическое» колебание между крайностями ни в коем случае не есть мятущееся колебание человека, потерявшего твёрдую почву под ногами, а некая совершенно новая, не знакомая прежней русской литературе позиция, глубочайший философский потенциал которой нам ещё только предстоит разгадать.

К сожалению, охватить в статье все вошедшие в антологию материалы не представляется возможным. Поэтому лишь перечислим работы, оставшиеся «за кадром» обзора. Различные аспекты поэтики чеховской прозы рассматриваются в статьях: «Этюды о мастерстве Чехова (“Жалобная книга”, “Тоска”» В. Л. Теуша (написана в 1960-е, опубл. в 1990), «Принцип “сжатости” в поэтике позднего Чехова-беллетриста» Л. Д. Усманова (1971), «Чехов и фольклор» Д. Н. Медриша (1980), «“Каштанка” Чехова: метаморфозы памяти в лабиринте времени» М. Сендерович (1985), «О тропах в прозе А. П. Чехова» Н. А. Кожевниковой (1988), «Достоевский и Чехов: преемственность и пародия» Р. Г. Назирова (1994), «Как Чехов писал стихи» О. П. Сороки (2004). Чехову-драматургу посвящены режиссёрские заметки А. В. Эфроса («Репетиция — любовь моя» и др., 1975–1985), рассказывающего об осуществлённых им в разные годы постановках «Чайки», «Трёх сестёр» и «Вишнёвого сада», и эссе Т. К. Шах-Азизовой («Линия Гамлета, или Герой драмы перед лицом

рока», 1994), вписывающей драмы Чехова в контекст развития мировой драматургии — от древности до современности. В завершающем антологию историко-культурном очерке А. С. Мелковой («Под маской Фидэля», 2010) высказывается предположение о том, кто из современников Чехова мог быть автором вышедшего в 1909 году скандального сочинения «Новая книга о Чехове (Ложь в его творчестве)», с позиций ура-патриотического национализма обвиняющего писателя в незнании и непонимании «души русского народа».

Стремление составителя И. Н. Сухих отразить в сборнике всю пестроту подходов к Чехову и его художественному миру, имевших место за последние пятьдесят лет, кому-то может показаться избыточным. Можно усомниться в том, что в антологию следовало включать статью М. Л. Гаспарова «Статусы обвинения в рассказе А. П. Чехова “Хористка”» (1991), в которой чеховский рассказ оказывается не более чем иллюстрацией к пропагандируемым римским оратором Квинтилианом правилам построения обвинительной судебной речи, или «чеховский» раздел книги В. В. Похлёбкина «Кушать подано!» (1993), где автор нашумевшего в своё время сочинения «История водки» (1991) анализирует «репертуар кушаний и напитков» героев чеховских пьес «Три сестры» и «Вишнёвый сад», нисколько не заботясь о том, в какой мере его наблюдения и соображения соотносятся с реальным, вложенным в них самим Чеховым, содержанием этих пьес. Усомниться — можно, но ведь и согласиться с выбором составителя тоже ничто не мешает: без гаспаровского текста, откуда-то из совсем уж дальней дали осуществляющего свой заход к Чехову, равно как и без текста Похлёбкина с его «гастрономической» занятностью и лёгким привкусом «клубнички», или других подобных периферийно-чеховедческих текстов, мы — истина из разряда самоочевидных — не имели бы объективно-верного представления ни о реальном месте Чехова, а точнее, феномена Чехова, в современной культуре, ни о формах его бытования в ней.

ЛИТЕРАТУРА

А. П. Чехов: pro et contra: Антология. Т. 3. Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX–XXI веков (1960–2010) / Сост., вступ. статья, коммент. И. Н. Сухих. СПб.: РХГА, 2016. 880 с.



О ВОСПРИЯТИИ ТВОРЧЕСТВА ЧЕХОВА ПИСАТЕЛЯМИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — XXI ВЕКА

Аннотация. Интерпретации чеховского творчества не раз претерпевали изменения. Писатели смотрели на Чехова сквозь призму конкретной социально-исторической ситуации и в зависимости от своей литературной ориентации, тем не менее в их оценках немало общего, что не отменяет и своего, индивидуального восприятия. Всплеск интереса к Чехову наблюдается с 60-х годов XX века и продолжается до настоящего времени. Высказывания таких разных писателей, как Ю. Трифонов, С. Довлатов, Ф. Горенштейн, Д. Пригов, В. Сорокин, обнаруживают многообразие подходов к чеховскому творчеству и способов его художественного освоения / использования.

Ключевые слова: Чехов, интерпретация, восприятие, постмодернизм, Трифонов, Довлатов, Горенштейн, Пригов, Сорокин.

PETUKHOVA, E. N.

ABOUT THE PERCEPTION OF CHEKHOV BY WRITERS OF THE SECOND HALF OF THE XX — XXI CENTURY

Abstract. Interpretations of Chekhov creativity have repeatedly undergone changes. Writers looked at Chekhov through the prism of a specific socio-historical situation and, depending on their literary orientation, however, in their estimates a lot of general, which does not cancel their individual perception. A splash of interest in Chekhov is observed since the 60s of the XX century and continues to the present. Speaks of such different writers like Yu. Trifonov, S. Dovlatov, F. Gorenstein, D. Prigov, V. Sorokin, discover the diversity of approaches to Chekhov creativity and how to artistic development / use.

Keywords: Chekhov, interpretation, perception, Postmodernism, Trifonov, Dovlatov, Gorenstein, Prigov, Sorokin.

Новаторство художественного метода Чехова предопределило разнообразие мнений и разброс оценок критиков и писателей. Интерпретации чеховского творчества претерпевали изменения на протяжении всего XX века: от попыток вписать его в «социалистический реализм», объявить устаревшим жизнеописателем ушедшей эпохи дворянских гнёзд, обличителем «никчемной» интеллигенции и предвестником новой жизни («Вишнёвый сад» и «Невеста»), импрессионистом, ностальгирующим по «исчезающей красоте», до признания предтечей постмодернизма. В разные эпохи внимание

привлекали то одни, то другие особенности чеховских произведений, отразившиеся и преломившиеся в литературе позднейших лет.

Писатели XX века рассматривали Чехова сквозь призму социально-исторической ситуации и в зависимости от своей литературной ориентации. Вместе с тем их высказывания обнаруживают немало общего в понимании чеховского творчества и его значения, что не отменяет у каждого своего, индивидуального восприятия.

Юрий Трифонов в речи, написанной к 100-летию со дня рождения Чехова, опубликованной с сокращениями в 1960 году в «Литературной газете» и вошедшей в книгу «О нетерпимости», выразил мнение, ставшее традиционным: «...меняется наша любовь к Чехову. Она меняется всю жизнь <...> и до конца жизни будет длиться наше узнавание Чехова»¹. Подобно многим до и после него, он отметил огромное влияние Чехова не только на литературу, но и на мировое искусство: «Тут можно говорить о создании современного рассказа, о современной драме, о Хемингуэе, об итальянском неореализме...»² Как писателю Трифонову было особенно важно, что «Чехов совершил переворот в области формы. Он открыл великую силу недосказанного. Силу, заключающуюся в простых словах, в краткости».

Высказывания известного советского писателя сегодня могут показаться в чём-то банальными, а в чём-то неоднозначными. Действительно, «Чехов писал не о человечестве, но о людях. Его интересовало не бытие человека, а жизнь его. Жизнь одного, конкретного человека: например, дяди Вани», однако конкретная жизнь становилась той каплей моря, в которой отражена общая жизнь и её характерные проблемы. «Сила Чехова в том, что, не обольщаясь “общими идеями”, он делал одно-единственное дело: изучал и описывал свойства человеческой души, выражаемые в поступках. Он делал эту работу с гениальным изяществом, с непоколебимой смелостью и с великим желанием сделать человека счастливым»³.

Понимание Чеховым счастья, самой возможности счастья, его недоверчивое отношение к счастливым, «которые глухи», тем более желание сделать людей счастливыми — достаточно сложные вопросы, представляющие поле для дискуссий. При этом трудно, на наш взгляд, не согласиться с прозорливым замечанием Трифонова, что «так же, как студент у костра, Чехов сумел в своём творчестве дотронуться до незримой цепи, связующей поколения, и она

¹ Трифонов Ю. О нетерпимости (1966). URL: <https://www.rulit.me/books/kak-slovo-nashe-otzovetsya-sbornik-publicisticheskikh-statej-read-547364-26.html> (дата обращения: 12.09.2021).

² Там же.

³ Там же.

задрожала от него, от его сильных и нежных рук, и всё ещё дрожит, и будет дрожать долго...»⁴

Если в творчестве Трифонова находили созвучные Чехову мотивы и черты, то сходство Сергея Довлатова с Чеховым считается неоспоримым и в лингвистических особенностях построения фразы, и в композиционной структуре, и в ёмкости и краткости текста, и, конечно, в ироничности. Известное признание Довлатова, что похотим хочется быть только на Чехова, говорит о неслучайности чеховской ориентации писателя. Ряд высказываний Довлатова проясняет вопрос, почему его так притягивал Чехов. Здесь особую роль играет существенное для Довлатова понятие нормы⁵. Он считал, что «именно норма порождает более или менее достойного человека, не истязающего себя и других, то есть — приемлемого для окружающих и выносимого для себя»⁶. В Чехове Довлатов видел носителя и проводника нормы: «Чехов <...> не опустил до общественно-политических телодвижений, сохранил в себе художника и обессмертил своё имя. Его творчество исполнено достоинства и покоя, оно НОРМАЛЬНО в самом благородном значении этого слова, как может быть нормально явление живой природы»⁷.

Заметим, что и писатели, не чуравшиеся общественных и политических «телодвижений» — Тургенев, Достоевский, Л. Толстой, остались великими художниками. Чехов, действительно, избегал каких-либо публичных заявлений и действий, но своё отношение, например, к делу Дрейфуса выразил вполне определённо и от звания почетного академика отказался в знак протеста против аннулирования этого звания у М. Горького. Оставляя в стороне категоричное утверждение Довлатова, согласимся с другим, звучащим удивительно современно высказыванием: «Я пытаюсь вызвать у читателя ощущение нормы... Одним из таких серьёзнейших ощущений, связанных с нашим временем, стало ощущение надвигающегося абсурда, когда безумие становится более или менее нормальным явлением... Значит, абсурд и безумие становятся чем-то совершенно естественным а норма <...> становится всё более из ряда вон выходящим событием... Вызывать у читателя ощущение, что это нормально, — может быть, вот в этом заключается задача, которую я предварительно перед собой не ставил, но это и есть моя

⁴ Там же.

⁵ Сёмкин А. Д. Довлатов и Чехов // Сёмкин А. Д. Чехов. Зошенко. Довлатов: В поисках героя. СПб.: ООО «Островитянин», 2014. С. 288–290.

⁶ Александров Ник. Довлатов, избранный Довлатовым. Цит. по кн.: Сёмкин А. Д. Чехов. Зошенко. Довлатов: В поисках героя. СПб.: ООО «Островитянин», 2014. С. 289.

⁷ Довлатов С. Д. Блеск и нищета русской литературы // Сухих Игорь. Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб.: РИЦ «Культ-информ-пресс», 1996. С. 297.

тема...»⁸ Видимо, чеховское умение обнажать «ненормальность нормального», того, что кажется или считается нормальным, оказалось в наибольшей степени близким Довлатову.

Так же, как Довлатов, писатель Фридрих Горенштейн, признававшийся в особой любви к Чехову, высоко ценил его свободу от больших идей и догм. «Чехов был избран судьбой завершить целую эпоху в культуре России именно потому, что он был лишён патологической условности мировосприятия, делающей человека рабом определённой идеи, каковыми были Достоевский и Лев Толстой. Человечество, так же, как и культура его, движется от догмы через её разрушение к новой догме. Догмы-идеи — это необходимые узлы на пути истории. Рядом с великими догматиками Достоевским и Толстым Чехов был великим реформатором, а этот тяжёлый труд гораздо более благодарен, гораздо более лишён цельности и требует не в упоении отдаваться любимой идее, а наоборот, жертвовать подчас любимой идеей во имя истины <...> Это не значит, что у Чехова не было своих, в сердце выношенных идей, не было любви, не было ненависти, не было привязанности, но Чехов никогда не позволял себе жертвовать истиной, пусть во имя самого желанного и любимого, ибо у него было мужество к запретному, к тому, что не хотело принимать сердце и отказывался понимать разум»⁹.

Горенштейн рассматривает чеховскую прозу, исходя из своего представления о двойственности человека, в котором выделяет собственно человеческое, то есть детерминированное социально-исторически и биологическое, природное. Два начала не гармонизированы и не находятся в состоянии равновесия: «Чем ближе человек к природе, тем легче ему выжить, но тем труднее ему остаться человеком в силу возложенного на него естественным развитием жребия <...> Пассивная враждебность человечности опаснее враждебности активной, преступления активной враждебности кровавы, но враждебность эта живая, а следовательно, смертная, пассивная же враждебность не столь ясно выражена, бескровна, природна, но она способна ждать и побеждает человеческое в человеке не силой, а терпением». Основываясь в подходе к Чехову на этих положениях, он предлагает неожиданные трактовки чеховских образов. Липа («В овраге») оказывается специфической «бесчеловечной силой», которую следует понимать не в смысле её жестокости, а как не присущую человеку: «В доме Цыбукина столкнулись две бесчеловечные силы. Одна активная, полнокровная, из породы рвущихся к сладкому лакеев, — Аксинья, вторая пассивная, бледная, по-коровьи тупая Липа...»

⁸ Цит. по кн.: *Сухих Игорь*. Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб.: РИЦ «Культ-информ-пресс», 1996. С. 89.

⁹ *Горенштейн Ф.* Мой Чехов осени и зимы 1968 года. URL: http://gorenstein.imwerden.de/Chehov_1968.pdf (дата обращения: 12.09.2021).

Горенштейн видит в Липе не праведницу, живущую по законам христианского милосердия и принимающую жизнь какая она есть, а «покорное бесчеловечное начало», так как «это лишённое добра и зла начало», которое подчиняется «законам неодушевлённой природы». С точки зрения Горенштейна, природность делает человека «более живучим, но и более слепым», значит, Липа, пережив страшную трагедию, продолжает жить, лишь следуя биологическому инстинкту жизни. Он признаёт «объективную справедливость» природы, которую, по его убеждению, как никто другой понимал Чехов, и в итоге приходит к выводам, весьма близким к общепризнанным: «Чехов не высекает титанов, не создаёт страстную, путаную горячку идей, из которых в конечном итоге выплывает одна, заранее намеченная и безумно любимая, и не творит подобно Толстому кротких гигантов человеческого духа <...> Чехов до конца соблюдает масштабы между человеком и природой, что на языке иных критиков именуется пессимизмом и неверием в конечную победу. Чехов искал в жизни до предела, до мелочей реальной правды <...> он искал не путей к конечной великой победе, теряющейся в туманной дали, а ежедневных бытовых великих побед, которые удаётся одержать человеку в повседневной жизни. И когда чеховская героиня восклицает ставшей хрестоматийной фразой: “Мы ещё увидим небо в алмазах!” — то речь здесь идёт не о какой-то астрономической гигантской победе будущего... Речь здесь идёт о той конкретной победе, одержанной в момент произнесения фразы человеком усталым, обманутым, смертным, далеким от неба, победе над предлагаемыми ему обстоятельствами, над провинциальной убогостью и собственными разочарованиями»¹⁰. Знаменитая цитата интерпретируется Горенштейном как призыв к преодолению в себе слабости и безверия.

Иначе восприняли Чехова авторы и критики постмодернистских произведений 90-х годов XX — начала XXI века (в частности, Б. Парамонов, М. Эпштейн, В. Курицын, И. Бражников, Вик. Ерофеев, Д. Пригов), которые апеллировали к писателю как предвестнику, предтече. Они «опирались на его адогматизм, видимый релятивизм, отсутствие жесткой иерархической модели, уравнивание в правах «случайных» предметов и «важных вещей», коммуникативные неудачи и провалы персонажей»¹¹. Между тем чеховские произведения не предвещают постмодернизм, но на разных уровнях системы у них имеются точки пересечения. «Принципиальное различие состоит в том, что у Чехова при отсутствии “жестких иерархических связей” сохраняются основополагающие этические, гносеологические, эстетические оппозиции: добро/зло, правда/ложь, понятное/непонятное, любовь/“роман”, искренность/фальшь, прекрасное/

¹⁰ Там же.

¹¹ Петухова Е. Н. Чехов в восприятии постмодернистов // Образ Чехова и чеховской России в современном мире: Сб. ст. СПб.: ИД «Петрополис», 2010. С. 290.

безобразное. В поле этих оппозиций различимы “высокое” и “низкое”, не означающие при этом деления на важное и неважное по их художественному статусу»¹². Поэт Дмитрий Пригов в эссе «А им казалось: в Москву! в Москву!», сопоставляя Чехова с Сорокиным, увидел совпадение чеховской проблематики с постмодернистской. Он считал, что Чехов — первый классик, почувствовавший хаос бытия и подсознательно тянувшийся к нему, но в последний момент натягивающий на него «сдерживающую плёнку культуры»¹³.

В этом видится сильное преувеличение: хаос — основополагающая категория мировоззрения постмодернистов, а не Чехова. Чеховские особенности обернулись у них тотальным релятивизмом, анахроническим повествованием, полным провалом коммуникации или её невозможностью, утверждением принципа нонселекции, отсутствием оппозиции добро — зло, отрицанием высшей правды. У Чехова же сложность ориентации человека в мире («ничего не разберёшь на этом свете») и сосуществование частных «правд» не отменяют высшей правды, которая была важнейшей категорией в его художественной аксиологии: «Правда и красота <...> всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле» (VIII, 309). Чеховские персонажи не знают этой единой, общей правды, возможно, недоступной им, но существенно, что они верят в неё. Таким образом, постмодернистская «множественность интерпретаций», нравственный релятивизм противостоят его «всё же в божьем мире правда есть и будет». Что касается абсурдизации, игрового начала, которые постмодернизм считает отличительными чертами своей поэтики, то они заложены ещё в юмористических рассказах Чехова, однако абсурд в них комический, коренящийся в нелепостях, несуразностях реальной жизни, он не предстаёт формой существования мира.

Произведения Чехова не раз становились у постмодернистов и авторов, использующих их приёмы, объектом многочисленных интерпретаций и трансформаций, источником различных версий «по мотивам» для исследования проблем в системе координат уже иной действительности, для деконструкции классического претекста или просто для привлечения читательского внимания десакрализацией канона. Чеховский текст часто открыто «предъявляется» цитатами, прямыми апелляциями к имени Чехова, заимствованными или аллюзийными заглавиями, именами персонажей. Постмодернистский диалог с Чеховым многообразен: ремейки, пастиши, «дописывание», «переписывание», мистификации, рассказы, представляющие собой диалог-спор с чеховскими. Не осталось пьес Чехова, которые не подверглись бы деконструкции и переосмыслению. Можно назвать «Чтение карты на ощупь» Д. Бавильского (1991), «Вишнёвый сад

¹² Там же. С. 291.

¹³ Пригов Д. А им казалось: в Москву! в Москву! // Сорокин В. Сборник рассказов. М.: Русслит, 1992. С. 116.

продан?» Н. Искренко (1993), «Мой вишнёвый садик» А. Слаповского (1993 и редакция 2004), «Вишнёвый ад Станиславского» О. Богаева (2010), «Курицу» Н. Коляды (1989), «Ворону» Ю. Кувалдина (1995), «Чайку» Б. Акунина (2000), «“Чайку” А. П. Чехова (remix)» К. Костенко (2002), «Русское варенье» Л. Улицкой (2003), «Поспели вишни в саду у дяди Вани» А. Зензинова и В. Забалуева (2006) и другие. Каждый раз обнаруживается, что ни нового прочтения Чехова, ни глубокого проникновения в проблемы современной жизни через трансформации его произведений писатели не продемонстрировали. О причине привлекательности Чехова для всевозможных интерпретаций интересно высказался самый радикальный постмодернист В. Сорокин. На его взгляд, Чехов — «удобная стартовая площадка, от которой хорошо оттолкнуться», ведь «на самом деле у нас нормальные чеховские герои. Просто на сто лет позже, вот и всё»¹⁴. К сожалению, эта здравая мысль воплощается в собственных произведениях Сорокина в очень эпатажных формах.

Владимир Можегов, современный историк и публицист, автор статей в интернет-изданиях на религиозно-философские, культурологические, историософские темы вернулся к старой теме нелюбви Чехова к интеллигенции. В статье «На самом деле Чехов ненавидел интеллигенцию» он приводит высказанные в письмах известные негативные оценки Чеховым интеллигенции, игнорируя при этом другие цитаты и чеховский литературный контекст. Опираясь на статью религиозного философа Г. Федотова «В защиту этики» (1939), в которой говорится, что единственная в своём роде русская литература, христианская по сути, закончилась с Чеховым и декадентами, Можегов именует чеховское творчество «некой финальной точкой, завершающей рефлексию духовных поисков русской литературы. И, одновременно, некой “последней каплей” этики»¹⁵. Автор также пишет о возросшем значении произведений Чехова в наше время, связывая это с тем, что в мире с тех пор ничего не изменилось. Особое место он отводит рассказу «Палата № 6», который считает великим обобщением: «Чехов вечен, и за более чем сто лет, прошедших с написания этого рассказа, в мире не изменилось ровным счётом ничего. Разве что смысл и значение его творчества выросли до поистине глобальных масштабов, и сегодня в “Палате № 6” мы готовы увидеть не только судьбу России, но и историю цивилизации в целом, историю души последнего, исчезающего в ней человека»¹⁶.

¹⁴ Сорокин В. Г. «В этом фильме выживают только призраки». Интервью. Цит. по кн.: Степанов А. Д. Исчезающее счастье литературы. М.: ИД «Городец», 2021. С. 199.

¹⁵ Можегов В. Чехов ненавидел интеллигенцию. URL: <https://yandex.ru/turbo/vz.ru/s/opinions/2020/1/29/1019736.html> (дата обращения: 12.09.2021).

¹⁶ Там же.

Чехов, безусловно, остаётся одним из самых востребованных классиков. К нему продолжают обращаться писатели и в своих размышлениях, и в своём творчестве. Чеховскую драматургию уже можно рассматривать как единый прецедентный текст, элементы которого, трансформируясь подчас самым причудливым образом, становятся основой «современных посланий» читателю. Однако надо признать, что собственно литературный поток интертекстов в конце десятых годов XXI века иссякает, и к Чехову чаще обращаются театральные и кинорежиссёры, стремясь к новому прочтению и акцентируя то, что, на их взгляд, в наибольшей степени соответствует проблемам современного человека.

ЛИТЕРАТУРА

Александров Ник. Довлатов, избранный Довлатовым. Цит. по кн.: *Сёмкин А. Д.* Чехов. Зощенко. Довлатов: В поисках героя. СПб.: ООО «Островитянин», 2014. 424 с.

Горенштейн Ф. Мой Чехов осени и зимы 1968 года. URL: http://gorenstein.imwerden.de/Chehov_1968.pdf (дата обращения: 12.09.2021).

Довлатов С. Д. Блеск и нищета русской литературы // *Сухих Игорь.* Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб.: РИЦ «Культ-информ-пресс», 1996. С. 290–304.

Можегов В. Чехов ненавидел интеллигенцию. URL: <https://yandex.ru/turbo/vz.ru/s/opinions/2020/1/29/1019736.html> (дата обращения: 12.09.2021).

Петухова Е. Н. Чехов в восприятии постмодернистов // *Образ Чехова и чеховской России в современном мире:* Сб. ст. СПб.: ИД «Петрополис», 2010. С. 290–298.

Пригов Д. А им казалось: в Москву! в Москву! // *Сорокин В.* Сборник рассказов. М.: Русслит, 1992. С. 116–118.

Сёмкин А. Д. Довлатов и Чехов // *Сёмкин А. Д.* Чехов. Зощенко. Довлатов: В поисках героя. СПб.: ООО «Островитянин», 2014. С. 287–322.

Сорокин В. Г. «В этом фильме выживают только призраки»: Интервью. Цит. по кн.: *Степанов А. Д.* Исчезающее счастье литературы. М.: ИД «Городец», 2021. 288 с.

Сухих Игорь. Сергей Довлатов: время, место, судьба. СПб.: РИЦ «Культ-информ-пресс», 1996. 384 с.

Трифонов Ю. О нетерпимости (1966). URL: <https://www.rulit.me/books/kak-slovo-nashe-otzovetsya-sbornik-publicisticheskikh-statej-read-547364-26.html> (дата обращения: 12.09.2021).



«ТРИ СЕСТРЫ» А. П. ЧЕХОВА И ОПЕРА ПЕТЕРА ЭТВЁША:
ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСКОЙ СВЯЗИ

Аннотация. Опера Петра Эtvёша «Три сестры», созданная на основе пьесы Чехова, позволяет по-новому поставить проблему интермедальности двух видов искусств. Опера венгерского композитора по своему характеру относится к авангардной музыке. Это нашло отражение как в партитуре, так и в либретто, которое написано на русском языке. Авторы его трансформировали фабулу и сюжет пьесы Чехова, актуализировав проблему одиночества индивида, что созвучно многим произведениям XX века. В работе рассматривается история постановки оперы за рубежом и в России, в оперном театре Екатеринбургa.

Ключевые слова: опера «Три сестры», Петер Эtvёш, интермедальность, театр «Урал Опера Балет».

KUBASOV, A. V.

**THREE SISTERS BY A. P. CHEKHOV AND PETER EÖTVÖS'S
OPERA: THE PROBLEM OF CREATIVE CONNECTION**

Abstract. Peter Eötvös's *Three Sisters* opera, based on Chekhov's play, allows to pose in a new way the problem of the intermediality of the two types of arts. The opera by the Hungarian composer belongs to avant-garde music by its nature. This is reflected both in the score and in the libretto, which is written in Russian. Its authors transformed the story and plot of Chekhov's play, actualizing the problem of the individual's loneliness, which is in tune with many works of the twentieth century. The paper examines the history of opera performance abroad and in Russia, at the Yekaterinburg Opera and Ballet Theater.

Keywords: *Three Sisters* opera, Peter Eötvös, intermediality, Ural Opera and Ballet Theater.

Феномен взаимодействия различных видов искусств активно начал осмысляться на рубеже XIX–XX веков¹. Постепенно стали выделяться различные аспекты интермедального анализа, связанные с теми или иными видами искусств: литература и кино, литература и живопись, живопись и музыка и т. д. Назовём в этой связи работы М. В. Алексеевой, И. Е. Борисовой,

¹ Шарытина Т. А. Проблема взаимодействия видов искусств в немецкой философско-эстетической мысли на рубеже XIX–XX вв. // Вестник Нижегород. ун-та им. Н. Лобачевского. 2010. № 4. С. 993–997.

Н. Г. Владимировой, А. Е. Махова, Н. М. Мышьяковой и др. Особо следует отметить труды Ю. М. Лотмана². Теоретический аспект проблемы интермедиальности связан с проблемой кодирования и перекодирования смысла, заданного одной знаковой системой, другой знаковой (семиотической) системой. Параллельно с интермедиальностью, а зачастую и пересекаясь с ней, развивались такие направления анализа, как интердискурсивный и интертекстуальный. Объединяет эти три направления теория диалога, разработанная в трудах М. М. Бахтина³.

В последнее время делаются попытки объединения интермедиальности, интердискурсивности и интертекстуальности в единый аналитический комплекс, претендующий на определённую универсальность⁴.

Интермедиальный анализ, посвящённый взаимодействию музыки и литературы, уже не вызывает сомнений. Утверждение музыкальности лирических произведений давно стало трюизмом. В своё время пионерскими воспринимались работы о музыкальности литературных прозаических произведений. Так, Н. М. Фортунатов, отталкиваясь от замечания Д. Д. Шостаковича о том, что «Чёрный монах» Чехова напоминает ему по структуре сонатную форму, исследовал архитектуру чеховской новеллы⁵. Перечень основных работ по проблемам «Чехов и музыка», а также «Чехов в музыке» можно найти в ряде работ современных исследователей⁶.

Опыт транспонирования чеховских произведений на язык оперы стал предметом анализа в статье Е. С. Зинькевич⁷. Отметим в качестве примера оперного искусства, основанного на произведениях Чехова, два варианта «Вишнёвого сада». В сезоне 2010/2011 годов в Большом

² Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки рус. культуры, 1999. 464 с.

³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М.: Сов. Россия, 1976. 320 с.; Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.

⁴ Владимирова Н. Г. Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность: Учеб. пособие. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2016. 170 с.

⁵ Фортунатов Н. М. Музыкальность чеховской прозы (опыт анализа формы) // Филологические науки: Науч. доклады высш. шк. 1971. № 3. С. 14–25.

⁶ Иванова Н. Ф. Чехов и музыка // А. П. Чехов. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 584–596; Иванова Н. Ф. Чехов в музыке // А. П. Чехов. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 597–602; Панамарёва А. Н. Музыкальность в драматургии А. П. Чехова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2007. 23 с.; Скафтымова Л. А. А. П. Чехов и С. В. Рахманинов: некоторые параллели // Изв. Саратов. ун-та. Сер. Филология. Журналистика. 2014. № 1. С. 76–79; Смирнова А. П. Чехов в музыке // Весь Чехов. URL: <http://www.allchekhov.ru/index.php/chekhov-v-muzyke> (дата обращения: 29.08.2019).

⁷ Зинькевич Е. С. А. П. Чехов и опера: попытки взаимодействия // «Приют русской литературы»: Сб. ст. и док. в честь 90-летия Дома-музея А. П. Чехова в Ялте / Отв. ред. А. Г. Головачёва. Симферополь: ДОЛЯ, 2014. С. 362–370.

театре шла опера «Вишнёвый сад» французского композитора Филиппа Фенелона⁸. Либретто к опере написал Алексей Парин. Кроме этой версии, есть опера «Вишнёвый сад», написанная Н. А. Мартыновым. Премьера её состоялась в 2010 году в театре оперы и балета Санкт-Петербургской консерватории⁹.

«Три сестры» — первая пьеса, написанная Чеховым специально для Художественного театра. Один из импульсов к созданию произведения был задан драмой Герхарда Гауптмана «Одинокие», по словам Чехова, «пьесы старой, но ударившей <...> в нос своей новизной» (П VIII, 243). Название пьесы немецкого драматурга не только говорящее, но отчасти и парадоксальное: кажется, что было бы точнее назвать пьесу «Одиноким» или «Одинокая». Название, выбранное Гауптманом, акцентирует массовый характер одиночества как антинормы. Очевидно, что такой смысл был актуален и для Чехова. Он сообщает О. Л. Книппер из Ялты 29 сентября 1899 года: «Ночью был пожар, я вставал, смотрел с террасы на огонь и чувствовал себя страшно одиноким» (П VIII, 270). Одиночество чувствуют и герои пьесы, находясь в семье, в социуме.

В «Трёх сёстрах» писатель пытается воссоздать непрерывное течение жизни во всей полноте и подробностях. В письме к В. Ф. Комиссаржевской Чехов признавался, что у него вышла пьеса «сложная, как роман, и настроение, говорят, убийственное» (П IX, 140). Это точная авторская характеристика. Ведь роман отличается особого рода психологизмом, глубиной проработки характеров в связи с обстоятельствами жизни героев.

Интерпретировать пьесу, как и любое другое литературное произведение, можно по-разному. Нам представляется, что важный аспект проблематики пьесы Чехова заключается в том, что её герои рассматривают свою нынешнюю жизнь как затянувшийся пролог к будущей лучшей, настоящей жизни. Сестры Прозоровы убеждены в том, что подлинная жизнь происходит не *здесь* и сейчас, а где-то в идеальном *там*. Для них вождеденное место пребывания — Москва. Им мнится, что осмысленная счастливая жизнь наступит, когда они окажутся там. Случиться это должно в постоянно отдалённом *завтра*. Идеалистическая установка, реализующаяся на практике, определяет отношение ко всему, с чем сталкивается человек. Незаметно жизнь для него превращается в некий «черновик», в подготовительный эскиз. Герои Чехова внутренне живут накануне, на пороге, в ожидании перемен и позитивных событий. Но надежды оказываются мнимыми: брат Андрей женится на вульгарной Наташе, Солёный убивает Тузенбаха, уходит из города батарея Вершинина, и он навсегда расстанется с Машей.

⁸ *Корябин Игорь*. Насаждение никчёмности, или В саду Филемона и Бавкиды. «Вишнёвый сад» Фенелона в Большом театре. URL: <https://www.belcanto.ru/11010302.htm> (дата обращения: 29.08.2019).

⁹ *Мартынов Николай*. «Вишнёвый сад». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oXuwD0T4qQ0> (дата обращения: 29.08.2019).

Сёстрам так и не удаётся найти себя в настоящем времени, живя в провинциальном городе. В этом их драма. Они уходят со сцены с надеждой, что будущие поколения будут счастливее, чем они, что жизнь их будет не бесследна. Финал пьесы на редкость декларативен для Чехова. Однако не забудем, что это лишь слова героинь, и авторская позиция в пьесе не сводится к прямой солидарности с персонажами.

Сценические драматические интерпретации «Трёх сестёр» едва ли поддаются точному подсчёту. Пьесу ставят по всему миру уже более ста лет. Однако примеров переложения её на язык других видов искусств не так много. В 1984 году в Королевском балете Швеции был поставлен балет «Три сестры» на музыку Сергея Рахманинова. Хореограф спектакля — Валерий Панов¹⁰.

Венгерский композитор Петер Этвёш создал оперу «Три сестры» в 1997 году. Либретто написано им самим в соавторстве с Клаусом Хеннебергом. За долгое время мы привыкли к тому, что роман в стихах «Евгений Онегин» — это одно, а написанное на его основе либретто Константина Шиловского и популярная опера Чайковского — нечто иное. Они являются, конечно, художественными «родственниками», но не близкими. Современные либреттисты ещё свободнее чувствуют себя по отношению к литературным первоисточникам, чем их коллеги в XIX веке. Но всё-таки смысловое ядро для Этвёша и его соавтора заложено в тексте пьесы Чехова, поэтому и либретто написано на русском языке. В одном из интервью, отвечая на вопрос, почему для либретто был выбран русский язык, композитор ответил: «Из-за Чехова, конечно. Но ещё и потому, что русский язык очень концентрированный. У гласных есть пение, и у согласных много характера. Помимо английского и итальянского, это язык, который мне подходит больше всего»¹¹.

Краткое изложение сюжета оперы для зарубежного читателя и слушателя позволяет уловить фабульную основу оперы и смысловую трансформацию пьесы Чехова: «Ольга, Маша и Ирина Прозоровы ведут одинокую и бесцельную жизнь после смерти их отца, который занимал пост в местной армии. Ольга пытается найти удовлетворение в преподавании, но тайно жаждет дома и семьи. Маша, недовольная своим браком с робким школьным учителем, безнадежно влюбляется в женатого полковника. Ирина работает на местном телеграфе, но жаждет веселья. Их чувство бесполезности усиливается браком их брата с грубой крестьянкой Наташей (так! — А. К.). Она постепенно посягает на семейный дом, пока частное убежище сестёр не будет разрушено. Они мечтают начать новую жизнь

¹⁰ Балет «Три сестры». Костюмы и декорации — Александр Васильев. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oXuwD0T4qQ0> (дата обращения: 29.08.2019).

¹¹ Ricordi. News. Péter Eötvös: Tri sestry. URL: <https://www.ricordi.com/en-US/News/2016/03/Eotvos-Tri-Sestri.aspx> (дата обращения: 06.06.2020).

в Москве, но обременены практикой своего тихого существования. Несмотря на свои прошлые неудачи, они решают искать какую-то цель и надежду, когда армейский полк будет выведен из города»¹². Говоря об образе оперной «крестьянки» Наташи, напомним, что Чехов признавал её хотя и отличной от сестёр Прозоровых, но всё-таки интеллигентной женщиной. Беспokoясь об интерпретации пьесы К. С. Станиславским, он писал О. Л. Книппер: «Четыре ответственных женских роли, *четыре молодых интеллигентных женщины*, оставить Алексееву я не могу, при всём моём уважении к его дарованию и пониманию» (П IX, 117).

Петер Этвёш, вопреки сложившейся традиции, разделил свою оперу не на действия, а на «последовательности». Сама же опера одноактная. Последовательностей три: первая называется «Ирина», вторая — «Андрей», третья — «Маша». Как видим, место третьей сестры занял брат сестёр — Андрей, хотя Ольга и остаётся в составе действующих лиц. Каждая последовательность состоит из нескольких вокальных номеров. Показательно, что для зарубежного зрителя на сайте оперы даны два синопсиса: вначале пьесы Чехова, а затем оперы. Посетитель спектакля может сравнить оперное либретто с первоисточником. В противном случае те, кто не знаком хорошо с текстом пьесы, могут просто не понять временное смещение событий в опере. Приводим синопсис оперы (автор его Pierre Moulinier, перевод наш. — А. К.).

Пролог

Три сестры — Ольга, Маша и Ирина воспевают свои страдания, которые «перейдут в радость для тех, кто придёт после нас» (№ 1).

Первая последовательность: Ирина.

Ольга призывает Ирину выйти замуж за Тузенбах (№ 2). Наташа, жена их брата Андрея, проходит по дому со свечой в руке (№ 3). В комнату ворвались солдаты, только что потушившие пожар в городе. В то время как пьяный доктор Чебутыкин разбивает семейные часы, Маша и Вершинин, командир батареи, ведут между собой разговор, понятный только им (№ 4). Офицер Солёный затевает ссору сначала с доктором, потом с Андреем (№ 5). Сначала Тузенбах, а затем Солёный льстят Ирине (№а 6 и 7). Наташа уговаривает Ирину разрешить сыну пользоваться её комнатой (№ 8). Солдаты объявляют об отбытии в Польшу. Ирина соглашается выйти замуж за Тузенбах и поехать с ним в Москву, но потом узнаёт, что он убит на дуэли с Солёным (№а 9–12).

Вторая последовательность: Андрей.

Ольга, Ирина и Маша сожалеют об отсутствии у брата амбиций (№ 13). Наташа проходит по комнате со свечой в руке (№ 14). Андрей защищает жену от обвинений сестер (№ 15). Наташа хочет избавиться от старой прислуги Анфисы и ругает Ольгу (№ 16). Пьяный доктор

¹² Three Sisters (2002 TV Movie). Plot. URL: https://www.imdb.com/title/tt0412001/plotsummary?ref_=tt_ov_pl (дата обращения: 06.06.2020).

разбивает часы матери (№ 17). Офицеры приезжают сообщить о пожаре, и разговор переходит в пустую болтовню (№ 18). Андрей остается наедине с доктором Чебутыкиным, который советует ему бросить всё и уйти (№ 19). Андрей сожалеет об инертности своей нынешней жизни, затем выходит с доктором, а Наташа ускользает, чтобы присоединиться к своему любовнику Протопопову (№ 20–21).

Третья последовательность: Маша.

У Ирины именины, семья пьёт чай. Тузенбах объявляет о приезде нового командира батареи — полковника Вершинина. Вершинин вспоминает отца сестёр, полковника Прозорова, которого он знал в Москве (№ 22). Маша неохотно соглашается сопровождать мужа Кулыгина на ужин с директором школы, в которой он преподаёт (№ 23). Маша и Вершинин влюбляются друг в друга, несмотря на то, что она замужем, а он женат (№ 24). Маша признаётся Ольге в своей грешной любви (№ 25). Вершинин объявляет об уходе полка и прощается с Машей. Сёстры и муж Маши пытаются утешить её (№ 26)¹³.

Приведём первые слова вокальных номеров первой последовательности «Ирина», которые также позволяют лучше понять характер трансформации текста пьесы. В скобках указаны герои, находящиеся в это время на сцене:

№ 2. «Боже мой! Куда всё ушло?» (Ирина, Ольга)

№ 3. Рефрен: «Она ходит так, как будто сама подожгла» (Маша)

№ 4. «Молодость! Молодость! Золотой народ!» (Вершинин, Кулыгин, Тузенбах, Ирина, Доктор, Маша, Солёный)

№ 5. «Давайте мириться» (Тузенбах, Солёный, Доктор, Ольга, Андрей, Федотик, Роде, Вершинин, Кулыгин, Анфиса, Маша, Ирина)

№ 6. «Я не люблю и боюсь этого вашего Солёного» (Ирина, Тузенбах, Доктор, Солёный)

№ 7. «Я люблю, я люблю, бесконечно люблю...» (Солёный, Ирина)

№ 8. «Вы тоже здесь?» (Солёный, Наташа, Ирина, Анфиса)

№ 9. В саду (первое прощание): «Спасибо за всё!» (Федотик, Роде, Тузенбах, Ирина, Кулыгин, Доктор)

№ 10. В саду: «Иван Романович, вы вчера были на бульваре» (Ирина, Доктор, Кулыгин, Солёный)

№ 11. В саду (второе прощание): «Милая, я сейчас приду» (Тузенбах, Ирина)

№ 12. В саду: «Мы с бароном завтра венчаемся» (Ирина, Доктор, Ольга)¹⁴.

Легко заметить, что либреттисты выстраивают фактически свой сюжет, перекроив пьесу Чехова. Они свободно меняют очерёдность

¹³ Ricordi. News. Péter Eötvös: Tri sestry. URL: <https://www.ricordi.com/en-US/News/2016/03/Eotvos-Tri-Sestri.aspx> (дата обращения: 06.06.2020).

¹⁴ Three Sisters (2002 TV Movie). Plot. URL: https://www.imdb.com/title/tt0412001/plotsummary?ref_=tt_ov_pl (дата обращения: 06.06.2020).

событий, отчасти характер взаимоотношений между героями. По сути, это уже новое произведение, генетически связанное с весьма трансформированным оригиналом, с текстом-донором. Поэтому зрительские впечатления людей, знающих содержание «Трёх сестёр», могут быть неожиданными, а отчасти и шокирующими.

Для лучшего понимания оперы несколько слов нужно сказать о Петере Этвёше. Он композитор-авангардист, тесно сотрудничавший с Карлхайнцем Штокхаузеном и Пьером Булезом, а также дирижёр. В 1999 году премьерная постановка оперы в Лионе была записана фирмой Deutsche Grammophon. В 2002 году был показан телевизионный фильм-опера «Три сестры».

Премьера оперы состоялась в 1998 году во французском Лионе, режиссёром постановки был Усио Амагацу, дирижировал Кент Нагано. За двадцать с лишним лет опера была поставлена на многих сценических площадках: в Дюссельдорфе, Гамбурге, Вене, Роттердаме, Будапеште, Берне, Буэнос-Айресе и других городах. К 2016 году насчитывалось 29 опытов постановки оперы¹⁵.

16 мая 2019 года состоялась первая постановка оперы в России на сцене Екатеринбургского государственного академического театра оперы и балета (его новое название — «Урал Опера Балет»). Екатеринбургский театр в последние годы, не обходя стороной проверенные временем популярные оперы, всё-таки старается постоянно обращаться к новым, достаточно сложным произведениям. Были поставлены «Сатьяграха» Филипа Гласса, которая поётся на санскрите, «Пассажирка» Моисея Вайнберга (по одноименной повести польской писательницы Зофи Посмыш), «Греческие пассионы» чешского композитора Богуслава Мартину. В этот же ряд надо поставить и «Три сестры».

Команда постановщиков оперы в Екатеринбурге была интернациональна: дирижёр Оливер фон Дохнаньи, режиссёр Кристофер Олден, художники Эндрю Либерман и Ираклий Авалиани, костюмы Доэл Люти, художник по свету Сет Райзер. Премьерным спектаклем дирижировал сам композитор, который для этого специально прилетел в Екатеринбург.

Современное оперное производство (это именно ещё и большое производство, а не только искусство) активно занимается продвижением своего продукта, а потому готовит зрителей к восприятию необычных вещей. На сайте театра был создан специальный гид по опере¹⁶. Отвечая на возможные запросы и вопросы слушателей, театр ставит задачу подготовить зрителя к адекватному восприятию сложного и непривычного для нашего уха произведения. А неожиданностей

¹⁵ Ricordi. News. Péter Eötvös: Tri sestry. URL: <https://www.ricordi.com/en-US/News/2016/03/Eotvos-Tri-Sestri.aspx> (дата обращения: 06.06.2020).

¹⁶ Гид по опере «Три сестры». URL: <https://uralopera.ru/media/gayd-po-opere-tri-sestry> (дата обращения: 29.08.2019).

подготовлено немало. Так, в опере играют два оркестра: главный находится на сцене, а второй, вспомогательный, — в оркестровой яме. Не стоит думать, что и режиссёр (очень известный оперный постановщик из США) остался в стороне. Кристофер Олден в одном из интервью заинтриговывает читателя своими высказываниями. Приведем лишь два из них. «Один дом объединит трёх сестёр из разных эпох — чеховскую барышню, советскую гражданку и бизнесвумен». «В “Трёх сёстрах” (в опере. — А. К.) множество пластов, уровней — и музыкальных, и драматических. Даже просто чтобы начать придумывать спектакль, чтобы фантазия заработала — пришлось раз 25 прослушать оперу Этвёша»¹⁷.

Постановочные кунштюки для режиссёра не являются самоцелью. Всё-таки для него Чехов — это не только повод для самопрезентации и творческого самоутверждения. Олден с пиететом относится к Чехову («Я с 13 лет одержим Чеховым», — признаётся он), но не надо забывать, что ставит он всё-таки не пьесу литературного классика, а современную оперу, у которой есть своё либретто. Оттуда идёт основной творческий импульс для главных интерпретаторов. Олден воспринимает «Трёх сестёр» как «пьесу о женщинах в мире, где доминируют мужчины. Три девочки выросли в доме военного, в постоянном окружении мужчин. Это довольно экстремально. Можете представить себе это пространство — гомосоциальное, в замкнутом, исключительно мужском обществе, с военной дисциплиной. “Три сестры” — про солидарность женщин, которые любят, заботятся, поддерживают друг друга»¹⁸. Очевидно, такого рода утверждения были бы весьма лестны для представителей современного феминистского движения.

Опера одноактная, но разбита на три части. Кинозрители помнят давний фильм Акиры Куросавы «Расёмон» (1950), в котором одна история показана глазами четырёх разных героев. Нечто подобное сделано и в опере Этвёша: одна и та же история показана глазами двух сестёр и их брата Андрея (поэтому и возникает, например, повтор сцены пожара). Традиции японского искусства проявляются и в другом: на премьере оперы в Лионе, а также на театральном фестивале 2001 года в Эдинбурге все партии, в том числе и женские, исполнялись мужчинами, напомним, что режиссёром и дирижёром премьерного спектакля были японцы. Их постановка отсылала к эстетике национального театра. Рецензент газеты «Гардиан» писал: «Действие проецируется на традиции японского театра

¹⁷ Три сестры будут женщинами из разных эпох. URL: <https://uralopera.ru/storage/newspapers/2018-12.pdf> (дата обращения: 28.08.2019).

¹⁸ Ural Opera Ballet подселит в дом к чеховским «Трёх сёстрам» оркестр. URL: https://ekburg.tv/novosti/razvlechenija/2018-12_04/ural_opera_ballet_podselit_v_dom_k_chekhovskim_trem_sestram_orkestr (дата обращения: 30.08.2019).

Кабуки: актёрский состав полностью мужской, трёх сестер поют контр-теноры, и две другие женские роли (жена Андрея Наташа и служанка Анфиса) тоже исполняют мужчины»¹⁹. Иначе говоря, оперный спектакль, поставленный в Лионе и Эдинбурге в манере японского театра, тоже являет собой разнокодовый текст, по-своему интермедийный.

Музыка в опере — полноправный герой. Мелодизм, знакомый слушателям по операм Чайковского, Верди, Пуччини, по всей видимости, ушёл в прошлое. Ситуация, когда слушатель, выходя из театра, напевал мотив из полюбившейся арии или увертюры, не возникает после современных опер. Всё победила мелодекламация. Но авторы и должны быть впереди массового зрителя. Можно привести достаточное число примеров из разных сфер искусства, когда нечто, вначале категорически не принимавшееся, со временем переходило в разряд классики. Позже оказывалось сложно понять, что же претило современникам того или иного автора. Очевидно, что и с оперным искусством ситуация аналогичная. «Это не совсем традиционная опера — половину не поют, а говорят, она очень эклектична и современна»²⁰, — говорит режиссёр спектакля. Эклектизм стал, пожалуй, одной из «форм времени». В этой ситуации и пьеса Чехова подвергается такой трансформации, что зрителю, не знающему хорошо её содержания, сложно понять, кто с кем и как связан и почему происходит то или иное событие.

Оркестр, который находится на сцене, являет собой одного из участников действия, подобно тому, как в «Чайке» «колдовское озеро» тоже не только антураж, но и особого рода персонаж. По замыслу композитора, этот оркестр воплощает в себе голос рока, судьбы. В одном из интервью Этвёш сказал, что центральная тема его оперы — прощание. Этой оперой он прощается с сыном, «совершенно чеховским персонажем», по словам композитора, который посоветовал ему написать оперу «Три сестры» и вскоре после этого покончил с собой.

Профессионалы оценили постановку оперы в театре Екатеринбургa очень высоко. Экспертная комиссия выдвинула её на «Золотую маску» в девяти номинациях. В итоге опера была удостоена двух «масок» в номинациях «Лучшая опера» и «Лучший режиссёр в опере»²¹.

¹⁹ *Clements, Andrew*. Special report: the Edinburg festival 2001. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2001/aug/27/edinburghfestival2001.edinburghfestival> (дата обращения: 15.01.2019).

²⁰ Ural Opera Ballet подселит в дом к чеховским «Трёх сестрам» оркестр. URL: https://ekburg.tv/novosti/razvlechenija/2018-12_04/ural_opera_ballet_podselit_v_dom_k_chekhovskim_trem_sestram_orkestr (дата обращения: 30.08.2019).

²¹ *Шадрина Н.* «Золотая маска»: исключения существуют, чтобы побеждать. Театр «Урал Опера Балет» повторил свой лучший результат на главной театральной премии страны // Областная газета. Екатеринбург. № 210 (8994). 2020. 11 нояб. С. 4.

Ф. Г. Раневской приписывают замечательную фразу: «Четвёртый раз смотрю этот фильм и должна сказать, что сегодня актёры играли как никогда». Парадокс этого высказывания в том, что оценка игры киноактёров сделана по театральной модели, где художественный мир каждый раз рождается заново и каждый раз немного по-другому. Актёры в театре обживают своё пространство и свои партии достаточно продолжительное время. Думается, что со временем в игре екатеринбургских солистов появятся новые краски. Но и во время премьерного спектакля было видно, что они со вкусом пробуют себя в непривычной сложной авангардной опере, выступая как в роли певцов, так и драматических актёров.

Итак, опера Петера Этвёша «Три сестры» открыла новую страницу в своей истории, появившись на родине литературного первоисточника и открыв новые смысловые возможности в классической пьесе А. П. Чехова.

ЛИТЕРАТУРА

Алексеева М. В. Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике. Автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2010. 26 с.

Балет «Три сестры». Костюмы и декорации — Александр Васильев. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oXuwD0T4qQ0> (дата обращения: 29.08.2019).

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М.: Сов. Россия, 1976. 320 с.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 445 с.

Борисова И. Е. Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме. Автореф. дис. ... канд. культурол. наук. СПб., 2000. 22 с.

Владимирова Н. Г. Интертекстуальность. Интермедиаальность. Интердискурсивность: Учеб. пособие. Великий Новгород: НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2016. 170 с.

Гид по опере «Три сестры». URL: <https://uralopera.ru/media/gayd-opere-tri-sestry> (дата обращения: 29.08.2019).

Зинькевич Е. С. А. П. Чехов и опера: попытки взаимодействия // «Приют русской литературы»: Сб. ст. и док. в честь 90-летия Дома-музея А. П. Чехова в Ялте / Отв. ред. А. Г. Головачёва. Симферополь: ДОЛЯ, 2014. С. 362–370.

Иванова Н. Ф. Чехов и музыка // А. П. Чехов. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 584–596.

Иванова Н. Ф. Чехов в музыке // А. П. Чехов. Энциклопедия / Сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 597–602.

Корябин Игорь. Насажение никчемности, или В саду Филемона и

Бавкиды. «Вишнёвый сад» Фенелона в Большом театре. URL: <https://www.belcanto.ru/11010302.htm> (дата обращения: 29.08.2019).

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки рус. культуры, 1999. 464 с.

Мартынов Николай. Опера «Вишнёвый сад». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=pJxOkiToMM> (дата обращения: 15.01.2021).

Махов А. Е. Музыкальное в литературе // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. 357 с.

Мышьякова Н. М. Литература и музыка в русской культуре XIX века. Автореф. дис. ... док. искусствовед. СПб., 2003. 46 с.

Панамарёва А. Н. Музыкальность в драматургии А. П. Чехова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2007. 23 с.

Скафтымова Л. А. А. П. Чехов и С. В. Рахманинов: некоторые параллели // Изв. Сарат. ун-та. Сер. Филология. Журналистика. 2014. № 1. С. 76–79.

Смирнова А. П. Чехов в музыке. // Весь Чехов. URL: <http://www.allchekhov.ru/index.php/chekhov-v-muzyke> (дата обращения: 29.08.2019).

Три сестры будут женщинами из разных эпох. URL: <https://uralopera.ru/storage/newspapers/2018-12.pdf> (дата обращения: 28.08.2019).

Ural Opera Ballet подселит в дом к чеховским «Трём сестрам» оркестр. URL: https://ekburg.tv/novosti/razvlechenija/2018-12_04/ural_opera_ballet_podselit_v_dom_k_chekhovskim_trem_sestram_orkestr (дата обращения: 30.08.2019).

Фортунатов Н. М. Музыкальность чеховской прозы (опыт анализа формы) // Филологические науки. Науч. доклады высш. шк. 1971. № 3. С. 14–25.

Шадрина Н. «Золотая маска»: исключения существуют, чтобы побеждать. Театр «Урал Опера Балет» повторил свой лучший результат на главной театральной премии страны // Областная газета. Екатеринбург. № 210 (8994). 2020. 11 нояб. С. 4.

Шарыпина Т. А. Проблема взаимодействия видов искусств в немецкой философско-эстетической мысли на рубеже XIX–XX вв. // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. Лобачевского. 2010. № 4. С. 993–997.

Clements, Andrew. Special report: the Edinburg festival 2001. URL: <https://www.theguardian.com/culture/2001/aug/27/edinburghfestival2001.edinburghfestival> (дата обращения: 15.01.2019).

Ricordi. News. Péter Eötvös: Tri sestry. URL: <https://www.ricordi.com/en-US/news/2016/03/Eotvos-Tri-Sestri.aspx> (дата обращения: 06.06.2020).

Three Sisters (2002 TV Movie). Plot. URL: https://www.imdb.com/title/tt0412001/plotsummary?ref_=tt_ov_pl (дата обращения: 06.06.2020).



ПУБЛИКАЦИИ



МАЙЛЕР УИЛКИНСОН

РАБСКАЯ КРОВЬ

*Подготовка текста, перевод, предисловие, примечания
О. В. Спачиль*

Аннотация. Публикация представляет российскому академическому сообществу литературоведа-слависта и писателя профессора Селкирк-Колледжа из Британской Колумбии (Канада) Майлера Уилкинсона (1953–2020). Рассказ Уилкинсона «Рабская кровь» был признан журналом «Фиддлхед» (издается университетом Брунсвика и определяет кто есть кто в канадской литературе) лучшим коротким рассказом Канады в 2014 году. Первую публикацию рассказа на русском языке предваряет краткий обзор литературоведческого наследия Уилкинсона.

Ключевые слова: А. П. Чехов, Майлер Уилкинсон, «Рабская кровь», журнал «Фиддлхед», литература Канады.



WILKINSON, MYLER

THE BLOOD OF SLAVES

Translation, text preparation, notes and preface by O. V. Spachil

Abstract. The article presents to the Russian academic community a Slavist and writer, Professor of Selkirk College from British Columbia (Canada), Myler Wilkinson (1953–2020). In 2014, Canada's oldest literary magazine, *The Fiddlehead* (published by the University of New Brunswick since 1945 and defines who is who in Canadian literature), awarded the prestigious twenty-third annual award to Wilkinson's short story *The Blood of Slaves*. The paper starts with a brief overview of Wilkinson's literary heritage.

Keywords: A. P. Chekhov, Myler Wilkinson, *The Blood of Slaves*, *The Fiddlehead*, Literature of Canada.

Признание рассказа «Рабская кровь» (“The Blood of Slaves”) в 2014 году¹ лучшим в Канаде было довольно неожиданным. Как сказал автор в одном из своих интервью, он меньше всего ожидал,

¹ *Wilkinson, Myler. The Blood of Slaves // The Fiddlehead. Spring 2014. No 259. P. 7–18.*

что коротенький рассказ о русском писателе, умершем в 1904 году, вызовет такой интерес его современников-канадцев².

Для самого Уилкинсона выбор темы был далеко не случаен — более тридцати лет в его жизни были связаны с Россией и русской литературой. Майлер Уилкинсон многие годы преподавал в Московском университете (он один из разработчиков и преподавателей курса канадистики в МГУ), выступал как приглашённый лектор в ИМЛИ РАН А. М. Горького, в Ясной Поляне, активно участвовал в научной жизни нашей страны. В 1993 году М. Уилкинсон получил грант Канадского бюро по международному образованию на техническое обеспечение и проведение курсов по информатике для студентов отделения «История культуры (Россия. Северная Америка)» Кубанского государственного университета. Там же М. Уилкинсон прочитал цикл лекций о культуре индейцев Канады и о творчестве канадских женщин-художниц и поэтов. В 1993, 1995, 2000 годах профессор Уилкинсон инициировал участие исследователей из университетов Британской Колумбии в «круглых столах», организованных в КубГУ центром «История культуры (Россия. Северная Америка)» (руководитель Л. П. Башмакова).

За несколько лет до своего ухода Майлер Уилкинсон написал в память о своём коллеге и друге из МГУ А. В. Ващенко, докторе филологических наук, специалисте в области мифологии народов мира и североамериканских индейцев тёплые слова воспоминаний, которые ярко характеризуют и самого Уилкинсона: «Подарком Саше всем нам, путешествующим по этим краям, была Россия. Я помню поездки: в Москву, Сашин город; к чистым лугам Ясной Поляны; я также помню раскалённые плато Башкирии, расположенной на юге России, крутые берега Нижнего Новгорода, окаймляющие широкую Волгу; море шаманов и голубую мечту в устье Ангары; <...> Иркутск в начале мая, земля ещё хрупкая от холода. Сны до сих пор проносятся перед глазами, мы ожидаем раннего поезда в Слюдянку, к озеру Байкал...»³ Заканчивает свою статью Уилкинсон лирическими строками стихотворения Сергея Есенина — тепло, трогательно и очень по-русски. Рассказ «Кровь рабов» Уилкинсон посвятил памяти Александра Ващенко — первого читателя, сердечного друга и наставника⁴.

Магистерская диссертация Майлера Уилкинсона 1984 года (по специальности англистика в университете Саймона Фрезера)⁵

² *Johnson, Will.* Local author delves into the life of Chekhov // BC Local News. June 12, 2014. URL: <https://www.bclocalnews.com/entertainment/local-author-delves-into-the-death-of-chekhov/> (accessed: 13.06.2021).

³ *Уилкинсон, Майлер.* «Тихо льётся с листьев клёнов медь» // Мир Севера. 2013. № 5. С. 34.

⁴ An Interview with Myler Wilkinson // Fiddlehead. May 8, 2014. <https://thefiddlehead.ca/content/interview-myler-wilkinson> (accessed 13.06.21).

⁵ *Wilkinson, Myler.* Ernest Hemingway and Ivan Turgenev: The Nature of Literary Influence. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree

была посвящена изучению влияния, которое оказало творчество И. С. Тургенева на становление молодого Эрнеста Хемингуэя. Уилкинсон одним из первых обратил внимание, что именно благодаря Тургеневу, в особенности циклу рассказов «Записки охотника» и роману «Отцы и дети», будущий лауреат Нобелевской премии выработал свой уникальный стиль. Через два года появилась книга «Хемингуэй и Тургенев: природа литературного влияния»⁶.

В 1996 году в издательстве Питера Ланга вышла книга Уилкинсона «The Dark Mirror / Tjomnoje Zerkalo»⁷. В отличие от уже ставшего привычным социально-политического аспекта, сосредоточенного на сходстве и различии двух стран, эта книга о том источнике американской литературы, который не часто провозглашается литературоведами, но признаётся многими значительными американскими авторами. Диалог с культурой России (1860–1917), считает Уилкинсон, — неизменная составляющая духовного и культурного роста писателей США. Книга проникнута идеями М. М. Бахтина, её отдельные страницы посвящены Генри Джеймсу (Henry James, 1843–1916), Уилле Кэсер (Willa Cather, 1873–1947), Шервуду Андерсону (Sherwood Anderson, 1876–1941), Эрнесту Хемингуэю. Каждый из этих писателей интерпретировал авторов и произведения русской литературы в контексте американских реалий и традиций. Герои русской литературы, увиденные глазами писателей США, впервые собраны вместе и представлены в хорошо написанной книге.

В 2000 году были опубликованы составленные Майлером Уилкинсоном совместно с Давидом Стуком две антологии, посвящённые родному уголку Канады — Британской Колумбии. В одну из них вошли путевые заметки, эссе и исторические документы под общим названием «Гений места»⁸. Вторая — «К западу от северо-запада»⁹ — включает образцы короткой художественной прозы, ставшей классической для этой провинции Канады.

of Master of Arts in the Department of English. Simon Fraser University. December 1984. 117 p.

⁶ *Wilkinson, Myler*. Ernest Hemingway and Ivan Turgenev: The Nature of Literary Influence. UMI Research Press, 1986. 126 p.

⁷ *Wilkinson, Myler*. The Dark Mirror / Tjomnoje Zerkalo: American Literary Response to Russia. Peter Lang Inc., International Academic Publishers; 1996. 189 p.

⁸ *Genius of Place / David Stouck, Myler Wilkinson, editors*. Vancouver: Polestar Book Publishers, 2001. 432 p.

⁹ *West by Northwest. British Columbia Short Stories / David Stouck, Myler Wilkinson, editors*. Vancouver: Polestar Book Publishers, 2001. 288 p.



*Сто рассказов за один год; целая жизнь промелькнёт,
пока берёшь стакан в руку и подносишь его к губам.*

Весной, когда вскрывается лёд на Москве-реке и тает снег, мужик, которого лечишь от чахотки, знает, что ему уже ничто не поможет. Больной смиряется со своей судьбой и перестает надеяться, он говорит: «Не поможет. С вешней водой уйду». Но сейчас был разгар лета, почти невыносимая жара, духота, а лёд не помогал пустому сердцу, он так им и говорил, когда они пытались остудить его вздымающуюся грудь. Издали он услышал свой собственный голос: Оля, милая, милая, пожалуйста, стакан воды. Он видел, как она взяла запотевший кувшин со стола возле окна. Статная женщина, не очень красивая, она была его маленькой выдрой, его актрисулей. Занавески на распахнутых французских дверях не шевелились. Снизу из парка раздавались голоса, было слышно, как играют дети. Жизнь во всём своём очевидном торжестве.

Охлаждённая жидкость прошла его губы, и он услышал, где-то очень близко, грохочущий звук, подобно воздуху в пустых трубах. Пустое сердце. Сердце задыхалось, эти немцы погубят его. Хотелось кричать и громко звать на помощь, прочь отсюда, куда-нибудь, куда угодно; я задыхаюсь и очень хочу удрать. Но куда? Жара, хочется скинуть с себя всю одежду... *немецкие дамы одеваются не безвкусно, а прямо-таки гнусно, это вызывает глубокое уныние...*¹⁰

В голове бешено метались образы и отрывки рассказов. Богатые гости ждали в столовой ужина, не зная, что повар исчез, а кухня пуста. Теперь им придётся ждать своей еды вечно — комедия в одном действии, последний ненаписанный рассказ. А Ольга свернулась калачиком на диване, из-под платья выглядывают только кончики ног, смеётся, не может открыть глаза от смеха, из её груди низкое заразительное клокотанье... Ой, Антон, ты помнишь гостиницу в Феодосии? Но тогда нам было всё равно, принесут еду или нет, и мы поднялись наверх, сквозь открытые окна слышался шум моря, шуршание прозрачных занавесок. Моя лошадка, моя собачка без хвоста...

Проходящие собаки и бродячие мысли, письма, которые навсегда останутся ненаписанными...

«Спасибо за ласковые слова и тёплое участие. Меня маленького так мало ласкали, что теперь, будучи взрослым, принимаю ласки, как нечто непривычное, ещё мало пережитое. Потому и сам хотел бы быть ласков с другими, да не умею».

«Я помню, отец начал учить меня, или, попросту говоря, бить, когда мне было пять лет, и я, просыпаясь, каждое утро думал прежде всего, будут ли сегодня драть меня? Я никогда не мог простить отца за это...»

*Я обещал крестьянам села Мелихова 100 рублей — на уплату за шоссе.
Помогай бедным. Береги мать. Живите мирно.*

¹⁰ В переводе сохраняются все графически особенности рассказа — курсив, авторские кавычки, транслитерированные русские слова, а также разбивка на отдельные части, отделяемые друг от друга пробелами.

Образы, рассказы, невинные истории, которые он так легко сочинял в молодости, по сотне в год, они росли из навозной кучи московской жизни, и они сделали ему имя, и он стал мастером, он так и не смог понять, как же это произошло, почему именно он, а не один из его талантливых братьев.

В самом писании было что-то утешительное «можно было работать с ручкой в руках целыми днями, не замечая, как проходит время, но в то же время испытывать чувство, похожее на жизнь». *Похожее на жизнь*, ему это нравилось.

Была ещё и утомительная сторона, не всё было так увлекательно — *skuchno, жизнь, господа, скучная штука* — и как пережить такие моменты, когда в полуденной тишине тикают часы, а кровь, капля за каплей, выдавливается из натруженных вен. *Жизнь и скучна, и грустна, и некому...* (А нужно, чтобы всегда было кому...) В жизни и в литературе, мой друг, «не каждую минуту стреляются, вешаются, объясняются в любви. И не каждую минуту говорят умные вещи. Они больше едят, пьют, волочатся, говорят глупости...» В стройную картину ничего не складывается. Ничего не происходит... пока в четвёртом акте не раздаётся револьверный выстрел. *Скучно жить на этом свете, господа!* Жизнь утомительна, господа, и мы в отчаянии. Когда я пишу эти рассказы, почти не замечаю, как проходят часы, создается «иллюзия» своего рода жизни.

Итак, *а напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук... много раз сечённый, ходивший по урокам без калош, мучивший животных..., лицемеривший и Богу и людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества... Напишите-ка рассказ о том, как этот молодой человек выдавливает из себя по каплям раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течёт уже не рабская кровь, а настоящая человеческая.*

Слова были важны, каким-то образом за пределами цинизма и грустного юмора — сияющее лицо ребёнка, и я был этим ребёнком... Рабская кровь. Красная кровь, мужчина, свободный художник: *и жалею, что Бог не дал мне силы, чтобы быть им. Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах... Моё святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновенье, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выразались. Вот программа, которой я держался бы, если бы был большим художником.*

Он написал это в зените своей ранней славы, и с тех пор у него не было причин менять свои взгляды.

Он смотрел, как она движется по комнате, как будто в параллельной вселенной — её тело свободное и мягкое, грудь трётся о шёлковую блузку. Женщина — вселенная здоровья. И всё это теперь было в другом мире, и даже дальше, и ни малейшего шевеления ветерка, занавески совершенно неподвижны. Невыносимо, жарко. *Здоровье моё становится всё лучше, — так я написал домой Маше, моё здоровье становится лучше с каждым днём. Ложь, задыхаюсь, лучше с каждым днём.*

Он смотрел, как его жена подходит к столу, проверяет пузырьки и корректирует дозировку в шприце. Она повернулась к нему со странным выражением лица.

— Ты примешь лекарство сейчас?

— Думаю. Оля, деваться некуда.

Он закатил рукав льняной сорочки. Обвисшая плоть, мышцы исчезли.

В конце концов, он был врачом: понимал, что означают внутривенные инъекции морфина и опиума. Пациенту нужно облегчить страдания. Когда придёт время, милосердием будет сердечная недостаточность, а не кровотечение или удушье. Тот же неизбежный процесс он наблюдал у своего друга Левитана, хотя печальный художник охотнее приветствовал тьму.

Когда она вытягивала иглу из его руки, Антон Павлович внимательно разглядывал её лицо; она останется с ним до конца, кажется, любит его. Она носила его ребёнка; ребёнок, зима прошлого года, потеряла его во время работы, контракт в Москве, в Художественном театре. А когда родишь мне мальчишку или девочку, тогда можешь поступать, как тебе угодно, так он писал. Жестоко, но даты никак не совпадали. И всё же он полагал, что любит её так, как это теперь было возможно для него. Не так давно в Ялте летом она приходила к нему в постель на рассвете после купания в море; она называла себя его выдрой, и да, она действительно вертелась и была горячей в постели. Будь со мной груб, и мне будет хорошо, а потом поцелуешь, приласкаешь. И я откушу тебе ухо. Иногда, когда солнце поднималось над морем, он спускался и смотрел, как его русалка далеко заплывала в великолепное синее море, нежное, как волосы невинной девушки. Она выходила из моря, с неё капали тысячи бриллиантов — или это были слёзы? — и он желал её тогда до боли, даже не думал, что ещё может так сильно переживать и мучиться. Кашалотик мой милый, как он называл её, крокодил моего сердца, рыжая собака, лошадка несравненная, ласкаю копытцем и хвостиком помахиваю, ах, собака, милая собака. Она как-то спросила, нравится ли мне её собственное благопристойное имя. Нравится, но все её неблагопристойные прозвища мне нравятся больше.

Письма, написанные полулёжа в кресле: *Здоровье моё поправляется, начинаю полнеть от немецкой еды*; всё-таки он был писателем-беллетристом, но были и другие письма: дни сочтены, сильнейшая худоба... происходит какая-то перемена, постоянный кашель, одышка, не могу взбираться по лестницам. Я улыбаюсь докторам, пожимаю плечами. Моё тело — комок боли, не помогают даже кислород и камфара.

Желание удрать куда угодно, я ужасно... и брюки на мне болтаются. Говорят, что чахоточных больных на последних стадиях одолевает желание убежать, куда-нибудь. Баденвейлер расположен на пологих холмах Шварцвальда, моё последнее пристанище на земле, мы приехали сюда поездом из Берлина. Сняли комнаты на несколько дней в лучшем отеле города, *Römerbad*, но это продлилось недолго; через два дня старший администратор отеля тихо отвёл нас в сторону и с болезненным выражением

лица сообщил, что для удобства других гостей меня просят переселиться (в этот самый момент меня охватил приступ сильного кашля, и я был вынужден вынуть маленькую синюю плевательницу с закрывающейся крышкой, которую держал в кармане пиджака на случай таких чрезвычайных ситуаций. Кровь чахоточного). Ольга попыталась возражать, но я тихонько коснулся её руки и попросил носильщиков начать выносить наш багаж. Немец кивнул и, возможно, даже тихо щёлкнул каблуками. Мы переехали в Villa Friederike, частный пансион, но я почему-то не мог представить себе заключительные сцены своей жизни, разыгрывающиеся в этом мрачном доме с запахами тяжёлой немецкой кухни. Ольга предложила отель Sommer, она знала, как мне нравилось наблюдать за гуляющими по парку людьми. В начале июля стало очень жарко, и отель был полон иностранных гостей, свободной была только небольшая шумная комната, она выходила на главную улицу, где не замирало движение пешеходов и экипажей. Я начал беспокоиться и просил Ольгу каждый день справляться у администратора о возможности перемены, и, наконец, освободился номер с французскими дверями и балконом, выходящим в парк. Я снова начал дышать, думать... Герои произведений и реальные люди начали перемешиваться, вместе ходить по сцене, разговаривать мимо друг друга и уходить, так и не услышав и не поняв друг друга... из одной комнаты с серым ковром в другую. В некоем провинциальном городке жила женщина, он знал её как Анну, её любил некий Алёхин. Говорили: «Волга впадает в Каспийское море, лошади кушают овёс и сено». Ах да, реки должны течь, а лошади есть. Ужасающая скука таких местечек. Я пытался понять тайну этой молодой, умной, красивой женщины, которая выходит за добродушного простака. Он говорил: «Зимой надо разжигать печи, а летом и без них тепло. Летом можно ночью открывать окна, и всё равно будет тепло, а зимой холодно, даже с двойными рамами». Адски скучно, можно сойти с ума. В конце концов ей поставили диагноз: расстройство нервов. Она оставила мужа (она даже не знала, чем он зарабатывал на жизнь), оставила своих детей и человека, который её любил, и уехала лечиться в Крым. Да, он любил эту женщину, живого человека из плоти и крови в душном провинциальном городке, от её красоты перехватывало дыхание, её красота не поддавалась определению; её отъезд означивал конец его жизни.

Но для неё... это был не конец: в другой раз мы видим её прогуливающейся по набережной в Ялте. Зонтик, маленький шпиц. Своего рода бессмертие. Всё ещё молодая женщина, всё ещё загадочно красивая, всё ещё лечится от... *Скучно*, господа.

Сможете написать такой рассказ? На набережной в Ялте появилось новое лицо. Так он хотел начать рассказ об Антоне Павловиче. Одним свежим утром, когда солнце всё ещё теряется в прохладном морском тумане, он просыпается и чувствует в груди живое сердце: оно разносит по телу настоящую кровь, — не рабскую кровь.

В сумерках, в тусклом свете, море мягкое и таинственное — тёплая рука смывает полузабытые воспоминания, оставляет человека на обочине жизни. Летучие рыбы, призрачные формы выпрыгивают из тёмного моря,

ярко вспыхивают и исчезают в глубине, смех и пение далеко разносятся по ночному воздуху. *Каждое личное существование держится на тайне... У него были две жизни: одна явная, которую видели и знали все, кому это нужно было, полная условной правды и условного обмана, похожая совершенно на жизнь его знакомых и друзей, и другая — протекавшая тайно. Всё, что составляло зерно его жизни, происходило тайно, всё же, что было его долей... всё это было явно.*

Падая, как снежинки на город-призрак, пришли слова:

— Ольга, дорогая, я должен тебе кое-что сказать.

— Что, дорогой, что сказать?

А что же важного я хотел сказать? Друг мой, сегодня вечером... *осетрина-то с душком!..*

Но это было совсем не то. Очаровательная женщина в Ялте, кусок пересоленной рыбы. Настоящая жизнь. Тайна. Ложь.

Молодой немец, которого я отправил с тобой во Фрайбург за новыми костюмами, молодой Лео, пожалуйста, не кокетничай с ним слишком много, это расшатает ему нервы и только запутает его. И костюмы — один белый с синими полосками, а другой — синий с белыми — пока повесь их в шкаф, они послужат погребальными пеленами. Он попытался улыбнуться, но потом оставил попытки. Мои туфли не подходят, Ольга, милая, я купил их всего несколько дней назад, а теперь обнаружил, что они скрипят, что мне делать?..

Он увидел себя в зеркале. Самом последнем. Ему показалось странным, что он так сильно постарел, что за несколько последних лет он так быстро утратил привлекательность. За что Ольга так его любила? *Женщинам он всегда казался не тем, чем был на самом деле.*

Он подумал о двух женщинах, Ольге и Анне, одна не более реальна, чем другая. Однажды поздно вечером, когда их роман уже начался, они взяли извозчика и поехали вдоль берега в Ореанду, ночь была такой же нежной и смертной, как мушка-однодневка. Они сидели на скамье, недалеко от церкви, смотрели вниз на море и молчали. «Листва не шевелилась на деревьях, кричали цикады, и однообразный, глухой шум моря, доносившийся снизу, говорил о покое, о вечном сне, какой ожидает нас... И в этом постоянстве, в полном равнодушии к жизни и смерти каждого из нас кроется, быть может, залог нашего вечного спасения, непрерывного движения жизни на земле, непрерывного совершенства».

Меня обвиняли в пессимизме... и всё же мне больше всего нравилось работать в саду над морем — сажать деревья своими руками — я держал их, как множество нерождённых детей, — сто саженцев роз, вьющиеся побеги, усыпанные золотом цветов, похожих на крошечные звездочки счастья на фоне стены дома, пятьдесят пирамидальных акаций, магнолии, тутовые деревья, японская сакура, лимонник, цветущая зимой жимолость, цветы мушмулы и кизила, сирень, глициния, колючая по осени сансевиерия — это растение называли тётчиным языком, и я всегда думал, что этими колючими листьями и ограничится моё знакомство с подобного рода отношениями. Я не верил в рай на этой земле или в каком-либо другом

месте, но я нашёл счастье в прогулках по саду в сопровождении моего товарища по несчастью — журавля-калеки, который уже не был способен к перелётам. *Мне тогда казалось, что если бы каждый человек смог сделать прекрасным свой сад, то вся земля стала бы прекрасной.*

Весной, когда из холодной земли прорастали первые цветы, он не мог не думать о детстве на берегу южного моря (в Таганроге я был ребёнком, я и сейчас остаюсь ребёнком) молодой человек ходил по грязным улицам в калошах, зависимый от всего и всех, мальчик-лавочник, дрожащий от холода, черви-личинки извиваются в зерне; разве не всех мальчиков порют? Я не могу забыть... «Я помню, отец начал учить меня, или, попросту говоря, бить, когда мне было пять лет. Он сёк меня розгами, драл за уши, бил по голове, и я, просыпаясь, каждое утро, думал прежде всего, будут ли сегодня драть меня?» *Позволь напомнить тебе, что дети святы и чисты. Даже у разбойников и крокодилов они состоят в ангельском чине. Сами мы можем лезть в какую угодно яму, но их должны окутывать в атмосферу, приличную их чину.* «Отцовский деспотизм и ложь так изуродовали наше детство, что думать об этом тошнотворно и страшно». Годы терялись в тумане забвения. Был стыд — десять пудов стыда — мания величия, банкротство и бегство семьи в столицу, был оставшийся подросток в калошах, он давал частные уроки, как-нибудь — плохо — закончил обучение в гимназии, выхлопотал стипендию, начал изучать медицину, а потом, наконец, сбежал... неведомо куда.

Когда наконец он приехал к ним в Москву, они жили все вместе, в нищете. Сырой подвал на Грачёвке в районе Якиманки, ноги проститутки шагают мимо низкого окна, свадьбы и поминки наверху, трое в одной постели и тараканы в трещинах стен. Именно Александр, его брат, расточительный по отношению к своему таланту и здоровью, познакомил его с московскими редакторами и проститутками. «Будильник», «Стрекоза», «Осколки», 125 рассказов за год — если их можно назвать рассказами — копейки за строчку, оплата не гарантирована, городская грязь, *poshlost* лопатами. Начало поприща, и они выбрались из трущоб. Так родился русский мастер, «в гнилом поту засаленной постели»¹¹.

В послеобеденное время дела обычно обстояли лучше; его тело, казалось, успокаивалось по мере того, как день приближался к своему завершению. Он сидел, обложенный со всех сторон подушками, слушая тихие голоса случайных людей, доносящиеся из парка. Звук продолжающейся человеческой жизни.

Но сейчас наступила перемена, кислород больше не помогал, уже, казалось, отпала необходимость и важность пытаться объяснять свои мысли или желания. На белой скатерти стояла миска со спелыми вишнями — вишни созревают в июле, а деревья рубят осенью — багряные точки на белой земле, пятна от вишен невозможно вывести. Ольга предложила ему горсть, возможно, в качестве символического жеста, ему не хотелось

¹¹ Аллюзия на слова Гамлета «Нет, жить / В гнилом поту засаленной постели...» (Пер. М. Лозинского).

вишен, он больше никогда не увидит ни одного цветущего сада. Молодой Рабенок был с ними, он был готов бежать куда угодно по просьбе Ольги, это облегчало задачу, а Швёрер, слава богу, профессионал, знал достаточно, чтобы понимать, что поделывать уже ничего нельзя. Нужно просто оставить меня в покое, наедине с моими мыслями...

Когда моя слава была в зените (что, казалось, произошло в истории, придуманной кем-то другим), болезнь глубоко внутри уже делала свою работу — я иногда называл это катаром желудка — я наконец-то познакомился с хозяином Ясной Поляны. Я долго не решался отправиться в эту усадьбу; мой дед служил как раз у такого хозяина огромного поместья, я был внуком крепостного, в моих жилах текла крестьянская кровь. Я хотел знакомства с Толстым — я решился на него — без посредников; до этого я предпочитал купаться в море и болтать чушь. Я не соглашался со Львом Николаевичем почти по всем важным вопросам литературы и жизни, но любил его как отца, и что самое главное — любил его в моих рассказах. Вот как это произошло:

Я миновал белые башни Ясной Поляны за нижним прудом и шёл по удивительно красивой берёзовой аллее, ведущей к усадьбе, когда на тропинке передо мной появился старик. На нём была полотняная блуза, через плечо перекинута полотенце, и он сразу предложил пойти искупаться. У него было грубоватое лицо крестьянина, но глаза его словно горели — таких глаз я не видел ни до того, ни после. Он улыбнулся, и я понял, с кем повстречался. Через несколько минут мы достигли купальни и вошли в воду, где он начал задавать мне вопросы о моей жизни и работе. Он мне безмерно понравился; в обнажённой плоти мало лжи.

Он не церемонился; пока мы плескались в воде, он прямо спросил, много ли я распутничал в молодости. Я стал подёргивать себя за бородку и сделал вид, что не слышу; а он продолжил: «В юности я был неутомимым ...»¹², а потом с полуулыбкой рассказывал истории о том, как пятьдесят лет назад ездил к цыганам. Похоже, он не сожалел об этих воспоминаниях, хотя только что написал «Крейцерову сонату».

Было очевидно, что он читал мои пьесы, и сразу дал понять, что они ему не нравятся, ведь в них ничего не происходит (я был в восторге от этой критики). «Шекспир скверно писал, а вы ещё хуже!» — сказал он. «Англичанин всё-таки хватает читателя за шиворот и ведёт его к известной цели, не позволяет свернуть в сторону. А куда с вашими героями дойдёшь? С дивана, где они лежат, — до чулана и обратно?» Я не пытался возражать. Его анализ был одновременно забавным, правдивым и совершенно ошибочным. Настоящий *muzhik*, какими были и мои предки. Когда мы вытирались полотенцами в купальне, я заметил, что он внимательно смотрит на моё тело и улыбается. Без всякого стеснения.

¹² Уилкинсон использует английское слово ‘fucker’, которое переводится на русский нецензурным словом, в тексте заменённым на многоточие.

Позже, когда мы шли по берёзовой аллее к дому, я услышал, как он смеётся позади меня, и оглянулся. Антон Павлович, вы ходите как барышня. *Скромный и тихий, точно барышня.* В то время в мире было очень мало людей, которые могли отпускать такие замечания и сохранить моё доброе расположение. Почему-то у Льва Николаевича был «бесплатный пропуск». И казалось, что он тоже меня полюбил, с первого взгляда: «Вы — русский! Да, очень, очень русский». Для меня это что-то значило.

Он хотел, чтобы я знал, насколько его восхищал мой рассказ «Душечка». *«Как кружево, сплетённое целомудренной девушкой, — говорил он. — Были в старину такие девушки-кружевницы, “вековуши”, они всю жизнь нево, все мечты о счастье влагали в узор».* Красиво... и совершенно неверно. Душечка, моя бедная душечка, была хамелеоном, она меняла свою жизнь, чтобы слиться с любимым мужчиной, который входил в её жизнь, она была вовсе не идеалом женщины, а просто человеком, изо всех сил старавшимся жить. Я промолчал.

Позже, на обеде, на котором Лев Николаевич председательствовал, как старый *барин*, я заметил, что его дочери обожают своего отца и веруют в него фанатически. В первый момент я позавидовал, что у него есть дети, в Мелихово меня ждали только две таксы — Хина и Бром (хорошо бы встретиться с ними на небесах). Мне кажется, что можно как угодно надуть невесту или любовницу, или своих собак, «в глазах любимой женщины даже осёл представляется философом, но дочери — другое дело».

Когда я вернулся из Ясной Поляны в тот первый раз, я заболел. Привёз с собой простуду, страшную головную боль, которая не унималась в течение недели, и неизменное уважение, можно сказать любовь, ко Льву Николаевичу. Я любил его как своего литературного отца, но в то же время его философия оставила меня равнодушным. «Во мне течёт мужицкая кровь, и мне не нужно ходить в лаптях или носить полотняную рубаху, чтобы доказывать это. С детства я уверовал в прогресс, и не мог не уверовать, так как разница между временем, когда меня драли, и тем временем, когда перестали драть, была страшная». «Я знал, что эти люди живут хуже скотов, жить с ними было страшно; они грубы, нечестны, грязны, нетрезвы, живут не согласно, постоянно ссорятся, потому что не уважают, боятся и подозревают друг друга. Да, жить с ними было страшно, но всё же они люди, они страдают и плачут, как люди, и в жизни их нет ничего такого, чему нельзя было бы найти оправдания».

Была ещё одна встреча со Львом Николаевичем, которую я бы предпочёл не иметь. Это было в Москве зимой 1897 года, я был уже очень болен. Мы с Сувориным обедали в ресторане «Эрмитаж». Я закашлялся; горлом пошла кровь и странным узором стала растекаться по белой скатерти. Она никак не останавливалась, на нас начали обращать внимание, кровь в ресторане, если только не в бифштексе, — не очень приятное зрелище. Сначала мы

вернулись в гостиницу, но потом меня заставили переехать в клинику, в палату № 16 для чахоточных. В какой-то момент больной вынужден признать своё положение; я не мог удрать, сбежать было некуда. Кровь текла из правого лёгкого, так же, как у моего брата и у одной моей родственницы, которая также умерла от чахотки. К счастью, ко мне пускали не всех, только тех, кого я хотел видеть. Льва Николаевича охрана не остановила, и я помню его первые слова: «Знаете, Антон Павлович, все люди смертны. Но наша сущность не исчезнет — все мы будем жить в началах разума и любви». Я почувствовал, как к горлу подступила кровь и застучало в ушах. Начало было «преинтересным». Я не нуждался в подобного рода метафизических утешениях. «Я собирался отправиться в ужасное место, и все легенды всех веков, и вся неискренняя философия стариков, которые боятся смерти и не хотят сознаться в этом, не могли облегчить моё путешествие. Стать ничем — этот факт наполнил меня чем-то большим, чем ужас. Ты умер, тебя на кладбище относят, а все идут домой, садятся, пьют чай и обмениваются лицемерными замечаниями». На кладбище ни одной живой души. А земля становится всё холоднее...

Наконец он ушёл из комнаты, а прямо за оконными рамами яростно клубился снег. Я был взволнован этим посещением, как будто остались незадаанными ещё какие-то вопросы. Я вспомнил его знаменитый рассказ о человеке, который намеревается приобрести огромный участок земли, теряет свою душу и умирает в одиночестве, похороненным на клочке земли всего в три аршина от головы до пят. Это была вся земля, в которой он нуждался.

История была одновременно убедительной и ложной. Чем ближе подходишь к холодной земле, тем лучше понимаешь, что человеку нужно не три аршина земли, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа.

Отчего вы так печальны? Это траур по моей жизни. Он как-то сказал, что обязанность художника — не давать ответы, а правильно ставить вопросы. Это прозвучало очень мудро, но человек — это больше, чем вопрос.

Чайка парит над озером. Охотник целится.

Сердце Маши разбито; она пытается говорить.

Издали слышен стук, топот ног в коридоре, голоса. Сестра стряхивает снег с шубы, щёки у неё как два антоновских яблока. Маша, он так и не позволил ей выйти замуж, это она впервые привела красавицу Лику в дом на Садовой-Кудринской (Маша ввела многих молодых симпатичных девушек в их домашний круг на Садовой — в небольшом красном домике, как он его называл). Миша вбежал в его комнату, Антон, идём скорей, Маша привела домой настоящую красавицу. Идём, посмотри. Он посмотрел и убедился. Она прижалась к вешалке и полузакрывает лицо воротником своей шубы. Лика, Лика Мизинова. И тогда, и после было много других, но она отличалась, стояла особняком. Когда он увидел её впервые,

она была необыкновенно красива; на неё заглядывались, чистота взгляда, *Reinheit*. И тогда же с самого начала стало понятно, что не обязательно быть слишком серьёзным. Я писал ей: «Вашей смерти буду рад только один я». «Я с удовольствием ошпарил бы вас кипятком. Мне хотелось бы, чтобы у Вас украли новую шубу (8 р. 30 коп)». «Я люблю Вас страстно, как тигр, и предлагаю Вам руку». «Дорогой мой Антоша, — писала она, — твоя навек». А потом: «С каким бы удовольствием я бы надавала вам пощёчин, хоть Вы и “знаменитый Чехов”, Вы пишете глупости или как доктор Вы ничего не смыслите». Но, Ликуся, Вы ведь были настоящей Царевной Лебедью прямо из русской сказки? От неё нельзя было отвести глаз. Как это делают женщины, она ясно дала понять, что сделала бы для меня всё, что угодно — *не забывают девушку, которая думает о Вас постоянно, и Вы, наверное, всегда это знали. А как бы я хотела (если бы могла) затянуть аркан покрепче! Да не по Сеньке шапка! В первый раз в жизни мне так не везёт!* И я... отстранился. Я не мог на ней жениться или утешить её, и она уехала с одним другом в Париж (я его обозвал его свиньёй, он таковым и был, и всё-таки я всё ещё провожу время в его компании), а она забеременела, и мы все её бросили, и с тех пор уже ничто больше не было прежним. «Дорогой, я одна, я очень несчастна. Я не думаю, чтобы Вы бросили в меня камнем. Приезжайте один и никому обо мне не говорите. Пожалуйста, приезжайте...» Я не приехал. Уже не *Reinheit*, уже не Царевна Лебедь. А потом как-то так получилось, что у неё родился ребёнок, маленькая девочка, я мог бы её полюбить, а она вернулась на родину и была всё ещё красивой и по-прежнему честной: «Самое моё горячее желание — вылечиться от этого ужасного состояния, в котором нахожусь, но это так трудно самой. Умоляю Вас, помогите мне, не зовите меня к себе, не выдайтесь со мной. Для Вас это не так важно, а мне, может быть, это и поможет Вас забыть». Женщин много, а Чайка одна. Никогда Жамэ, Канталупочка, золотая, перламутровая. Ликуся, когда же снова весна, когда же растает на реке лёд?»

Он проснулся сразу после полуночи. В комнате были тени, Ольга, младший Рабёнок, он принёс кислород задыхающемуся человеку, доктор Швёерер, если быть честным, был врачом лучше него. Он просто посмотрел на него и покачал головой — как же нужно ввести человека в заблуждение, чтобы заставить тяжелобольного пуститься в путешествие по Европе только для того, чтобы умереть в гостиничном номере? Затем он простукал больного, измерил пульс, выслушал его сердце и лёгкие, ощупал его истощённую плоть. Бесплезно, и всё же он оценил внимание профессионала.

Один врач человеческих душ другому.

Тод? Конец?

Конечно, нет. Успокойтесь, Антон Павлович.

Ложь.

Стук в дверь, входит ещё одна тень с бутылкой. Антон Павлович, выпьете со мной бокал шампанского? Он знал, что это значит у докторов, когда надежды больше нет. Пробка вылетела... в последний раз и пылилась в углу комнаты ещё долго после того, как его уже не стало. Кислород не

помог, может быть, поможет шампанское. Ольга поддерживала его, как испуганного ребёнка, капельки пота выступили на лбу, страх, если быть честным — значит, я буду лежать в могиле один — это должно было произойти. Дальше — тишина. Швёер, уже тоже становившийся далёкой тенью, почтительно протянул ему бокал. У него хватило сил поднести его к губам в последний раз. Он посмотрел на Ольгу, всё ещё поддерживавшую его, и улыбнулся. Казалось, она улыбнулась в ответ. Давно я не пил шампанского. Лошади кушают овёс и сено, реки впадают в море, а мне нужно удрать, поехать в другое место...

Он отвернулся к стене, и уже Николай, и Александр, и Ольга, Анна, и Лика, казалось, остались где-то очень далеко позади, удаляясь всё дальше и дальше. Антон Павлович, Антон Пав... они звали, но он уже не слушал. Булькающий звук, как воздух в проржавевших трубах. Раздражает. *Ich Sterbe*. Я умираю. Лошади кушают...

«И казалось, что ещё немного — и решение будет найдено, и тогда начнётся новая, прекрасная жизнь; и было ясно, что до конца ещё далеко-далеко и что самое сложное и трудное только ещё начинается». В этот момент, когда всё начиналось, подобно распускающемуся красному цветку, кровь пошла горлом, как старый друг, в последний раз.

ЛИТЕРАТУРА

Уилкинсон, Майлер. «Тихо льётся с листьев клёнов медь» // Мир Севера. 2013. № 5. С. 41–42.

An Interview with Myler Wilkinson // Fiddlehead. May 8, 2014. <https://thefiddlehead.ca/content/interview-mylers-wilkinson> (accessed: 13.06.21).

Genius of Place / David Stouck, Myler Wilkinson, editors. Vancouver: Polestar Book Publishers, 2001. 432 p.

Johnson, Will. *Local author delves into the life of Chekhov* // BC Local News. June 12, 2014. URL: <https://www.bclocalnews.com/entertainment/local-author-delves-into-the-death-of-chekhov/> (accessed: 13.06.2021).

West by Northwest. British Columbia Short Stories / David Stouck, Myler Wilkinson, editors. Vancouver: Polestar Book Publishers, 2001. 288 p.

Wilkinson, Myler. *Ernest Hemingway and Ivan Turgenev: The Nature of Literary Influence*. A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts in the Department of English. Simon Fraser University. December 1984. 117 p.

Wilkinson, Myler. *Ernest Hemingway and Ivan Turgenev: The Nature of Literary Influence*. UMI Research Press, 1986. 126 p.

Wilkinson, Myler. *The Blood of Slaves* // The Fiddlehead. Spring 2014. No 259. P. 7–18.

Wilkinson, Myler. *The Dark Mirror / Tjomonje Zerkalo: American Literary Response to Russia*. Peter Lang Inc., International Academic Publishers; 1996. 189 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



Бушканец Лия Ефимовна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой иностранных языков в сфере международных отношений Казанского федерального университета, член Чеховской комиссии РАН (Казань).

lika_kzn@mail.ru

Волоконская Татьяна Александровна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры общего литературоведения и журналистики Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).

tatianavolokonskaia@gmail.com

Гапоненков Алексей Алексеевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).

gaponenkovaa@info.sgu.ru

Головачёва Алла Георгиевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник отдела по изучению и популяризации творческого театрального наследия А. П. Чехова ГЦТМ имени А. А. Бахрушина (Москва).

alla.golovacheva@list.ru

Головко Вячеслав Михайлович, доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры отечественной и мировой литературы Гуманитарного института Северо-Кавказского федерального университета (Ставрополь).

vmgolovko@mail.ru

Елина Елена Генриховна, доктор филологических наук, профессор кафедры общего литературоведения и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).

elinaeg@info.sgu.ru

Звяняцковский Владимир Янович, доктор филологических наук, профессор Мариупольского государственного университета (Украина, Киев).

vyaz57@ukr.net



Иванова Наталья Фёдоровна, кандидат филологических наук, руководитель научно-образовательного Центра литературоведения Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого, член Чеховской комиссии РАН (Великий Новгород).
nfi@inbox.ru

Кастлер Людмила Аркадьевна, доктор филологических наук, доцент Университета Гренобль-Альпы (Франция, Гренобль).
Ludmila.kastler@univ-grenoble-alpes.fr

Книгин Игорь Анатольевич, кандидат филологических наук, профессор кафедры общего литературоведения и журналистики Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).
igor.knigin2012@yandex.ru

Кубасов Александр Васильевич, доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, заведующий кафедрой теории и методики обучения лиц с ОВЗ (Екатеринбург).
kubas2002@mail.ru

Новикова Наталья Владиславовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).
novikovanv@mail.ru

Петухова Елена Николаевна, кандидат филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы Санкт-Петербургского государственного экономического университета (Санкт-Петербург).
pen9@yandex.ru

Прозоров Валерий Владимирович, доктор филологических наук, профессор, научный руководитель Института филологии и журналистики, заведующий кафедрой общего литературоведения и журналистики Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).
prozorov@sgu.ru

Скафтымов Александр Павлович (1890–1968) — выдающийся учёный-литературовед, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой русской литературы Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (1923–1931, 1944–1951), профессор Саратовского педагогического института (1932–1944).

Спачиль Ольга Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии Кубанского государственного университета (Краснодар).

spachil.olga0@gmail.com

Тихомиров Сергей Владимирович, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы Московского педагогического государственного университета (Москва).

tihoma@list.ru

Уилкинсон Майлер (1953–2020), литературовед-славист, профессор Селкирк-Колледжа из Британской Колумбии, писатель (Канада).

Усанова Ирина Алексеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологического образования и журналистики Сургутского государственного педагогического университета (Сургут).

flos-costus@yandex.ru

Хвостова Ольга Александровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии и журналистики Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского (Саратов).

hvastovaoa@info.sgu.ru



УКАЗАТЕЛЬ ИМЁН



Backès J.-L. 138, 151
Bushkanets L. E. 161

Clements A. 266, 268

Elina E. G. 46
Espagne M. 139
Evreinoff N. 147, 151

Gaponenkov A. A. 152
Golovacheva A. G. 82
Golovko V. M. 117
Gorky M. 142, 151
Grève de C. 138, 151

Hamon-Siréjols Ch. 142, 151

Ivanova N. F. 204

Kastler L. A. 137
Khvostova O. A. 73
Knigin I. A. 98
Kubasov A. V. 258

Leroy-Beaulieu A. 141, 151

Moulinier P. 262

Niqueux M. 140
Nivat G. 141, 151
Novikova N. V. 21

Petukhova E. N. 250
Prozorov V. V. 8

Skaftymov A. P. 8, 21
Spachil O. V. 269

Tchekhof A. 142, 151
Tikhomirov S. V. 233

Usanova I. A. 65

Vogüé de E.-M. 137, 138, 140, 142,
148, 151

Volokonskaya T. A. 90

Wilkinson M. 269–271, 282

Zvinyatskovsky V. Ya. 105

Абрамов Я. В. 117–135
Абрамова М. М. 177, 179, 182
Авалиани И. 264

Авилова Л. А. 69, 70, 199

Адамов А. 149

Айхенвальд Ю. И. 102

Акунин Б. 256

Александров Вл. А. 82, 83, 86–89

Александров Н. 252, 257

Алексеева М. В. 258, 267

Альбов М. Н. 27, 37, 38, 71, 101,
215

Амагацу У. 264

Амон-Сирежоль А. 141

Андреев Л. Н. 152, 194, 195, 200

Андреева М. Ф. 226

Андреевский С. А. 91, 186, 187

Анненкова А. Н. 137

Анненский И. М. 229

Антокольский М. М. 60

Аполлонский Р. Б. 198

Ардов В. Е. 229

Ахматова А. А. 246

Бабухин А. И. 112

Бавильский Д. В. 255

Бакес Ж. Л. 138

Балухатый С. Д. 33, 35, 45, 164,
165, 202, 208, 214, 228

Бальзак О. де 138

Бальмонт К. Д. 148

Баранцевич К. С. 26, 37, 60, 71, 107

Барро Ж.-Л. 155, 156

Барсак А. 149

- Бахтин М. М. 239, 240, 259, 267, 271
Бедный Демьян 205
Беллати, певица 189
Белунова Н. И. 47, 63
Белый А. 38, 39
Бельчиков Н. Ф. 208
Беляев М. Д. 31, 45
Бенедиктов В. Г. 100
Бердников Г. П. 42
Берне Л. 196
Билибин В. В. 9, 17, 76
Билинкис Я. С. 241
Близненков А. 228
Блок А. А. 38, 39
Боборыкин П. Д. 162, 166, 167, 202
Богаев О. А. 256
Богатырёв Ш. 43
Богословский Н. В. 221, 232
Борисов Ю. Н. 20, 31, 44
Борисова И. Е. 258, 267
Бочаров С. Г. 248
Бражников И. Л. 254
Браз И. Э. 3
Бродский Н. Л. 218
Брокгауз Ф. А. 124, 134
Брюсов В. Я. 38, 39
Булез П. 156, 264
Бунин И. А. 20, 43, 148, 205, 209, 216
Буняева М. В. 47, 63, 67, 72
Буренин В. П. 60, 66, 78–80
Бурже П. 71
Бушканец Л. Е. 5, 145, 146, 150, 161, 283
- Вайнберг М. С.** 264
Валицкий А. 125, 134
Васильев А. А. 261, 267
Васильева С. Ю. 139, 150
Вацуро В. Э. 162
Венгеров С. А. 121, 134
Верди Д. 266
Виардо Л. 138
Видуэцкая И. П. 240, 241
Вильям-Вильмонт Н. 228
Виноградов В. К. 188, 189
Вишневский А. Л. 5, 154, 157, 172, 187, 189, 202
- Владимирова Н. Г. 259, 267
Вогюэ Э. М. де 5, 137–150
Войтоловский Л. Н. 205, 206
Волоконская Т. А. 4, 90, 283
Волинский (Флексер) А. Л. 99, 104
Воронцов В. П. 107, 108, 121, 125
Вуков П. И. 189
Вышеславцев Н. Н. 217
- Гаевский В. П. 223
Газданов Г. И. 241, 242
Гайдук В. 43
Гальперин М. 168, 203
Гапоненков А. А. 5, 12, 20, 31, 152, 283
Гаршин Е. М. 59
Гаршин В. М. 57, 120, 135, 206
Гаспаров М. Л. 249
Гауптман Г. 260
Гейне Г. 196
Герсон З. И. 43
Герцен А. И. 141
Гиленсон Б. А. 42
Гиппиус З. Н. 96, 97, 184
Гитович Н. И. 20
Гладков Ф. В. 206, 231
Глама-Мещерская А. Я. 83
Гласс Ф. 264
Гнедич П. П. 91–94, 97
Гоголь Н. В. 71, 92, 107, 138, 141, 143, 176, 196, 216
Голицын (Муравлин) Д. П. 215
Головачёва А. Г. 3, 4, 82, 91, 97, 146, 150, 259, 267, 283
Головко В. М. 4, 117–119, 124, 125, 128, 133–135, 283
Голубев И. Я. 77
Гольдони К. 154, 159
Гольцев В. А. 79
Гомер 17
Гончаров И. А. 92, 223
Гораций 113
Горенштейн Ф. Н. 241, 242, 250, 253, 254, 257
Горнфельд А. Г. 5, 204, 205, 207, 213, 214, 227, 229, 231
Городецкий Д. М. 5, 165, 166, 175, 203
Горький М. 11, 38, 44, 50, 57, 58,

66, 68, 69, 72, 139, 142, 144, 145,
147–149, 200, 202, 205–207, 209,
226, 231, 252
Градов-Соколов Л. И. 83
Григоренко В. В.
Григорович Д. В. 3, 55–57, 61, 63,
76
Григорьев А. Л. 42
Григорьев М. С. 27, 38, 44
Громов М. П. 238
Грубер В. Л. 112
Гудзий Н. К. 218
Гурвич И. А. 240
Гуревич Л. Я. 98, 99, 101–104
Гурлянд И. Я. 5, 165, 166, 178, 202
Гурфинкель Н. 149
Гэ Пьер 154

д'Арк Жанна 154
Давыдов В. Н. 176, 182
Деген Н. В. 101
Демченко А. А. 12, 20
Дерман А. Б. 5, 204–211, 213–216,
219, 220, 224–232
Диккенс Ч. 196
Дмитриева Е. 139, 151
Довлатов С. Д. 250, 252, 253, 257
Доде А. 147
Долинин А. С. 31, 45
Домиль В. 206, 231
Дорошевич В. М. 5, 173, 190
Достоевский Ф. М. 16, 22, 32, 33,
71, 91, 138, 141, 146, 149, 150, 152,
158, 206, 216, 240, 241, 245, 248,
252, 253, 259, 267
Дохнаньи О. 264
Дрейфус А. 252
Дрэн Э. 154
Дьяков А. А. 60, 66
Дюжикова А. М. 198
Дюма-отец А. 138
Дягилев С. П. 67, 79, 90
Дягилев Ю. П. 94

Евлахов А. М. 12, 20
Евреинов Н. Н. 147
Евреинова А. М. 3
Егоров Б. Ф. 12, 20
Ежов И. С. 216, 232

Ежов Н. М. 169, 170, 173, 174, 184,
203
Елина Е. Г. 4, 46, 47, 63, 283
Ермилов В. В. 228, 235–237
Ерофеев Вик. В. 254
Есенин С. А. 270
Ефрон И. А. 121, 124, 134

Житель — см. А. А. Дьяков
Житомирская С. В. 163, 202
Жорж, афишёр 189, 190
Жуковский В. А. 100

Забалуев В. Г. 256
Заборов П. Р. 139, 150
Зайцев Б. К. 5, 152–160
Зайцев В. С. 225, 231
Заславский Д. И. 206
Захарьин Г. А. 109
Зверев В. В. 127, 135
Земсков В. 139, 151
Звенияцковский В. Я. 4, 105, 283
Зензинов, издатель 169, 203
Зензинов А. Б. 256
Зингери, певица 188
Зингерман Б. И. 148, 150, 239
Зинькевич Е. С. 259, 267
Златовратский Н. Н. 59, 125
Зозуля Е. Д. 33, 45, 208
Золя Э. 77, 146, 147, 177
Зоркая Н. М. 246
Зырянова М. В. 141, 150
Зюзин А. 12

Ибсен Г. 159
Иванов И. И. 82, 83, 87–89
Иванова Н. Ф. 5, 7, 204, 259, 267,
283
Измайлов А. А. 201, 214
Искренко Н. Ю. 256
Ишук-Фадеева Н. И. 239

Каблиц (Юзов) И. И. 118, 119, 121,
125
Каверин В. А. 7
Камю А. 248
Канаев (ошиб. Кананов) А. Н. 29
Каннак Е. 149
Караман И. 187, 188

- Карпов Е. П. 173
Кастлер Л. А. 5, 137, 150, 283
Катаев В. Б. 51, 63, 91, 97, 146, 147, 150, 259, 267, 268
Качалов В. И. 170, 172
Киселёва М. В. 8, 9, 12–15, 17, 19, 20, 66, 70, 77, 78
Клоков В. Т. 31, 44
Книгин И. А. 4, 98, 284
Книппер-Чехова О. Л. 79, 80, 100, 216, 217–228, 231, 232, 260, 262, 272–276, 278, 282
Коган П. С. 208
Кожевников В. 205
Кожевникова Н. А. 248
Колерус И. 99, 104
Кольцов М. Е. 33, 45, 208
Коляда Н. В. 256
Комиссаржевская В. Ф. 198, 199, 202, 260
Кондаков Н. П. 79
Кондратьев А. М. 191
Коншина Е. Н. 33
Корнель П. 139
Короленко В. Г. 56, 57, 71, 77, 205, 206, 207, 209, 212, 231
Корш Ф. А. 29, 78, 82, 83, 109, 181–183
Корябин И. 260, 268
Костенко К. С. 256
Кошелев В. А. 100, 104
Крайний А. — см. Гиппиус З. Н.
Крамсаков И. Ф. 189
Крачковский И. Ю. 42
Кривенко С. Н. 118, 121, 125
Крыжановский С. 228
Крылов В. Н. 66, 72
Крылов И. А. 139
Кубасов А. В. 6, 83, 89, 258, 284
Кубиков (Дементьев) И. Н. 208, 218
Кувалдин Ю. А. 256
Кугель А. Р. 5, 23, 28, 41, 44, 80, 165, 173, 174, 195, 203
Кузичева А. П. 98, 100, 104
Кукольник Н. В. 100
Куприн А. И. 68
Курицын В. Н. 254
Куросава А. 265
Кушнер А. С. 235
Кюстин А. де 138
Лавров А. В. 91, 97
Лавров В. М. 4, 14, 79, 223
Лавров М. В. 123
Лавров П. Л. 119
Ладыженский В. Н. 120, 128, 135
Лазарев-Грузинский А. С. 15, 20, 58, 172
Лазаревский Б. А. 169, 203
Лакшин В. Я. 236, 247, 248
Ларин Б. А. 238
Ле Флеминг С. 5, 7
Лебедев-Полянский П. П. 208
Левин Ф. 228
Левитан И. И. 18, 62, 274
Левитанский Ю. Д. 235
Левкеева Е. И. 198
Лейкин Н. А. 17, 30, 53, 54, 67–69, 71, 76
Лейтнеккер Е. Э. 31, 44, 208
Ленин В. И. 107, 116, 124, 135
Леонтьев (Щеглов) И. Л. 60, 69–71, 82–84, 86, 87, 89, 184
Леруа-Больё А. 141
Лесков Н. С. 98
Либерман Э. 264
Линтварёва Н. М. 106, 107
Линтварёвы 105, 106, 109
Лозинский М. Л. 277
Лопатин Г. А. 131
Лопе де Вега 17
Лосев Л. В. 246
Лотман Ю. М. 259, 268
Луговской В. А. 229, 232
Лужский В. В. 154
Лукин А. 228
Луначарский А. В. 33, 45, 205, 208, 214, 231, 232
Луппол И. К. 216, 232
Лурье Л. А. 208, 219
Лютти Д. 264
Маймин Е. А. 16
Макарова О. Е. 14, 20
Макаровская Г. В. 13
Малюгин Л. А. 236
Мандельштам О. Э. 206

- Мансон Э. 154
Маркс А. Ф. 170, 182, 194, 195
Маркс К. 118, 126, 131, 170, 235
Маркушев М. 118, 133
Мартину Б. 264
Мартынов Н. А. 260, 268
Масанов И. Ф. 91, 92, 94, 97, 208, 213, 214, 231
Маслов (Бежецкий) А. Н. 71
Мауль В. Я. 127, 135
Махов А. Е. 259, 267
Медведев А. П. 8, 12, 13, 20
Медриш Д. Н. 248
Мейерхольд В. Э. 154
Мелкова А. С. 249
Меньшиков М. О. 80, 173, 174
Мережковский Д. С. 79
Мериме П. 138
Метерлинк М. 22, 23, 27, 38–41, 93, 97, 197, 199, 200
Мизинова Л. С. 33, 109, 155, 280, 282
Милюков П. Н. 153, 160
Минский Н. М. 176
Мирович В. (Малахиева В. Г.) 92–94, 97
Михайловский Н. К. 26, 37, 44, 77, 99, 102, 199, 209
Михневич В. О. 66
Мокшин Г. Н. 118, 119, 121, 124, 125, 127, 133, 135
Мольер Ж. Б. 139, 154, 159
Мопассан Г. де 143, 146, 147, 239, 244
Мухина Т. 157
Мышковская Л. М. 208
Мышьякова Н. М. 259, 268
Мэнсфильд К. 42
- Нагано К.** 264
Надсон С. Я. 57, 71, 78
Назирова Р. Г. 248
Найдёнов С. А. 167, 168, 201, 202, 203
Невзглядова Е. В. 47, 63
Немирович-Данченко Вл. И. 26, 35, 37, 44, 80, 91, 96, 170, 192, 223, 231
Нива Ж. 141
Никё М. 140, 150
- Никитенко А. В. 116
Никитина Е. П. 13, 20
Никулин Л. В. 42
Новиков И. А. 170, 172
Новикова Н. В. 4, 21, 22, 44, 284
- Оболенский Л. Е.** 77, 121, 125
Одоевский В. Ф. 116
Оксман Ю. Г. 74, 81
Олден К. 264, 265
Оршер И. Л. 166
Островский А. Н. 12, 20, 69, 96, 147, 159, 197, 200, 201
Островский П. Н. 10
- Павленков Ф. Ф.** 121, 136
Панамарёва А. Н. 259, 268
Панов В. 261
Панчин А. С. 198
Парамонов Б. М. 254
Парин А. 260
Паскаль П. 140
Пастернак Б. Л. 206
Паустовский К. Г. 229, 232, 237
Перцов П. П. 91–95, 97
Петрарка П. И. 189
Петрушевская Н. Ф. 212
Петрушевский Б. А. 213
Петухова Е. Н. 6, 250, 254, 257, 284, 297
Пиксанов Н. К. 208
Писемский А. Ф. 57
Питляр И. А. 43
Питоев Г. 149, 153–155, 157
Питоева Л. 149, 154, 155
Питоев (Питоефф) С. 149, 155
Плеханов Г. В. 107
Плещеев А. Н. 3, 56, 78, 79, 223
Плотников В. О. 107
Подорольский А. Н. 3, 7
Покровский В. 4, 5, 7
Полонский Я. П. 16, 20, 56
Полоцкая Э. А. 163, 173, 202, 242, 243,
Помяловский Н. Г. 69, 71
Попова О. Н. 124, 132, 136
Посмыш З. 264
Поспелов Г. Н. 43
Потапенко И. Н. 31, 71

- Потебня А. А. 108, 109, 114, 116
Похлёбкин В. В. 249
Пригов Д. А. 249, 250, 254, 255, 257
Прозоров В. В. 4, 8, 12, 20, 67, 72, 284
Протазанов Я. А. 208, 215
Протопопов М. А. 60, 66, 79
Прусик Б. 29, 43
Пуччини Дж. 266
Пушкарёв С. Г. 140, 151
Пушкин А. С. 4, 73–76, 80, 81, 100, 101, 138, 139, 141, 144, 162, 202, 221, 232, 248
Пыпин А. Н. 17
- Рагозин А. 227, 232
Разумовская С. Д. 228
Райзер С. 264
Раневская Ф. Г. 267
Рассохин С. Ф. 5, 166, 181
Рахманинов С. В. 259, 261, 268
Рейтлингер Э. Р. 187
Рейфилд Д. 14, 20
Рено М. 155, 156
Розенфельд А. З. 42
Роксанова М. Л. 153
Роскин А. И. 225, 227, 232
Рош Д. 141, 143, 146, 149
Рыбасов А. 228
Рыбчинская Н. Д. 182
- Сакулин П. Н. 211
Салтыков-Щедрин М. Е. 16, 17, 20
Салу Л. 154
Самойлова М. 43
Сандомирский Г. Б. 33, 45, 208
Сапухин П. А. 106, 111, 116
Сахарова Е. К. 77, 109
Северянин И. 100, 104
Селиванов Н. А. 198
Селиванова А. Л. 33
Семанова М. Л. 244
Сементковский Р. И. 121, 135
Сёмкин А. Д. 252, 257
Сендерович М. 248
Сенкевич Г. 71
Сергеев-Ценский С. Н. 229
Сергеенко П. А. 190
- Скабичевский А. М. 60, 66, 77, 79, 184, 185, 209, 210
Скафтымов А. П. 4, 8, 11–13, 19–38, 42–44, 47, 63, 284
Скафтымова Л. А. 259, 268
Скриб Э. 202
Слаповский А. И. 256
Слонимский А. Л. 187, 202
Смирнова А. П. 259, 268
Соболев Ю. В. 208, 214, 232
Соболевский В. М. 50
Соколов Вас., св. 177
Соколов Ю. М. 218
Солженицын А. И. 244, 245
Соловцов Н. Н. 181, 182, 188
Соловьёв Вл. С. 38, 39, 98
Сорока О. П. 248
Сорокин В. Г. 250, 255, 256, 257
Спачили О. В. 6, 269, 284
Спиноза Б. 99, 104
Сталин И. В. 206, 233, 235, 237, 242
Сталь Ж. де 138
Станиславский К. С. 25, 26, 34–36, 44, 71, 80, 91, 96, 150, 153, 154, 157–159, 170, 171, 192, 223, 256, 262
Старов В. Д. 188
Стасов В. В. 60, 66
Стасюлевич М. М. 99, 104
Степун Ф. А. 158, 160
Стрельцова Е. И. 147, 151
Стрепетова П. А. 177, 178
Строева М. Н. 42
Струве П. Б. 124, 136
Суворин А. С. 3, 6, 10, 11, 25, 31, 59, 63, 66, 71, 76–79, 82, 84, 87, 89, 99, 106, 169, 185, 197, 199, 203, 223, 245, 279
Сулержицкий Л. А. 163, 203
Сумцов Н. Ф. 4, 5, 105, 108, 109, 110, 116
Сухих И. Н. 51, 64, 146, 151, 234, 249, 252, 253, 257
- Тартаковский А. Г. 162, 203
Татищев С. С. 66
Твардовская В. А. 123, 124, 136
Теодорович И. А. 108

Теуш В. Л. 248
Тимофеев В. Ф. 105–108, 110, 111
Тихомиров С. В. 6, 233, 284
Тихонов (Серебров) А. Н. 219
Тихонов В. А. 183
Толстая Е. Д. 148, 150
Толстой Д. А. 187
Толстой Л. Н. 6, 18, 57, 68, 71, 91,
121, 123, 125, 138, 141, 143–145,
148, 149, 151, 193, 200, 201, 206,
208, 216, 221, 240, 241, 252–254,
278–280
Трахтенберг В. А. 201
Тредьяковский В. К. 184
Тренёв К. А. 210
Третьяков П. М. 3
Триоле Э. 149
Трифонов Ю. В. 250–252, 257
Турбин В. Н. 239, 240
Тургенев И. С. 18, 30, 92, 119, 121,
122, 126, 129, 134, 136, 138, 141,
143, 144, 147, 151, 158, 176, 206,
252, 271

Уилкинсон М. 6, 7, 269–271, 278,
282, 284
Ульянов В. И. – см. Ленин В. И.
Ульянов Н. И. 241, 242
Урбан И. О. 187
Усанова И. А. 4, 65, 285
Усманов Л. Д. 248
Успенский Г. И. 49, 127, 136

Фадеев А. А. 207
Федотов Г. П. 256
Фенелон Ф. 260, 268
Философов Д. В. 91–93, 95–97
Философова А. П. 121, 122, 129
Фитерман М. Я. 208, 219
Флобер Г. 140, 147
Фортунатов Н. М. 259, 268
Фридкис Л. М. 163, 173, 203
Фриче В. М. 208

Харламов В. И. 127, 136
Хвостова О. А. 4, 73, 285
Хемингуэй Э. 248, 251, 271
Хеннеберг К. 261
Холмская З. В. 80

Хотяинцева А. А. 3
Хрулёв В. П. 47, 64
Худекова Н. А. 199

Цветкова Н. В. 75, 81

Чайковский М. И. 9
Чайковский П. И. 9, 261, 266
Червинский П. П. 121, 125
Червинский Ф. А. 5, 170, 182, 203
Черета Ю. – см. Дягилев Ю. П.
Чернышевский Н. Г. 35, 44, 115
Чехов Ал. П. 9, 10, 30, 66, 76, 78,
170, 187, 210, 216, 232, 277, 282
Чехов И. П. 187
Чехов М. А. 152, 158, 159
Чехов М. П. 280
Чехов Н. П. 282
Чехов П. Е. 158, 277
Чехова Е. Я. 272
Чехова М. П. 43, 219, 220, 224,
226–228, 231, 273, 280
Читау М. М. 198
Членов М. А. 28, 42
Чудаков А. П. 51, 64, 240, 247, 248
Чуковский К. И. 221, 236, 237
Чюмина О. Н. 173

Шаврова Е. М. 10
Шагинян М. С. 206
Шадрина Н. 266, 268
Шарыпина Т. А. 258, 268
Шах-Азизова Т. К. 248
Швёре́р Й. 278, 281, 282
Шекспир В. 17, 59, 110, 278
Шеллапутин П. Г. 182
Шелгунов Н. В. 124, 132, 136
Шерешевская М. А. 42
Шестов Л. 241–243
Шиловский К. С. 261
Шкловский В. Б. 228
Шостакович Д. Д. 259, 206
Шоу Б. 154
Штейн В. И. 120, 135
Штокхаузен К. 264

Щеглов Ив. — см. Леонтьев
(Щеглов) И. Л.
Щеглов Ю. К. 242–244

Щепкина-Куперник Т. Л. 25, 31,
32, 45

Щепотьева Е. С. 78, 79

Эберле В. А. 32

Эпштейн М. Н. 254

Эспань М. 139, 151

Этвёш П. 6, 258, 261, 262, 264–267

Этингин Б. 227, 232

Эткинд Е. Г. 247

Эфрос А. В. 248

Эфрос Н. Е. 80, 170

Южаков С. Н. 125

Яковлев А. С. 208

Якубович (Мельшин) П. Ф. 209

Ясинский И. И. 79



УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА



- Анна на шее 208, 215
Архиерей 158, 245
Беглец 62
В овраге 158, 253
В сумерках, сб. 77, 78, 176, 179
Вишнёвый сад 42, 94, 95, 144, 152, 155, 156, 166, 167, 173, 174, 177, 180, 182, 191, 193, 194, 197, 200, 212, 248–250, 259, 260, 268
Дама с собачкой 146, 200
Дом с мезонином 117, 118, 120–123, 126, 127, 130, 132
Дуэль 143, 158, 247
Дядя Ваня 39, 43, 91–93, 95–97, 110, 144, 149, 154, 166, 171, 174, 177, 179, 180, 182, 199, 200
Жалобная книга 248
Жена 99, 179, 210
Записные книжки 25, 33, 45
Иванов 78, 92–94, 97, 164, 165, 175–177, 179–182, 184
Именины 179
Ионыч 236
Калхас 178
Каштанка 248
Леший 110, 164–166, 177, 179, 180, 182, 203
Медведь 164, 165, 170, 175, 176, 178, 181, 182, 203
Моя жизнь 20, 47, 63, 118
Мужики 143, 146, 245
Невеста 43, 250
Палата № 6 20, 47, 63, 146, 245, 247, 256
Пёстрые рассказы, сб. 77, 209
Попрыгунья 169, 247
Предложение 164
Рассказ старшего садовника 244
Святою ночью 245
Сказки Мельпомены 76
Скучная история 4, 5, 105, 108–112, 114, 116, 158, 180
Смерть чиновника 208, 215
Степь 56, 122, 146, 158, 176, 179, 182
Студент 146, 158, 244
Тапёр 30
Тина 13–15, 20
Толстый и тонкий 208
Тоска 248
Трагик поневоле 83, 89, 178



Три сестры 6, 39, 79, 92–95, 97, 143–145, 149, 152, 154–157, 167–169, 174,
177, 188, 196, 197, 200, 248, 249, 258, 260, 261, 264–268

Хамелеон 208, 215

Хмурые люди 9

Хористка 249

Чайка 5, 21–23, 25–36, 38, 39, 41, 43, 44, 57, 60, 79, 80, 92–94, 103, 144,
148, 153–155, 159–161, 165, 166, 169, 171, 173, 174, 177, 178, 189, 196–200,
238, 248, 256, 266

Человек в футляре 229, 231

Чёрный монах 146, 242, 244, 259



СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

- А. Г. Головачёва
«Что-то есть не моё и нет чего-то моего» 3

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ А. П. СКАФТЫМОВА

- В. В. Прозоров
А. П. Чехов о моральном праве на литературную критику:
взгляд А. П. Скафтымова 8
- А. П. Скафтымов
«Чайка». От «опознания» текста к его «генезису»
Публикация, вступительная статья, примечания Н. В. Новиковой 21

ЧЕХОВ О КРИТИКЕ

- Е. Г. Елина
Диалектика литературы и журналистики
в творческом сознании А. П. Чехова 46
- И. А. Усанова
Поэтика литературной критики А. П. Чехова 65
- О. А. Хвостова
«Опровержение на критики» в письмах А. П. Чехова 73
- А. Г. Головачёва
Эпистолярная критика А. П. Чехова
и театральная ситуация 1880-х — 1890-х годов 82

КРИТИКА О ЧЕХОВЕ

- Т. А. Волоконская
Драматические произведения А. П. Чехова
в оценках журнала «Мир искусства» 90
- И. А. Книгин
Л. Я. Гуревич о Чехове 98
- В. Я. Звизняцкий
Чехов и харьковская профессура 105

В. М. Головки
Первые литературно-критические публикации
о «Доме с мезонином»: рассказ А. П. Чехова
в социально-философской интерпретации Я. В. Абрамова 117

Л. А. Каствлер
В зеркале французской критики: виконт де Вогиоз о Чехове 137

А. А. Гапоненков
Борис Зайцев — театральнй критик чеховских пьес 152

Л. Е. Бушканец
Театральные мемуары как форма театральнй критики 161

Приложения

Д. М. Городецкй. Из воспоминаний о А. П. Чехове 175

Арс. Г. <И. Я. Гурлянд>. Из воспоминаний об А. П. Чехове 178

Орь. Дебюты Чехова-драматурга. «Иванов» и «Медведь» у Корша 181

Ф. А. Червинский. Встречи с А. П. Чеховым 182

А. Вишнеvский. Чехов-гимназист 187

В. М. Дорошевич. Десять лет (О Чехове) 190

А. Р. Кугель. Листья с дерева 195

ИЗ ИСТОРИИ ЧЕХОВЕДЕНИЯ

Н. Ф. Иванова

А. Б. Дерман и его «страда Чеховецкая»
(по письмам к А. Г. Горнфельду конца 1920-х — начала 1940-х годов) 204

АКТУАЛЬНЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ ЧЕХОВА

С. В. Тихомиров

Шестидесятники: критика как форма саморефлексии
(Мир Чехова в русской мысли
второй половины XX — начала XXI века) 233

Е. Н. Петухова

О восприятии творчества Чехова писателями
второй половины XX — XXI века 250

А. В. Кубасов

«Три сестры» А. П. Чехова и опера Петера Этвёша:
проблема творческой связи 258

ПУБЛИКАЦИИ

Майлер Уилкинсон Рабская кровь. <i>Подготовка текста, перевод, предисловие, примечания О. В. Спачиль</i>	269
Сведения об авторах	283
Указатель имён	286
Указатель произведений А. П. Чехова	294







Научно-популярное издание

А. П. Чехов и литературно-театральная критика

Руководство музея:

генеральный директор ГЦТМ им. А. А. Бахрушина *К. Д. Трубинова*,
главный хранитель *В. Л. Журавлёва*,
заместитель директора по научной работе *З. В. Макаренко*,
заместитель директора по эксплуатации и управлению *С. И. Фирсов*

В подготовке издания участвовали:

заведующая отделом редакционно-издательской деятельности
ГЦТМ им. А. А. Бахрушина *М. А. Назаретян*,
составитель и научный редактор *А. Г. Головачёва*,
литературные редакторы *И. Л. Алтатова*, *Н. Г. Каминская*, *А. В. Мартынова*,
корректор *З. А. Колеченко*,
макет, вёрстка, обработка изображений, дизайн обложки *В. С. Исаев*,
сектор по работе с типографией *Е. С. Бочарова*

Подписано в печать 06.12.2021

Тираж 300 экз.

Заказ № 204012

ГЦТМ им. А.А. Бахрушина
Москва, ул. Бахрушина, д. 31/12
www.gctm.ru

Отпечатано в типографии
ООО «Фирма Юлис»
392010, г. Тамбов, ул. Монтажников, 9
Тел.: +7 (4752) 756 444

